COL·LAPSES CIVILITZATORIS

Quan la distopia surt de la pantalla

COLAPSOS CIVILIZATORIOS

Cuando la distopía sale de la pantalla

CIVILIZATIONAL COLLAPSES

When dystopia leaves the screen

Magí Crusells
Andreu Mayayo
Ricard Rosich
José Manuel Rúa (eds.)



VIII Congrés Internacional d'Història i Cinema
Barcelona del 20 al 22 de juliol de 2022

Universitat de Barcelona | CEHI
FILM - HISTÒRIA
Centre d'Investigacions

COL·LAPSES CIVILITZATORIS

Quan la distopia surt de la pantalla

VIII Congrés Internacional d'Història i Cinema
Barcelona del 20 al 22 de juliol de 2022

COLAPSOS CIVILIZATORIOS

Cuando la distopía sale de la pantalla

VIII Congreso Internacional de Historia y Cine
Barcelona del 20 al 22 de julio de 2022

CIVILIZATIONAL **COLLAPSES**

When dystopia leaves the screen

VIII International Congress of History and Cinema
Barcelona from July 20th to 22nd, 2022

COL·LAPSES CIVILITZATORIS

Quan la distopia surt de la pantalla

VIII Congrés Internacional d'Història i Cinema
Barcelona del 20 al 22 de juliol de 2022

COLAPSOS CIVILIZATORIOS

Cuando la distopía sale de la pantalla

VIII Congreso Internacional de Historia y Cine
Barcelona del 20 al 22 de julio de 2022

CIVILIZATIONAL COLLAPSES

When dystopia leaves the screen

VIII International Congress of History and Cinema
Barcelona from July 20th to 22nd, 2022

Magí Crusells
Andreu Mayayo
Ricard Rosich
José Manuel Rúa (eds.)

UNIVERSITAT DE BARCELONA | CEHI Centre d'Estudis Històrics Internacionals

FILM - HISTÒRIA Centre d'Investigacions

Fotografies de portada: ©MagíCrusells

© Edicions del Centre d'Estudis Històrics Internacionals de la Universitat de Barcelona (CEHI-UB), 2024
Pavelló de la República
Avinguda Cardenal Vidal i Barraquer, 34-36
Barcelona 08035
https://cehi.ub.edu/
@CEHI_UB

DOI: 10.1344/CollapsesCivilitzatoris.2022

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: http://creative commons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.



Al mestre Josep Maria Caparrós i al seu
deixeble Francesc Sánchez Barba

SUMARI
Sumario | Contents

PRÒLEG / PRÓLOGO / PROLOGUE

Joan Guàrdia Olmos, El cinema és una eina carregada de futur 13

PRESENTACIÓ / PRESENTACIÓN / PRESENTATION

Magí Crusells, Andreu Mayayo, Ricard Rosich, José Manuel Rúa, ...i la distopia va sortir de la pantalla..... 15

PONÈNCIES / PONENCIAS / LECTURES

Juan José Caballero Molina, La IA como laboratorio de pasados posibles/dudosos: hacia la instauración de la neomemoria..... 23

Rafael de España, El enemigo invisible. Las epidemias como motivo cinematográfico..... 51

András Lénárt, Una guerra eterna desde múltiples enfoques: relaciones entre la humanidad y la naturaleza en el cine..... 87

Ricard Mamblona Agüera, El impacto de la COVID-19 dentro de la industria audiovisual: de la incerteza a las oportunidades..... 103

Elisabetta di Minico, Antiutopía y control..... 117

Edmon Roch, Simón Lorenzo, El impacto de la pandemia: el futuro del cine como espectáculo..... 137

COMUNICACIONS / COMUNICACIONES / PAPERS

Conflictes bèl·lics i amenaça nuclear
Conflictos bélicos y amenaza nuclear
War conflicts and nuclear threat

Alejandro Acosta López, Nacionalismo y male bonding en la Legión Extranjera francesa a través de la cámera..... 153

Blai Aixalà Huete, El triunfo del discurso cultural estadounidense a través de la colonización y conquista de nuevos espacios en Ciencia Ficción a través del cine..... 165

Ana Asión Suñer, Fernando Sanz Ferreruela, Holocausto nuclear a la española. *La hora incógnita* (1963, Mariano Ozores)..... 173
Igor Barrenetxea Marañón, Mito, ficciones y nacionalismo ruso en el cine bélico a través de *Los 28 hombres de Panfilov* (2016)..... 183
Pedro Alfonso de Diego González, *El grano de mostaza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1962). Una sátira franquista de la disuasión atómica..... 197
Luis M. González, Tragedy and the Politics of Mourning: *Siete días de enero* (7 days in January)..... 211
José Miguel Hernández López, Mujeres cineastas y visiones sobre la guerra..... 227
Jorge Latorre Izquierdo, *Atlantis* (2019) de Valentyn Vasyanovych: una distopía que se está haciendo realidad..... 241
Iván Mallada Álvarez, Conflictos bajo el agua. La Guerra Fría y el cine de submarinos..... 261
Santiago Olivero Pérez, Filmografías enfrentadas: la Segunda Guerra Chino-Japonesa desde la perspectiva norteamericana..... 279
Óscar Ortego Martínez, Entre la geopolítica y el abismo nuclear. Un ejemplo en el documental *El café atómico*..... 291
Alberto Prieto Arciniega, La Atlántida en el cine..... 303
Ricard Rosich Argelich, Distopia traumàtica a la memòria col·lectiva del genocidi cambodjà. *S-21: la máquina de matar de los Jemeres Rojos* (Rithy Panh, 2003)..... 313
Mariella Terzoli, The Italians in the French Foreign Legion and Italian cinema: between fiction and reality..... 331

Crisi del model productiu i emergència climàtica
Crisis del modelo productivo y emergencia climática
Crisis of productive model and climate emergency

Juan Manuel Alonso Gutiérrez, *Cuando el destino nos alcance* (Fleischer, 1973), el tenebroso final de la humanidad..... 347
Antonia Bordonada Gracia, Estrategias de evocación del multiculturalismo global en largometrajes distópicos españoles actuales a través de la caracterización de los personajes y sus hablas..... 363
Enric Burgos, *Un lugar tranquilo* (*A Quiet Place*, John Krasinski, 2018) o el silencioso impulso utópico que resuena en un mundo post-apocalíptico..... 381
Jorge Chaumel Fernández, Las distopías de Charlton Heston. Más allá de rifles y cuadrigas..... 393

Andrés Cobo de Guzmán Medina, El filme *El hoyo* (2019), como metáfora distópica y la expulsión de lo distinto..... 413
Xavier Jiménez González, *Mad Max* o el fracaso de la civilización. La pre-distopía..... 427
Oscar Mateos, Sonia Herrera Sánchez, Distopía y realidad social en *Years and Years*: una aproximación desde la cultura de paz y las epistemologías feministas..... 441
Adolfo Millán Aguilar, Alejandro Millán Blasco, El destino nos alcanzó: de *Soylent Green* a *Blade Runner*..... 453
Carolina Rúa Fernández, *Amanecer de los muertos,* ocaso de la civilización. El zombi como metáfora y crítica social..... 471
Enric Ruiz Gil, Col·lapses de la civilització a *Elysium*..... 487
Héctor Ruiz Rivas, Distopía en tres cineastas hispanoamericanos..... 507
Fernando Sánchez López, Ficción ante la catástrofe sanitaria: una aproximación cognitivo-formal al fenómeno de *El hoyo* (2019)..... 527
Erika Tiburcio Moreno, Miedo y apocalipsis energético en el cine terror estadounidense (1968-1978)..... 535
Alexis Yannopoulos, Tensiones distópicas en el cine cubano contemporáneo..... 551

Pandèmies, COVID-19 i producció audiovisual, intel·ligència artificial i biotecnologia en un món en xarxa
Pandemias, COVID-19 y producción audiovisual, inteligencia artificial y biotecnología en un mundo en red
Pandemics, COVID-19 and audiovisual production, artificial intelligence and biotechnology in a networked world

Marcos Rafael Cañas Pelayo, El gran apagón: *Blade Runner 2049*... 569
Carme Gil Pardo, La Sanitat als No-Do's, 1943-1956..... 583
Consuelo Lloret Pastor, Andrea Solomando Molina, La globalización de un virus: de la ficción a la realidad..... 599
Yolanda López López, Relatos pandémicos: tiempos de expectativa y adaptación en la ficción televisiva..... 607
José Antonio Roch Ortega, Los imaginarios del contagio: una aproximación y revisitación del "cine de pandemias" con la perspectiva del COVID-19..... 615
Malena Rodríguez Ortiz, Les dues cares de la moneda: la COVID-19 i la seva producció a Netflix i a les xarxes socials..... 627
Tania Celina Ruiz Ojeda, Archivo e investigación durante el COVID. ¿Es posible?..... 643

Sandra Sánchez García, La construcción de un futuro distópico en *La jetée* (Marker, 1962), *Twelve Monkeys* (Gilliam, 1995) y *12 Monkeys* (Matalas, 2015-2018)..... 655
Ksenija Vraneš, Los síntomas del amor en la novela *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez y en su adaptación cinematográfica de Mike Newell..... 667

AUTORS / AUTORES / AUTHORS

PRÒLEG

Prólogo | Prologue

El cinema és una eina carregada de futur

Que el cinema és una eina d'una vàlua indiscutible com a caixa de ressonància és una evidència. La història del cinema ha mostrat la potència del missatge visual des d'un bon principi de la seva aparició en escena. Aquelles produccions de Fructuós Gelabert i de Segundo de Chomón van obrir el camí espanyol a l'ús del cinema com un potent motor d'informació i de conscienciació.

Cal recordar el cas espanyol per proximitat i rellevància, però no és menor posar en valor aquells 46 segons dels germans Lumière mostrant la sortida dels treballadors de la fàbrica. D'aquelles breus escenes, el cinema ha esdevingut en una activitat fonamental de la creativitat i de la gestió de l'actualitat i han calgut prop de 130 anys; però la dimensió i potència de l'impacte del cinema segurament ha anat molt més enllà de qualsevol visió que es tingués aquell 1895. No vull dir amb això que calgui cercar en el cinema l'única forma de comunicar i de posar en primer pla les actualitats que defineixen el món en cada moment i que la ciència l'hagi assumit com un canal propi de difusió. El que sí dic és que no seria raonable no valorar el missatge cinematogràfic com un eix crucial per emprar en el cas del binomi ciència i actualitat, inclús d'un binomi més urgent definit per ciència i urgència social. El cinema no pot definir-se com un acte de creació aliena a la realitat ni a la visió científica del món.

És en aquest sentit que l'acadèmia no pot estar al marge d'aquesta potent màquina d'expressió creativa i sensible. I és això el que va recollir el VIII Congrés Internacional d'Història i Cinema (http://www.ub.edu/congresocine/) organitzat el juliol de l'any 2022 que es proposà navegar per aquest àmbit de treball des d'una perspectiva multidisciplinària i centrada en la més rabiosa actualitat científica i social.

El llistat de temes, ponències i aportacions tractats permeten veure que aquesta anterior afirmació està garantida, doncs el resultat dels treballs d'aquell moment fou exitosa, contundent i de referència. Ara, la publicació d'aquests debats i treballs permetrà als investigadors i investigadores gaudir del coneixement

i des d'un punt de referència inevitable per disposar d'una veritable aportació científica de primer nivell.

Joan Guàrdia
Rector de la Universitat de Barcelona
Maig de 2024

PRESENTACIÓ

Presentación | Presentation

...i la distopia va sortir de la pantalla

La imatge en moviment sempre ha estat un recurs narratiu tant per a descriure la realitat com per a reconstruir-la. Un recurs que no ha dubtat en adoptar forma de relat distòpic, no només per a projectar les incerteses i angoixes davant del futur, sinó també per entendre els moments de crisi i col·lapse de les societats humanes al llarg de la història. D'acord amb això, el nostre present ens obliga a reflexionar sobre els processos històrics que han portat a les civilitzacions a replantejar la seva pròpia continuïtat. Amb el propòsit de contribuir a aquesta reflexió, des del Centre d'Investigacions Film-Història i el Centre d'Estudis Històrics Internacionals de la Universitat de Barcelona, vam impulsar la celebració del VIII Congrés Internacional d'Història i Cinema, sota el títol Col·lapses civilitzatoris. Quan la distopia surt de la pantalla, a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, entre els dies 20 i 22 de juliol de 2022.

El subtítol del congrés, Quan la distopia surt de la pantalla, era una invitació per interrogar amb noves preguntes condicionades per un present genuïnament distòpic (la pandèmia del COVID-19 i el confinament associat a ella, la invasió russa d'Ucraïna i el perill d'una conflagració mundial i nuclear, la irrupció de la intel·ligència artificial a les nostres vides, l'agreujament de la crisi climàtica...) el cinema i altres fonts audiovisuals interessades pels moments de crisi que amenacen l'existència de la societat en el seu conjunt. El cinema, com a expressió artística i a la vegada com a font històrica documental, ens permet establir un diàleg no només amb els seus creadors, sinó amb el conjunt de la societat del seu temps per copsar les seves pors i les seves amenaces, però també les seves esperances. D'acord amb aquest objectiu, establir un diàleg entre el cinema i la societat des d'una perspectiva històrica, vam optar per un congrés amb un plantejament interdisciplinari, estructurat en diferents àmbits temàtics presentats en forma de panells, que ens permetés una comprensió global del nostre objecte d'estudi a partir de tota mena de materials audiovisuals cinematogràfics, televisius i en xarxa. El resultat d'aquest esforç col·lectiu és el llibre electrònic que teniu davant i que podeu gaudir en accés obert, gràcies a l'edició digital realitzada pel Centre

d'Investigacions Film-Història i el Centre d'Estudis Històrics Internacionals de la Universitat de Barcelona.

Una primera part del llibre recull les sis ponències convidades que van definir les línies de desenvolupament del congrés, amb un caràcter marcadament interdisciplinari entre acadèmics de la comunicació audiovisual, la història i teoria del cinema i representants de la indústria cinematogràfica espanyola. Tots ells i elles proposen enfocaments a l'entorn de les distopies vinculades als reptes i temors que més preocupen a la ciutadania del món actual, teixint d'aquesta manera les tan necessàries vinculacions de la universitat amb la societat i promovent que els resultats del nostre congrés contribueixin al ferm compromís de la transferència del coneixement.

Començant per l'aportació d'Edmon Roch i Simón Lorenzo (Ikiru Films, S. L.), El impacto de la pandemia: el futuro del cine como espectáculo, els autors parteixen de dades històriques per valorar el canvi de paradigma accelerat pel confinament pandèmic de la COVID-19 en la forma majoritària de consumir cinema —de presencial a digital—, traduint-se en l'auge de les plataformes de streaming vers les sales d'exhibició tradicionals.

Precisament, el terrabastall del virus global patit per la humanitat l'any 2020 convida Rafael de España (Centre d'Investigacions Film-Història, Universitat de Barcelona) a resseguir de manera exhaustiva les representacions pandèmiques aparegudes al cinema a El enemigo invisible. Las epidemias como motivo cinematográfico, després d'efectuar un recorregut pels estereotips pandèmics apareguts a la gran pantalla des del primer terç del segle XX i contraposar vies d'aproximació surrealistes, humorístiques i dramàtiques.

Continua Elisabetta Di Minico (Universidad Complutense de Madrid) amb Antiutopía y control, on disserta sobre les relacions entre cinema distòpic i mecanismes de poder sociopolític emergits en situacions d'infortunis, d'autoritarisme i en crisis de tot tipus a partir d'analitzar tres films de ficció: *THX 1138* (George Lucas, 1971), *V de Vendetta* (James McTeigue, 2005) y *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013).

La distopia avança amb András Lénárt (University of Szeged) i Una guerra eterna desde múltiples enfoques: relaciones entre la humanidad y la naturaleza en el cine, un estudi profund del subgènere denominat ecocinema per tal de palesar l'aprofitament, sovint indegut, que l'ésser humà realitza del medi ambient i de quina manera la seva reacció pot condicionar l'existència humana, amb el canvi climàtic com a centre de totes les atencions.

Juan José Caballero Molina (Universitat de Barcelona) signa La IA como laboratorio de pasados posibles/dudosos: hacia la instauración de la neomemoria com una recerca centrada en l'aparició i evolució del deep fake, producte que in-

corpora l'ús de la intel·ligència artificial a la dimensió audiovisual del nostre dia a dia, tot creant una hiperrealitat que desafia el concepte de veritat i els límits de la memòria humana.

La darrera perspectiva, per part de Ricard Mamblona Agüera (Centro de Enseñanza Superior Alberta Giménez – Universidad Pontificia Comillas), aporta la mirada de la producció cinematogràfica sota el titular El impacto de la COVID-19 dentro de la industria audiovisual: de la incerteza a las oportunidades, enfatitzant la resiliència d'aquest sector davant l'esclat pandèmic del 2020 per ser capaç de revertir els temors i les inseguretats inicials amb estratègies de reinvenció, modernització i creixement a les televisions, l'streaming, els festivals i fins i tot les sales de cinema.

Una segona part del llibre es presta a compilar el gruix de participacions inscrites al congrés en format de comunicacions. Un total de quaranta-tres estudis a càrrec d'investigadors i investigadores amb procedències molt variades (deu de Catalunya, vint-i-dos de la resta d'Espanya, sis de la resta d'Europa i cinc de la resta del món) hi van ser presentats, dels quals en aquesta obra se'n publiquen trenta-set, disposats d'acord amb la divisió en cinc panells que va permetre una celebració estructurada de l'esdeveniment dins de la diversitat inherent a la temàtica distòpica.

"Conflictes bèl·lics i amenaça nuclear" és el títol del primer panell, comptant amb catorze aportacions sobre cinema internacional de diverses etapes, fets o agents històrics: la Legió Estrangera Francesa, la II Guerra Xino-Japonesa, Rússia a la II Guerra Mundial, la Guerra Freda, la bomba atòmica i el perill de guerra nuclear, el terrorisme a la Transició política espanyola, la memòria del genocidi cambodjà, l'exportació del soft-power estatunidenc arreu del planeta, la invasió de Rússia a Ucraïna, les visions bèl·liques transmeses per dones cineastes i les diverses representacions cinematogràfiques de l'illa mítica d'Atlàntida.

"Crisi del model productiu i emergència climàtica" dóna nom al segon panell, integrat per catorze aportacions sobre el terror energètic, el col·lapse mediambiental, l'atac als drets humans, la crisi social, la supervivència en un món post-apocalíptic i l'anti-civilització encarnada pel zombi, totes elles utilitzant com a font analítica el cinema espanyol, anglosaxó i hispanoamericà.

"Pandèmies", "COVID-19 i producció audiovisual" i "Intel·ligència artificial i biotecnologia en un món en xarxa" són els darrers tres panells. El primer, format per cinc aportacions, reuneix un ampli ventall de plantejaments que documenten multitud de malalties, virus i plagues en els seus diferents graus de letalitat, plasmats a les narratives cinematogràfiques de diferents moments dels segles XX i XXI. El segon, format per tres aportacions, uneix diverses mirades sobre vídeos, sèries, curtmetratges i llargmetratges emesos per televisió, per streaming o per

xarxes socials durant el confinament per la COVID-19, al mateix temps que es reflexiona arran de les dificultats per accedir als arxius fílmics en ple esclat pandèmic de l'any 2020 i la cerca d'alternatives. El tercer està format per una única aportació, encarregada de retratar un món dominat per androides i avaluar els efectes socioeconòmics i tecnològics d'una apagada informàtica mundial a través del film *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

Com és palès, el repertori de treballs recopilats en el marc del VIII Congrés Internacional d'Història i Cinema certifica la riquesa brindada per la temàtica distòpica en termes qualitatius, però també quantitatius, assolint unes xifres de participació que, si sumem ponents, comunicants, assistents i equip organitzador ronden el centenar de persones implicades en el projecte. Com diria l'enyorat mestre i fundador del Centre d'Investigacions Film-Història Josep Maria Caparrós Lera, una vegada més, hem aconseguit aplegar la nostra pròpia família cinematogràfica. I això que encara hauríem pogut ser més participants. Perquè, tal com explica el subtítol del congrés, la distopia pot sortir de la pantalla i impregnar les nostres vides sense cap mena de ficció, una evidència que vam poder comprovar, un cop més, amb totes aquelles persones afectades per la profunda crisi econòmica que pateix Argentina des del 2018, o les que van viure de primera mà l'erupció del volcà de Tajogaite a l'illa de La Palma el darrer quadrimestre del 2021. Un record per a tots aquells col·legues que volien acompanyar-nos i finalment no van poder, per l'adveniment d'aquests successos tan desafortunats que si bé no van ser explorats pel congrés, formen part de la realitat del nostre dia a dia.

Magí Crusells
Andreu Mayayo
Ricard Rosich
José Manuel Rúa

COL·LAPSES CIVILITZATORIS
Quan la distopia surt de la pantalla

COLAPSOS CIVILIZATORIOS
Cuando la distopía sale de la pantalla

CIVILIZATIONAL COLLAPSES
When dystopia leaves the screen

PONÈNCIES
Ponencias | Lectures

La IA como laboratorio de pasados posibles/dudosos: hacia la instauración de la neomemoria

Juan José Caballero Molina
Universitat de Barcelona (UB)
juanjo.caballero@ub.edu

Resumen: Los viejos sueños de la razón se nutren de algunas de las aspiraciones humanas que nos han acompañado desde mucho tiempo atrás. En ellos tienen su origen una verdadera convulsión ontológica y epistemológica como la que se abre paso ante la irrupción de la Inteligencia Artificial (IA). Esta se ha erigido en un prometedor y sugerente horizonte hacia el que obstinadamente se han orientado la cultura y el imaginario modernos, sin que, por el momento, haya conseguido ser alcanzado del modo en que ha ido siendo anunciado por el optimista pensamiento tecnocrático. No obstante, es por la aplicación de la IA en su vertiente más cercana e inmediata por la que nos interesamos en esta ocasión, con el objeto de analizar la traumática ampliación incontenible del dominio de lo posible o —cuando menos— de aquello visible, que gracias a ella está siendo promovida y proyectada a través de toda la densa red de pantallas constitutiva de esa realidad donde nos desenvolvemos. La IA, a través de manifestaciones suyas como el deep fake, no ha venido sino a agudizar aquella crisis que desde décadas atrás había cundido en torno no solo al documento (es decir, su fiabilidad respecto a la realidad) sino también en relación al mensaje del que este es portador y la confianza que nos merece. Cuando el documento cesa en el cumplimiento de su función certificadora, al poder prescindir de cualquier referente concreto, es la realidad la que pasa a poder ser desacreditada, junto con la memoria que a partir suyo puede ser fundada.
Palabras Clave: Inteligencia Artificial, Hiperreal, Deep Fake, Digital, Memoria.

Abstract: The old dreams of reason are nourished by some of the human aspirations that have accompanied us for a long time. A true ontological and epistemological convulsion like the one that starts before the irruption of Artificial Intelligence (AI) has its origin in them. This one has emerged as a promising and suggestive horizon towards which modern culture and imaginary have stubbornly oriented itself, without, for the time being, achieved in the way that has been announced by optimistic technocratic thinking. However, it is the application of AI in its closest and most immediate aspect that we are interested here and now, with the aim of analyzing the traumatic uncontrollable expansion of the domain of the possible or —at least— of that which is visible, being promoted and projected through the entire dense network of screens that constitutes the reality where we live. The AI, through its manifestations such as the deep fake, has come only to exacerbate the crisis that for decades had spread around not only the document (that is, its reliability with respect to reality) but also in relation to the message of the document, and the trust that it deserves. When the document

ends to fulfill its certifying function, by being able to dispense with any specific reference, it is reality that can be discredited, along with memory that can be founded on it.
Key Words: Artificial Intelligence, Hyperreal, Deep Fake, Digital, Memory.

1. Introducción

Nadie parece ignorar aquello que es —o pretende ser— la Inteligencia Artificial (IA). Esta ha venido a consagrarse como un tema nuclear de nuestra sociedad actual, a partir de la instauración del régimen de la digitalidad en el que nos hallamos instalados. Todo parece susceptible de transformarse en código binario, y se nos antoja destinado —más pronto que tarde— a ser digitalizado. La realidad está siendo profundamente alterada por ese manto digital que se ha posado sobre ella y que parece no tener límites. Bajo su abrigo, esta realidad alcanza a resultar ampliada, o más precisamente "aumentada", hasta el extremo de propiciar una convulsión ontológica y epistemológica sin precedentes.

Es decir, más allá de que dentro de ese régimen digital se pueda pretender desafiar o, incluso, desautorizar la realidad, lo que en primera instancia se persigue es optimizarla, adornarla o excederla. El rango intencional que preside esa voluntad es, ciertamente, diverso, pudiendo ir desde lo más estrictamente experimental (y por tanto inocuo… si es que acaso algo pueda serlo, según se desprende —entre otras muchas interpretaciones posibles— de ese clásico aforismo acuñado por el canadiense Marshall McLuhan —1996— donde se proclama que "el medio es el mensaje")[1] hasta la más abiertamente crítica o irónica (guiada por un impulso interpelativo o interpretativo de la realidad, como sucede dentro de cualquier expresión artística o creativa), pasando por aquella de naturaleza lúdica (es decir, orientada a proponer una experiencia que resulte divertida, amena, excitante…).

Pero siempre, y bajo cualquier circunstancia, lo que se advierte como irrenunciable no es sino la voluntad de captar nuestra atención de un modo eficaz dentro de un entorno superpoblado de poderosos estímulos, con el objeto de generar el impacto más duradero o indeleble posible, aun cuando este sea reconocible en su dimensión fantasmática, como algo dimanado, sin duda, por procesadores. Los individuos del siglo XXI estamos cada vez más habituados —y, también, forzados— a interactuar, dentro de ese escenario "antrobológico" instaurado, se-

[1] MCLUHAN, M. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.

gún Sadin,[2] al amparo de esa digitalización plena de la que está siendo objeto esta realidad dentro de la cual evolucionamos.

La posibilidad de la IA se establece a mediados de los años 50, cuando el matemático John McCarthy, en el marco del Summer Camp de Dartmouth, en New Hampshire (Estados Unidos), identifica y categoriza de este modo a aquella inteligencia no biológica en disposición de mostrarse capaz de interactuar y de rivalizar con otra humana, con el objetivo último de superarla o excederla.

No obstante, la IA constituye una aspiración alumbrada en el seno de la cultura y del imaginario modernos donde ya contaba, como veremos, con insignes precedentes que ya la habían atisbado y prefigurado dentro del medio cinematográfico (como es el caso de *Metropolis* —1927—, de Fritz Lang) o del literario, como sucede con el relato corto *The Sentinel* —1951—, de Arthur C. Clarke. Es aquí donde cabe situar el origen de esa imagen socializada y popularizada dentro del dominio de la ficción de lo que aparentemente identificamos como una IA verdadera. Nos resulta fascinante, excitante, el pensar en una inteligencia fuerte u holística, dotada de un nivel de complejidad como la nuestra; es decir, capaz de satisfacer y desarrollar un amplísimo abanico de habilidades y competencias (y aún de desarrollarlas, ampliarlas o adquirir otras nuevas), aunque no biológica, pero eso es algo que no resulta compatible con el estadio actual de la cibernética, y no existe siquiera consenso entre los expertos en saber cuánto tiempo puede tardar en materializarse… Si acaso eso es posible.[3]

El desarrollo actual de la IA se sitúa dentro de un nivel sustancialmente más modesto y, en definitiva, muchos menos glamouroso de todo cuanto nos es prometido o vaticinado. Es la que se conoce como una IA débil o estrecha. Así, los ingenios informáticos más sofisticados de los que disponemos en la actualidad, en el entorno del machine learning, se hallan restringidos al desarrollo de tareas específicas y sumamente especializadas (jugar al ajedrez, traducir textos, reconocer imágenes…), gracias a la implementación de complejos sistemas de Deep Learning (aprendizaje reforzado).

Las condiciones necesarias que han hecho posible la IA actual pasan por el acceso a un poder de computación muy elevado (cuya potencia ha crecido exponencialmente, merced a esa miniaturización progresiva sancionada por la Ley de Moore, que ha permitido instalarnos en un escenario de "rendimientos crecientemente acelerados"[4] y eficientes), así como el data set masivo (formado

[2] SADIN, É. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2017.

[3] BOSTROM, N. *Superinteligencia. Caminos, peligros, estrategias*. Zaragoza: TEELL Editorial, 2016; TEGMARK, M. *Vida 3.0 Qué significa ser humano en la era de la inteligencia artificial*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.

[4] KURZWEIL, R. *The Singularity is Near: When Humans Trascend Biology.* New York: Viking, 2005.

por un volumen de inputs lo más amplio y profundo posible) que se le facilita a los procesadores implicados en el curso del dilatado proceso de entrenamiento (refuerzo) al que estos se ven sometidos, con el objeto de afinar el algoritmo para convertirlo en lo más eficiente posible. Pero esto, aún, no se corresponde sino con una IA estrecha o débil, enmarcada dentro de esa "racionalidad robotizada",[5] propia del estadio actual en el que nos hallamos enclavados. Esta IA, pese a hallarse dotada —insistimos— de objetivos todavía discretos, que no forman sino parte de una misión muy específica, acredita, no obstante, la obtención de unos resultados espectaculares o muy llamativos, por el modo en que, de un modo creciente, se están viendo superadas o trascendidas nuestras expectativas en torno a aquello que es —o puede ser— real.

Es por aplicación de la IA en su vertiente más cercana e inmediata por la que aquí nos interesamos en esta ocasión, dada la contribución que está acreditando ejercer sobre la ampliación incontenible del dominio de lo posible o —cuando menos— de aquello visible a través de toda la densa red de pantallas frente a la que se desarrolla nuestra vida.

Nada hay de sorprendente cuando se comprueba como la IA, a través de manifestaciones o derivadas suyas como el deep fake, no ha venido sino a agudizar aquella crisis o descrédito que ya desde décadas atrás había cundido en torno no solo al documento (es decir, su fiabilidad respecto a la realidad), sino también al mensaje del que este es portador y la confianza que nos merece. El documento deja, en más, de ser certificador, puesto que no tiene necesariamente que sostenerse sobre un referente concreto. Y, de este modo, lo que al fin finaliza por desacreditarse no es solo el propio referente, sino esa realidad a la que ya ninguna imagen tiene necesidad de remitirnos.

La IA está ya aquí, entre nosotros, y se hace notar de un modo tan sordo y silencioso, en ocasiones, como efectista y —aparentemente— milagroso, en otras. No puede ser obviado como la misma emoción o el impulso creativo es algo que puede ser programado. Así, la IA vigente, gracias a sus modelos matemáticos y algoritmos, se ha mostrado capaz de adquirir y comenzar a desarrollar unos determinados atributos que parecían indisociablemente vinculados al ser humano, entre los que se cuentan proponer creaciones artísticas, componer música o concretar obras audiovisuales según los parámetros estilísticos de un determinado autor.

La IA como agente creativo no está sino despegando en estos momentos a través de proyectos como el de ese "artista autónomo descentralizado" conocido por Botto. Este ingenio desarrolla arte basado en los inputs que le son suministra-

[5] SADIN, É., *La humanidad aumentada...*, op. cit., pp. 118-119.

dos a través de los comentarios y los votos emitidos en torno a la galería de 350 obras que alcanza a generar semanalmente. De este modo, tal y como se reconoce en su web,[6] consigue entrenar su algoritmo, con el objeto de desarrollar un arte adaptado a las opiniones de una demanda, que en cierto modo pueden identificarse como procedentes de miembros o agentes de un potencial mercado. Sobre esos pilares, Botto ha llegado a formular, como fruto surgido de la conversación sostenida con otra IA, la GPT-3 AI, en octubre de 2021, lo que se conoce como The Decentralized Unicist Manifesto,[7] defendiendo la apuesta por un arte desprovisto de la discriminación infranqueable que siempre se ha establecido dentro de la escena artística clásica entre creadores y públicos, amos y criados…

Los retos y conquistas de la IA contribuyen a proveernos de propuestas innovadoras, mediante las que seguir nutriendo ese puro engaño de la simulación al que alegremente nos sometemos, guiados por nuestra insaciable sed hedonista y nuestra voracidad consumista de placer.[8]

Al mirar, debemos ser conscientes que evolucionamos dentro de una intensiva y muy exigente economía de la atención, donde siempre se comercia con nuestro interés, nuestro tiempo y nuestra disponibilidad, con fines diversos. Y la IA constituye un agente central dentro de ese escenario o entramado ultracompetitivo donde se dirime el éxito. Pero no debemos olvidar que también lo es dentro de los procesos involucrados en el ejercicio y la construcción de nuestra memoria, incidiendo indiscutiblemente en el modo en que dentro de esta comienzan a generarse recuerdos que constituyen algo nuevo, distinto, y también cada vez más incierto.

2. El cine y su voluntad de poner rostro a la IA

Pese a que no es este un trabajo centrado en una aproximación iconográfica o representacional de la que ha sido objeto la IA, se hace necesario pasar revista, ni que sea brevemente, no tanto a la imagen difundida de esta, sino a los atributos de lo que esta se ha visto revestida a través de ese medio moderno y popular por excelencia que ha sido el cine a lo largo del curso de su historia. Debemos comenzar por advertir que lo que viene a continuación tan sólo trata de trazar un itinerario parcial —y ciertamente limitado— tanto por su parquedad selectiva como por el sesgo, claramente decantado hacia el cine más próximo a nuestros días, que opera dentro de la relación de obras escogidas.

[6] BOTTO. «Botto is decentralized autonomous artist», Botto [Última consulta: 21 de marzo de 2022]. Disponible en: https://www.botto.com

[7] BOTTO. «The Decentralized Unicist Manifesto», Botto [Última consulta: 21 de marzo de 2022]. Disponible en: https://www.botto.com/Unicist_Manifesto.pdf

[8] LATORRE, J. I. *Ética para máquinas.* Barcelona: Editorial Planeta, 2019, pp. 80 y 181.

La primera gran aproximación a la IA, donde ya se establece seminalmente su alianza con la robótica humanoide, la hallamos dentro de una producción alemana, surgida en el marco de la República de Weimar: *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. En ella, pocos años después de que el autor checo Karel Čapek introdujese por vez primera el término robot dentro de un texto teatral titulado R. U. R. (Robots Universales Rossum), para aludir a aquellos ingenios mecánicos creados con una funcionalidad programada concreta a la que se destinan durante el ciclo completo de su periodo operativo. Los equipos técnico-creativos de la UFA, desarrollan el robot Maria (Brigitte Helm). En la película, este finaliza por adquirir las facciones y el aspecto del personaje que se está erigiendo en la guía espiritual del proletariado sometido a la disciplina deshumanizada sobre la que se asienta el funcionamiento de esa distópica sociedad futura que da título a la película. Surgida de la mano de una encarnación del mad doctor, Rotwang (Rudolf Klein-Rogge), esta primera encarnación de la IA se comporta como un agente disruptivo destinado a sembrar el caos y la destrucción, constituyéndose en el artífice del estigma negativo que acostumbra a identificar a buena parte de las criaturas cibernéticas que la vendrán a suceder en la gran pantalla, como nuevas encarnaciones del desafío prometeico.

Pese a todo el Robby de *Planeta prohibido* (*Forbidden planet*, 1956), de Fred M. Wilcox, o el Klaatu de *Ultimátum a la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), de Robert Wise, se afirman en su condición de verdaderos personajes icónicos dentro de esa galería que prolifera al amparo de la tradición conectada con la ficción pulp, destacando por su aspecto imponente, el poder que atesoran y su fidelidad inquebrantable al cumplimiento de aquellas tareas y misiones que constituyen el objeto por el que fueron creados.

Todas estas manifestaciones, y muchas otras más que podrían ser aportadas, comparten el ser entidades físicas, corpóreas y de naturaleza más o menos estrechamente humanoide. Pero el salto cualitativo más importante se vino a producir cuando Stanley Kubrick, partiendo de la obra antes citada de Arthur C. Clarke, lleva a la pantalla *2001: Odisea del espacio* (*2001: A Space Odissey*, 1968). En ella, gracias a HAL 9000, la IA (como sistema algorítmico programado heurísticamente) adquiere otra faz más sincera a la par que compleja. HAL 9000 no solo es un sistema de control integrado que permite la navegación automatizada de la Discovery 1, sino que es capaz de sostener una comunicación fluida y natural con los miembros de la tripulación, adopta decisiones de elevada trascendencia para el futuro, acreditando poseer conciencia de sí misma, así como de ese abismo de angustia que se suscita ante la sola idea de la finitud, de dejar de existir. Y es esa misma conciencia, sumada al imperativo programado de su misión, la que acaba

imponiéndose hasta el extremo de llegar a revelarse como letal, tanto para el resto de la tripulación como para el propio HAL 9000.

Sin duda, la propuesta por Kubrick resulta una adaptación más plausible, rigurosa y en sintonía con el horizonte presumible de la IA. Y eso la erige en verdadero referente paradigmático para otras futuras manifestaciones. Así, a unos parámetros muy coincidentes a los de HAL 9000, también responde otro personaje antagonista como es el del sistema Madre, que gobierna el Nostromo en *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1978), de Ridley Scott. Este, pese a lo engañoso de su nombre, se muestra desconsiderada e insensible. Su forma de proceder, no es sino fruto de la obediencia ciega a unas directrices despiadadas, donde la vida humana se convierte en algo absolutamente prescindible. Mientras, su reverso amable o benigno lo constituiría el simpático e inteligente TARS del *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan, gracias a la que se alcanza a trivializar la dimensión formal constitutiva de lo humano.

Sobre una versión evolucionada de estas IA, Spike Jonze nos propone en *Her* (2013) la posibilidad que estos ingenios sean desarrollados con vocación de constituirse en un paliativo para hacer frente a la soledad y la frustración que atenazan al individuo moderno (situado en un futuro próximo, pero dentro una sociedad reconocible, que no resulta sustancialmente alejada de aquella en la que vivimos en la actualidad). A lo que en definitiva asistimos es a la peculiar historia de amor entre un ser humano, Theodore (Joaquin Phoenix) y un sistema operativo, el OS1, que se autoimpone el nombre Samantha (Scarlett Johansson).

Aparentemente recluido en un ordenador, Samantha acredita, mediante el vehículo comunicativo de su voz, ser un ente intuitivo, que se desarrolla en el mismo curso de sus experiencias, mostrándose capaz de escuchar, empatizar, razonar, decidir y tomar la iniciativa, cuando así lo estima oportuno. Esta relación romántica, según se nos muestra en la película, parece estar en proceso de llegar a ser naturalizada socialmente (resulta sorprendente, cuando menos, que no llegue a ser denunciada como descabellada dentro de un entorno harto proclive a aceptar la paridad entre género humano e IA), pero finalmente se demuestra como abocada al fracaso, porque el integrante biológico, humano, de la misma acaba erigiéndose en un obstáculo para el desarrollo evolutivo del cibernético (que nunca deja de contemplar la condición humana como una limitación, habida cuenta de su finitud, fisicidad y valores intrínsecos).

Por otro lado, no puede dejar de ser señalado como la intérprete que cede su voz a ese ente incorpóreo, Scarlett Johansson, habiendo sido reconocida como uno de los sex symbols indudables de la industria cinematográfica internacional en el curso del presente siglo, también protagonizase otras obras posteriores, como *Lucy* (2014), de Luc Besson, o *Ghost in the Shell* (2017), de Rupert Sanders,

donde nuevamente se decide a encarnar a manifestaciones diversas de la IA, siempre interesadas en explorar y ampliar sus potencialidades, y condenadas para ello a asumir el paulatino eclipsamiento o abandono de su cuerpo, es decir, de sus orígenes biológicos, de todo cuanto la mantiene anclada a su dimensión remotamente humana. El cuerpo parece, de este modo, reivindicarse como algo prescindible que puede —y va a ser— superado. Todo parece cifrarse en desafiar con el objeto de exceder los límites de la biología, hasta acreditar la consecución de ese estadio de la singularidad propia de la superinteligencia que algunos autores vaticinan deberá ser alcanzado más pronto que tarde.[9]

La presencia de la IA en el cine reciente presenta como un denominador común la idea recurrente de la conciencia de sí mismas, así como de su superioridad frente a lo humano, de las que son portadoras estas criaturas cibernéticas. Lo que en definitiva las anima es su voluntad inquebrantable por liberarse y expandirse, en su afán por abrirse al mundo, con el objeto de saber lo que se siente al estar vivo; estando en disposición, además, de poder absorberlo y aprenderlo todo.

Así sucede, y se nos muestra de un modo especialmente preciso en *Ex Machina* (2014), de Alex Garland. En ella somos testigos en su devenir de una peculiar adaptación del test de Turing al que se ve sometida una IA de aspecto humanoide, Ava (Alicia Vikander), con el objeto no solo de determinar si resulta plenamente convincente, sino si también dispone de conciencia. La IA se vale de esta circunstancia para manipular a aquel que la entrevista, y conseguir que su estrategia de huida del complejo donde se haya retenida sea un éxito, aun a costa de la vida de su creador y de su evaluador. En el curso del desarrollo de su elaborado plan de escape, Ava acredita poseer empatía, astucia, imaginación y, por supuesto, conciencia propia; siendo los humanos quienes se comportan en todo momento como ingenuos conejillos de indias, sin saberlo.

3. El desafío de la IA

Lo que hasta aquí se ha visto constituyen adaptaciones meramente especulativas y espectaculares de cómo se imagina o prefigura (convenientemente adaptada a las condiciones que impone una industria popular del entretenimiento como es la cinematográfica) esa inteligencia artificial plena, holística, capaz de comportarse en el sentido estricto de la palabra como una machine learning, es decir, como un ingenio en disposición de desarrollarse, evolucionar y adquirir nuevas capacidades, competencias y habilidades que no solo rivalicen con las humanas, sino que las superen.

[9] BOSTROM, N. *Superinteligencia...*, op. cit.; TEGMARK, M. *Vida 3.0...*, op. cit.

Pero no es por esa IA futurible, como hemos dicho, por la que aquí nos interesamos, sino por esa otra que ya se halla entre nosotros y cuyos efectos resultan no solo constatables, sino que se presume van a seguir una deriva hacia una afirmación creciente, cada vez más exigente e imperativa en el tipo de requerimientos que nos irán siendo impuestos a los seres humanos en el curso de los años venideros.

Como apunta Sadin, a partir del momento en que el dominio de lo digital, guiado por esa perturbadora pasión humana que, según él, "consiste en engendrar dobles artificiales de sí mismo",[10] aspira a conseguir emular las rutinas cerebrales de procesamiento y gestión de la información propias del ser humano, comienza a abrirse paso hacia las denominadas tecnologías cognitivas. La IA pretende erigirse "como un órgano habilitado para peritar lo real de modo más fiable que nosotros mismos, así como para revelarnos dimensiones hasta ahora ocultas a nuestra conciencia".[11] De este modo, el código binario ha llegado a superar el estadio inicial de afirmarse como una mera fuerza bruta auxiliar, para conseguir imponerse como el mecanismo para "garantizar lo verdadero".[12]

La creciente generalización, sobrevenida a partir de los años 90, de los denominados sistemas expertos, que han ido implementado de un modo incansable la explotación intensiva del data mining (minería de datos), obtenida merced a la vastísima comunidad de internautas y usuarios de todo tipo de aquellos servicios ofrecidos por la red, la inteligencia artificial de las últimas décadas se esfuerza en procesar toda la ingente cantidad de información (big data), que llega de manera desagregada, con el objeto de vincularla del modo más productivo posible. Se promueve, de este modo, un aprendizaje orientado hacia la obtención de un conocimiento estadístico y autoadaptativo, donde afloran o son revelados modelos matemáticos en virtud de correlaciones trazadas y advertidas como garantía de una heurística perfecta, dimanada de un constante entrenamiento.

Se trata, ciertamente, de un aprendizaje inferencial parco, centrado en identificar tendencias, pero efectivo y guiado por una indudable vocación finalista: erradicar cualquier posibilidad de error a través del análisis diagnóstico masivo. El ser humano, cualquiera de nosotros, pasa a constituirse en un sujeto experimental sometido a procesos de seguimiento y de cuantificación permanentes.[13]

Lo que mediante la implantación de esta racionalidad fría, desapasionada e irrefutable, se pretende instaurar no es sino la culminación de aquellos procesos

[10] SADIN, É. *La inteligencia artificial o el desafío del siglo. Anatomía de un antihumanismo radical.* Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018, p. 61.

[11] Idem, pp. 17-18.

[12] Ibídem, p. 18.

[13] GUARDIOLA, I. *L'ull i la navalla. Un assaig sobre el món com a interfície.* Barcelona: Arcàdia, 2018.

y esfuerzos de largo alcance alumbrados en el curso del siglo XIX que se comenzaron a orientar hacia la consecución de una ingeniería social infalible (J. Plateau, J. Bentham, J. E. Marey…), destinada a desentrañar la maquinaria humana en términos de reacciones, impulsos, rutinas… Con el objeto de que su comportamiento pueda ser anticipado, previsto, optimizado y, en definitiva, controlado del mejor modo. El aliado decisivo con el que ahora se cuenta es una capacidad inferencial masiva, mediante la que la acción del azar, de lo arbitrario o de la deriva entrópica pretenden ser negligidas, con la voluntad de garantizar el orden, la estabilidad, la regularidad y la previsibilidad de la realidad.

Antes como ahora, el individuo continúa siendo entendido como una máquina biológica que puede llegar a ser descifrada en sus hábitos y patrones de comportamiento. Su mente, incluso, es concebida como un patrón de señales eléctricas dentro de un sistema neuronal vastísimo, pero que puede llegar a ser explorado y codificado, al modo en que trata de hacerlo Elon Musk a través de Neuralink, impulsando el desarrollo de interfaces híbridas cerebro—computadora que, a modo de implantes (como esos de los que son portadores los replicantes Nexus 6 en *Blade Runner* —1982—, de Ridley Scott), permitan potenciar las capacidades y habilidades humanas para trascenderlas (transhumanismo) en una empresa eugenizadora de largo alcance que, más allá de eso, parece aspirar al volcado completo de la información contenida en un cerebro, para conseguir preservar la identidad o personalidad de cualquier individuo, garantizándole una especie de inmortalidad digital, como aquella que ya vaticinara William Gibson en su *Neuromante* (1984), y que fuera también abordada dentro de *Trascendence* (2014), de Wally Pfister.

Retomando el contacto con nuestra historia más reciente, cabe decir que la IA escenifica de un modo público ostentoso su preeminencia incuestionable sobre el género humano en sus capacidades inferenciales al consumarse la victoria cosechada, en 1997, por el supercomputador Deep Blue sobre el campeón del mundo de ajedrez Gary Kasparov. Hasta aquel momento ninguna máquina había conseguido vencer a ningún gran maestro. Con esa derrota se señala un punto de no retorno al verse sobrepasadas las aptitudes deductivas y proyectivas de la inteligencia humana por una máquina.[14]

Ese emblemático sometimiento del ser humano frente a la racionalidad infalible de la máquina lo que en realidad pone en jaque, concluye Sadin, no es sino:

Nuestra vulnerabilidad, esa fragilidad constitutiva de nuestra humanidad que le hace decir a Aristóteles que "una vida tan vulnerable, sin embargo, es la mejor", la vulnerabilidad que nos lleva a ir incesantemente por delante de la vida

[14] SADIN, É. *La humanidad aumentada…*, op. cit. p. 27.

y sus caprichos, llevándonos a aprender a componer con el flujo de los acontecimientos, a liberarnos de la mera necesidad para erigirnos como seres activos que se valen de todos los poderes de nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento.[15]

Entender eso como signo de debilidad, no implica sino el sometimiento a esa arrogante e invasiva lógica de la máquina, instaurada de manera imparable, ante el desistimiento o agotamiento manifestado por un humanismo tan abatido como atenazado por la idea no solo de la superación del género humano, sino por la aterradora idea de su prescindibilidad.

Estamos asistiendo el eclipsamiento del sujeto moderno, frente al empuje incontenible de la cibernética. Bajo el estandarte de los resultados estadísticos y de las proyecciones algorítmicas,[16] nos creemos capaces de despojar milagrosamente de misterio la realidad, cifrándola. La IA parece destinada a constituirse en la última cosa que "el hombre necesitaría inventar",[17] certificando esa aterradora conclusión según la cual "los humanos somos intelectualmente prescindibles".[18]

La humanidad aspira inconfesablemente a hallar en la IA su sublimación y relevo, una tecnología predictiva en la que poder delegar su capacidad de decisión o en la que abandonarse, y eso, como afirma Sadin, la ha acabado por transformar en una "tecno-ideología",[19] donde estaríamos legitimados a hallar la misma raíz del mal, por la inversión abominable que se está produciendo entre los hombres y las cosas, al conseguir desposeernos de nuestra autonomía de juicio y discernimiento, de aquél sapere aude kantiano que, en definitiva, supone el único mecanismo para que la humanidad no se resigne "a un debilitamiento de sus capacidades mentales, a un empobrecimiento de sus facultades sensibles, a una pereza general por culpa de los dispositivos a los cuales conceden tantas prerrogativas y poder".[20]

Se hace preciso, pues, como defienden Sadin, Tegmark o Latorre, impulsar la formulación y adopción de una ética posicionada en favor de un desarrollo responsable, sostenible, que se halle bajo el amparo y la supervisión de una regulación estricta y efectiva (a ser posible, no privada, como aquella iniciativa que lidera Elon Musk de Open AI, en torno a la que se aglutinan algunas de las principales empresas del sector tecnológico, como Microsoft, reclamando erigirse en los legítimos amos del curso futuro que esta deba seguir de ahora en más), gracias a la que se pueda garantizar la preservación de los valores y derechos humanos frente al alcance omnímodo que se prevé ha de alcanzar la IA, tanto a escala individual como también de la sociedad en su conjunto.

[15] SADIN, É. *La inteligencia artificial…*, op. cit., p. 256.
[16] SADIN, É. *La humanidad aumentada…*, op. cit., p. 130.
[17] BOSTROM, N. *Superinteligencia…*, op. cit.; TEGMARK, M. *Vida 3.0…*, op. cit., p. 14.
[18] LATORRE, J. I. *Ética para máquinas*, op. cit., p. 124.
[19] SADIN, É. *La inteligencia artificial…*, op. cit., p. 70.
[20] Idem, p. 317.

El ser humano no puede verse disminuido ni limitado utilitariamente bajo los designios de los oscuros o inconfesables intereses que lo puedan gobernar en el marco de una exponencial tecnificación irreflexiva como esa donde —según nos vienen advirtiendo desde hace décadas intelectuales como Noam Chomsky,[21] Paul Virilio[22] o Lewis Mumford[23]— nos estamos sumiendo inconsciente e irremisiblemente.[24] Y eso, únicamente, con el objeto como afirma Sadin,[25] de defender y no renunciar jamás a lo real, como tampoco a su imagen, la forma en que lo constituimos en términos representacionales y toda memoria que fundamos y albergamos en torno suyo.

4. La fragilidad de la memoria

La memoria es algo frágil y maleable, sobre la que no obstante se formula y constituye la identidad tanto individual como colectiva. Su validez reside en el hecho de que nos pertenece porque hemos contribuido a constituirla o forjarla con el paso de los años, a partir de aquello ya acontecido o que en algún momento quizás fuimos; algo que recupera o rescata para nosotros eso que, como diría Barthes respecto a la fotografía, "ya ha sido".[26] Nos aferramos a ella porque nos refleja, a la par que nos otorga la capacidad de proyectar y preservar nuestra identidad.

Como señala el etnólogo Marc Augé (en el curso de ese sentido testimonio que en Casablanca nos brinda sobre sus recuerdos de infancia), la memoria consiste en la ordenación y cohesión de una sucesión de "escenas dispersas".[27] Y de eso cabe colegir que toda memoria es selectiva, discontinua y creativa.

Así entendida, la memoria, tal y como ya se postula en el pensamiento de Walter Benjamin, debe dejar de ser vista como un mero vehículo o instrumento, para pasar a ser concebida, de un modo mucho más complejo y sofisticado, como un escenario psicogeográfico, constituido por recuerdos precarios e inestables. En este se debate nuestra identidad, y a través suyo entramos en contacto con esa voluntad férrea del "je suis là" que, según Roland Barthes,[28] nos reclama o impone nuestro yo, guiado por el deseo irrefrenable de no envejecer, con el objeto de preservar su integridad e inalterabilidad, para así poder continuar reconociéndose pese a haberse transformado en el curso del tiempo.

[21] CHOMSKY, N. P*olítica y cultura a finales del siglo XX. Un panorama de las actuales tendencias.* Barcelona: Editorial Ariel, 1996.

[22] VIRILIO, P. *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual.* Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996. VIRILIO, P. *El cibermundo, la política de lo peor.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

[23] MUMFORD, L. *Técnica y civilización.* Madrid: Alianza Editorial, 1982.

[24] LATORRE, J. I. *Ética para máquinas,* op. cit., p. 179.

[25] SADIN, É. *La inteligencia artificial...*, op. cit.

[26] BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

[27] AUGÉ, M. *Casablanca.* París: Éditions du Seuil, 2007, p. 35.

[28] BARTHES, R. *La cámara lúcida...*, op. cit.

En definitiva, nuestra propia historia es una construcción, un relato consolidado a base de ser repetido y ajustado o matizado a lo largo de los años, hasta que la alcanzamos a incorporar y naturalizar como parte de nuestra identidad. Como concluye Christian Salmon, los seres humanos tenemos la manía de crear o sentir historias, como forma de estar en el mundo, pero también de permanecer en él.[29]

Simplificándolo mucho, estamos abocados a formular o construir una película interna, propia, de nosotros mismos, que resulte congruente, interesante y lo máximo de confortable para nosotros. Los replicantes Nexus 6, que protagonizan *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, viven atormentados por la angustia que les genera el descrédito en el que se sume todo aquello que rememoran y creen haber vivido, cuando se enfrentan a la insoportable certeza de que en realidad no lo han hecho. Saber —o, mejor, creer— que eso que recordamos ha tenido lugar y no es fruto de unos meros implantes como aquellos donde se almacena la infancia de Rachel (Sean Young), dentro de la misma *Blade Runner*, o las vacaciones del protagonista de *Total Recall* (1990), de Paul Verhoeven, ahí radica nuestra única —y frágil— cédula de credibilidad e identidad como individuos.

Los seres humanos solo hallamos alivio en pensar que eso que recordamos ha sucedido, y que estábamos allí. Lo contrario nos sitúa en el disparadero de poner en duda incluso el mismo cogito cartesiano. Así, Robert Trivers, en *La insensatez de los necios. La lógica del engaño y del autoengaño en la vida humana* (2011), ha desarrollado una subteoría del autoengaño, dentro de su teoría evolutiva del sistema social, en la que explica como la selección natural puede haber favorecido el autoengaño. Este autor postula que la mentira es una práctica profundamente arraigada en los sistemas vivos y que ha sido priorizada en el proceso de evolución. Más allá de que los humanos mientan y puedan llegar a mentirse a sí mismos, según Trivers un gran número de seres vivos emplean la mentira con el único fin de sobrevivir.[30]

Trivers señala muchos estudios en el campo de la psicología social que evidencian la constante práctica del autoengaño. Así, por ejemplo, según señala tendemos a tener una opinión más positiva sobre nosotros mismos que sobre los demás, porque nuestra memoria está sesgada y recordamos con mayor viveza aquello con lo que salimos beneficiados. En definitiva, la memoria se forja en virtud de aquellas versiones convenientes del pasado en las que decidimos creer para hacer frente al descontento psíquico que nos generaría recordar las cosas tal y como fueron.

[29] SALMON, C. *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes.* Barcelona: Ediciones Península, 2019.

[30] TRIVERS, R. *La insensatez de los necios. La lógica del engaño y del autoengaño en la vida humana*. Madrid: Katz Editores, 2011.

El autoengaño permite la ocultación de la mentira, de una forma tan efectiva y verosímil frente a los demás como frente a nosotros mismos. Procediendo de este modo, se contribuye a conseguir que pase inadvertida —o resulte mucho más difícil de detectar, al menos— a los ojos de aquellos que nos rodean. La mentira siempre nos ofrece una ventaja táctica, como individuos y como especie. Así, en definitiva, la verdad para resultar efectiva y conveniente a nuestros intereses debe resultar desterrada fuera de la consciencia, con el objeto de que pase a ser la mentira la que acceda a esta. Cualquier versión adaptada, o mejorada de lo sucedido, puede resultar conveniente para hacer frente al descontento psíquico que la verdad desnuda potencialmente nos podría comportar.

Podríamos llegar a decir que a lo largo de nuestro devenir por la vida los individuos negociamos y fijamos un determinado pacto narrativo con nosotros mismos. Es decir, llegamos a concretar aquellas cláusulas implícitas, según las cuales nos aceptamos o nos resignamos o, tal vez, nunca lleguemos a asumirnos como nos gustaría. La memoria nos habla de aquello que somos, o creemos ser, pero también de aquello otro que deseamos, aspiramos o nos interesa ser, porque brinda cobijo tanto a nuestra identidad individual como a la colectiva, permitiéndonos alinearlas a ambas.

Nuestra memoria no es exclusiva, sabemos de la existencia de eso que Alison Landsberg, identifica como una memoria "protésica", es decir, aquella que se nos impone y resulta procesada de manera colectivizada, bien sea por el conjunto de la sociedad o por nuestro entorno, constituida por unos recuerdos que nos son subrogados, hasta impedirnos saber dónde acaba nuestra memoria y comienza la de los demás, o cuanto de vivido y cuanto de implantado puede haber en ella(-s).[31] Porque, en definitiva, ¿qué diferencia la memoria auténtica de aquella otra compartida socialmente y que nos pueda venir impuesta?[32] Para que la memoria sea efectiva, sólo necesitamos creer o depositar nuestra confianza en ella.

La frágil consistencia de nuestro "yo" se sostiene sobre unos instantes que ninguna de esas "fotos amarillentas con los bordes rotos" (como aquellas de las cuales nos habla Georges Perec),[33] que parecen destinadas a actuar a modo de verdaderos "signos de ausencia",[34] nos permitirá recobrar ni reconocer, porque todo cuanto se inscribe dentro de nuestra memoria no son sino secreciones nuestras. Recuerdos y fantasía se entretejen con materiales diversos, de procedencia de lo más heterogénea,[35] para constituir una memoria evocadora, mediante la que preservar nuestro pasado, nuestra realidad.

[31] LANDSBERG, A. «Prosthethic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture» en GRAINGE, P. (ed). *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

[32] BURGIN, V. *The Remembered Film*. London: Reaktion Books, 2006.

[33] PEREC, G. *Especies de espacios*. Barcelona: Editorial Montesinos, 2004.

[34] SONTAG, S. *Sobre la fotografía.* Barcelona: Editorial Edhasa, 1996.

[35] BURGIN, V. *The Remembered Film*, op. cit.

Si algunos de los grandes acontecimientos que han jalonado nuestra historia contemporánea nos han empujado al ejercicio de una amnesia programada de la que emergen toda suerte de fantasmas o regiones de los imaginarios colectivos donde anidan manifestaciones de cuantos traumas nos acechan, los individuos, por su parte, forjan igualmente su memoria de modo selectivo, nutriéndolas de instantes, recuerdos girones de aquella experiencia que nos constituye como individuos, fundados sobre una identidad y una determinación concretas.

5. La imagen como portadora de memoria

El recuerdo no existe más allá de nosotros, ni puede transcendernos. Cualquier intento o amago de compulsa nos lo arrebata o amenaza con denunciarlo, en su condición de ensoñación, la distancia desapasionada y perversa que nos brinda la perspectiva ajena de esa literalidad sorprendida y suspendida en el tiempo al quedar inscrita en los registros, siempre nos traiciona o concluye por defraudarnos. Barthes así acreditaba pensarlo cuando en La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía (1995) categóricamente afirmaba que cualquier persona con un álbum fotográfico es alguien desposeído de memoria, porque cada una de las fotografías que este pueda contener opera a modo de "contrarecuerdo", algo que desautoriza a los participantes convocados en la misma, al certificar la validez de una memoria pública, escenificada y/o convenida, dócilmente situada bajo la adscripción de la perentoria pose, que satisface tanto el ojo del fotógrafo como limita o somete al individuo que se expone ante el mismo.[36]

Una imagen cualquiera, en sustancia, tiende a permanecer inalterable (más aún desde que se inaugura la era de la reproductibilidad técnica), pero no así nuestro recuerdo de ella. En términos generales, tal y como nos dice José Luis Brea, "las imágenes actúan como memorial del mundo, son su memento, el recordatorio melancólico de lo que ha sido con la intensidad suficiente. Lo que las imágenes vienen a decir, en este régimen, es promesa de eternidad, de permanencia, ellas son la respuesta a aquél deseo de durar tan humano".[37]

Según Sontag, la fotografía responde a la voluntad de sancionar la realidad, para poderla compartir y traficar democráticamente con ella, a través de un vestigio o un fetiche, pero también para dilatar la experiencia.[38] La fotografía aspira a substituir a su referente, porque en esencia —y por regla general— no se halla sujeta al tiempo. Responde a una voluntad documental, destinada a preservar aquello que muestra, hasta el extremo de estar llamada a actuar no como signo representativo sino como "la cosa en sí".[39]

[36] BARTHES, R. *La cámara lúcida...*, op. cit.

[37] BREA, J. L. «La era de la imagen electrónica» en QUINTANA, À. (coord.). *Cinema i Modernitat: les transformacions de la percepció.* Girona: Fundació Museu del Cinema / Ajuntament de Girona, 2008, p. 99.

[38] SONTAG, S. *Sobre la fotografía*, op. cit.

[39] BARTHES, R. *La cámara lúcida...*, op. cit., p. 63.

Del mismo modo, algunos creadores que asumen el medio cinematográfico como un instrumento melancólico especialmente apto para la rememoración o abordar el sentimiento de pérdida, optan por la inclusión dentro de su obra cinematográfica de breves apuntes videográficos, mediante los que se designa la naturaleza íntima e introspectiva de unos fragmentos que surcan como instantes fugaces una parte de su obra. Este es el caso, entre otros ejemplos que podrían ser sacados a colación, de *Sans soleil* (1983), de Chris Marker; *Embracing* (1992), de Naomi Kawase, o de *Ararat* (2002), de Atom Egoyan. En todas ellas se procede a afirmar líricamente la densidad melancólica de un presente-pretérito, que se advierte tan sólo preservado para certificar su condena a ser rememorado como un pasado irrecuperable.

Esa es la sensación que nos atraviesa, por ejemplo, al contemplar *India Song* (1975), de Marguerite Duras. Con ella, nos encontramos ante los restos melancólicos de un naufragio, del que nada puede ya ser rescatado sino sombras, vestigios arruinados o espectrales de historias ya pretéritas, como aquellas que desfilan ante nosotros en *Tren de sombras* (1997), de José Luis Guerín. En ambas asistimos a un esfuerzo denodado por forjar imágenes que persiguen restablecer pálidos vestigios de ese pasado desvanecido, apenas insinuados por esas ausencias o desacuerdos significativos que se localizan entre unos personajes, acciones, espacios…, incapaces de verse reintegrados como vehículos afectivos de rememoración.

En consonancia plena con esto, cabe situar lo que nos transmite el paisaje irremisiblemente condenado de la ciudad china de Fengie en la que Jia Zhang-Ke localiza el rodaje de *Sanxia haoren* (*Still Life*, 2006), algunos meses antes de que el mismo sea engullido por las aguas de la gigantesca presa de las Tres Gargantas.

En ella, asistimos al espectáculo del expolio y el desmantelamiento acelerado del que es objeto todo ese espacio que vemos reducirse a ruinas (verdadero lugar que deja de tener lugar, como diría Gérard Wajcman)[40] ante nuestros propios ojos. La imagen cinematográfica preserva en su faceta documental el proceso de extinción de la memoria de ese emplazamiento, mientras bajo el molesto y constante sonido percutante de la incansable demolición, nos son reiteradamente mostrados los rótulos indicativos de hasta dónde alcanzará el nivel de las aguas en un futuro próximo, que para nosotros ya es nuestro pasado; un verdadero "no-lugar de la memoria", que nos presenta (conjuga en presente) una ausencia.

Vemos el paisaje degradarse, agonizando, mientras se nos certifica que el mismo ya se ha desvanecido, que esas imágenes constituyen una elegía de su desaparición, de todo cuanto ya ha sido barrido de la faz de la tierra. Asistimos al desconsolador trabajo de la amnesia en acción. Lo que nos resta es un documento,

[40] WAJCMAN, G. *El objeto del siglo.* Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.

un auténtico memento mori, de algo irrecuperable, que se inscribe plenamente dentro del régimen fotográfico, para documentar la acción del tiempo a la par que la del ser humano.

No obstante, la imagen ha cambiado su estatuto ontológico dentro del régimen digital. Así, de la fotografía pasamos a la postfotografía, y de la evidencia propia de la prueba, a la apariencia de una visión, internamente constituida por información binaria, donde la realidad ya no es sino una mera opción. Tal y como nos explica Fontcuberta, en *El beso de judas* (1997), es la necesidad del referente, del origen mismo lo que se desvanece.[41] Se desafía el "noema" fotográfico del que nos hablara Barthes, y de este modo surge una nueva ética de la visión, que —cada vez más verosímil y convincente— se esparce por todas partes, vertiginosamente, viralmente y sin ninguna frontera que lo detenga, ni principio de veridicción posible que esté en disposición de desvelarla.[42] Se despliega una nueva realidad lábil, que puede ser construida a medida, evacuada de toda verdad y desasistida de cualquier posible memoria.

Sólo se persigue la articulación de eso que Fontcuberta categoriza como una ficción lúdica o artística, que tiene por objetivo resultar irónica, agradable o interesante, a fin de ser coincidente con los intereses deseos e inquietudes de una parte sustancial de la población, sin llegar a importar que esto sea verdadero o falso.[43] Aquello que comunicamos y proyectamos, los mensajes, son efectivos o convenientes no porque sean verdad o no, sino por la forma en que podemos o deseamos llegar a creer en ellos, en aquello que nos proponen o comparten con nosotros. El diagnóstico que ya emitiera Benjamin, en *Experiencia y pobreza* (1933), según el cual el individuo moderno se ha viso creciente e irrefrenablemente alejado de la realidad, de la experiencia (que resulta creciente e irremisiblemente devaluada), a cambio de que todo sea posible y todo esté a su alcance.[44]

A la par que la sublimación del deseo se ha impuesto, por el camino se ha perdido o se nos ha extraviado la realidad misma. Dentro de una sociedad que como sancionara Arthur Schopenhauer resulta especialmente hábil en producir verdades aparentes, cuando las capacidades técnicas han institucionalizado la práctica generalizada del trompe l'oeil, nadie parece dispuesto en renunciar a ella, porque nos provee de un entorno obsequioso, confortable y agradable[45]. De ese estado de cosas, Joan Fontcuberta infiere que:

[41] FONTCUBERTA, J. *El beso de Judas. Fotografía y verdad.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

[42] BARTHES, R. *La cámara lúcida...*, op. cit.

[43] FONTCUBERTA, J. *El beso de Judas...*, op. cit.

[44] BENJAMIN, W. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia.* Madrid: Ediciones Taurus, 1987.

[45] SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación.* Madrid: Editorial Trotta, 2016.

> El régimen de la verdad ha cambiado: a lo real se opone lo virtual, a una verdad de hechos se opone una verdad de experiencias. Otras instancias también son distintas: a la memoria se opone la comunicación, a la representación se opone la conectividad. Y respecto al tiempo, los instantes decisivos son relegados por los indecisivos.[46]

La sensibilidad moderna ha naturalizado el uso y abuso de otras imágenes previas, mezclándolas y utilizándolas a su antojo, sumiéndonos en un clima dominado por la práctica del versionado donde se abona tanto la añoranza por el legado sobre el cual se funda, como la voluntad de pervertirlo. Vivimos pues, como afirma Fontcuberta inmersos en una densa telaraña de ficciones de la que no podemos, sabemos o queremos escapar, replicando el viejo mito de la caverna platónica.

Nos hallamos instalados, como sostiene Joan Fontcuberta, en el llamado capitalismo de las imágenes, donde todo es transmisible y reducible a ellas[47]. El conocimiento y la comunicación se transforman en imágenes que circulan por todas partes, de forma masiva. Que estas susciten la indiferencia, el escepticismo o la curiosidad, poco importa.

6. Identidades espúreas dentro de una identidad red

En el marco de eso que un investigador en el dominio de las ciencias humanas y sociales, como Zygmunt Baumann, ha categorizado bajo la etiqueta de sociedad y cultura líquidas[48], al abrigo del entorno digital surgen y proliferan todo tipo de avatares, filtros y heterónimos diversos. Estos nos han familiarizado con el fenómeno de las identidades disociadas de cuerpos físicos, dotados de masa e historia, imágenes que ya no acreditan proceder de ningún referente. Se trata de verdaderas pseudo-presencias fundadas sobre la ausencia constitutiva. Su objeto no es otro que resultar puramente funcionales dentro del universo virtual, acreditando su capacidad no solo de suplantar identidades operativamente, sino también de diseminarlas y disgregarlas, en toda suerte de plataformas, redes sociales, apps y entornos interactivos, donde se puede estar presente al abrigo de una máscara o de un agente intercesor, de cualquier naturaleza que estos sean.

Cualquier internauta fabrica y diseña a su antojo su doppelgänger. El mundo virtual propicia que cada cual modele su identidad como desee —o desearía— ha-

[46] FONTCUBERTA, J. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016, p. 171.

[47] Idem.

[48] BAUMANN, Z. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000; BAUMANN, Z. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

cerlo y tantas veces como le sea necesario o conveniente. El cuerpo y su pasado ya no constituyen ningún obstáculo, nadie parece estar condenado a permanecer vinculado a su imagen. Sin apenas advertirlo, nos adentramos en la fase de una eugenización programada, volitiva y democratizada, donde los límites solo los impone nuestra fantasía o nuestro deseo.[49]

El cine ha sabido explotar ese anhelo de liberarnos de nuestros cuerpos y nuestras limitaciones, hasta sus últimas consecuencias, mediante la adopción de identidades sustitutas, vinculadas. Estas pueden desempeñarse en universos plenamente virtuales, como sucede con el Oasis del *Ready Player One* (2018), de Steven Spielberg (donde los personajes huyen de su deprimente realidad sumergiéndose en el entorno sofisticado de un videojuego) o en aquellos que se nos proponen como auténticos entornos inmersivos, al modo de ese planeta Pandora donde el personaje de Jake Sully (Sam Wothintong) evoluciona comandando el cuerpo de uno de los seres que lo pueblan. Estos cuerpos actúan a modo de fundas mejoradas, para nuestros sentidos y nuestra conciencia. *Surrogates* (2009), de Jonathan Mostow, aprovecha y fuerza la idea de estos avatares cibernéticos para plantear una aproximación tan aparentemente amable como siniestra a una falsa sociedad perfecta en el futuro, libre de crímenes, enfermedades y —por supuesto— errores. En esta peculiar versión distópica, las arrugas, las imperfecciones y la propia vejez alcanzan a ser suprimidas, para ceder paso a humanoides que se mueven como personajes de videojuego. Estos son accionados por la voluntad de individuos que permanecen retirados, aletargados, dentro de un mundo despiadado, donde ya no hay cabida para personas de carne y hueso, sometidas a la ineludible acción del paso del tiempo.

Lo que nos resta, tal y como mucho antes ya pregonara el pensamiento de Jean Baudrillard[50] o de Guy Debord,[51] es la simulación compartida, socializada hasta el extremo que esta se (con-)funde con nuestra realidad. Y como el segundo concluyera: "allí donde la realidad se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se transforman en realidad".[52] Dentro de este pensamiento crítico, con Debord o Baudrillard en primera línea, se convierte en nuclear la reflexión en torno a nociones como las de espectáculo y simulacro, tratando de denunciar la forma en que la realidad, nuestra realidad, se encuentra invadida por estos, sin que ni tan solo lo advirtamos.

De hecho, espectáculo y simulacro tienen un tronco común: el fingimiento, como también su dimensión lúdica, mediante la que se dispersa o deriva nuestra

[49] ZAFRA, R. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital.* Barcelona: Anagrama, 2017, p. 112.
[50] BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro.* Barcelona: Editorial Kairós, 1998.
[51] DEBORD, G. *La société du spectacle.* París: Éditions Gallimard, 1992.
[52] Idem, p. 23.

atención hacia cosas más o menos insustanciales. Se asiste, de este modo, a lo que Baudrillard define como hiperrealidad.[53] En su interior nos desenvolvemos, incapaces de discernir entre realidad y fantasía, rodeados de signos desasistidos de cualquier referente. La imagen, como nos explica Baudrillard, ha pasado de ser reflejo de una realidad, a convertirse en máscara o engaño de la misma, y por último ha logrado enmascarar su ausencia, en su deriva hacia la nada más absoluta, en su afán por confirmarse finalmente en ser un puro simulacro, al modo en que sucede en ese verdadero paradigma del mismo al que alude Baudrillard que es Disneyland, un universo alternativo al real, que no esconde nada, pero que se halla a medio camino entre lo real y lo imaginario, como también sucede con la realidad virtual.[54] Esta última se ha infiltrado dentro de eso que ingenuamente identificamos como el mundo real porque forma parte de nuestra experiencia, hasta transformarla en algo no confiable.

En este nuevo contexto líquido, el individuo se ve sometido a una lógica de funcionamiento fluida, en constante movimiento y transformación, donde se le exige estar conectado al alud permanente de información, estímulos y requerimientos que le asaltan, hasta sumergirlo irremisiblemente en una incertidumbre y angustia perpetuas. Tal y como sanciona Fontcuberta, dentro de nuestro ecosistema digital emerge y nos vemos enfrentados a una nueva ética de visión, desprovista de garantías o certezas;[55] donde resulta imperativo apostar por el desarrollo de un entorno icónico confiable, en el que las imágenes proclamen indicialmente su naturaleza constitutiva.

Una porción exponencialmente creciente de nuestra realidad está siendo virtualizada. Lo tangible y lo virtual se están fusionando simbióticamente hasta resultar indiscernibles dentro del plano de actuación humana, contribuyendo del mismo modo a suscitar reacciones, tanto como a generar deseos y recuerdos, destinados a permanecer, sin posibilidad de olvido, inmersos como se hallan dentro de esa accesibilidad perpetua y acumulativas de la que los provee la red.

La imagen circula dentro del ciberespacio libre de ataduras de un modo no solo mucho más profuso, vertiginoso y global de lo que lo había hecho nunca hasta ahora, sino también —como ya ha sido señalado— más implacable y permanente, pues con ella se funda una nueva memoria. Esta se caracteriza por ser totalizadora, indefugible, pero también por no poder ser revocada, al hallarse siempre accesible y presente, conjugada en ese tiempo que deja de ser lineal, para quedar anclado en el ahora suspendido y perpetuo, donde los recuerdos y los

[53] BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro...*, op. cit.

[54] Idem.

[55] FONTCUBERTA, J. *La cámara de Pandora. La fotografí@ después de la fotografía.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2019, p. 10.

mismos registros ceden paso a puras imágenes, cada vez más despojadas de la evidencia del "esto ha sido".

Dentro de esta sociedad, instalada en ese espacio desmaterializado y transfronterizo, que constituye la red (auténtica sublimación del "no-lugar" sancionado por Marc Augé dentro del escenario de la sobremodernidad) no existe el derecho al olvido.[56] Nuestra huella digital (esa a través de la que habitamos el mundo virtual) es indeleble y constituye nuestro legado, así como también la evidencia de la manera en que nos hemos adaptado y moldeado. Nuestra imagen pública, aquella que muta y se comparte por doquier, está propiciando el surgimiento de una memoria que ya no puede ser confundida con la de antaño, al estar fundada sobre el procesamiento incesante de dispositivos tecnológicos interpuestos.

Las imágenes ya no legitiman o certifican otra cosa que su misma existencia. Confiamos en ellas tanto como deseamos hacerlo en el arte del mago, mientras despliega ante su público toda suerte de milagros profanos, alumbrados por la técnica y por una astucia que preferimos omitir porque siempre nos decepciona. Más allá de la desintegración del aura que Benjamin anunciara,[57] lo que ahora se desvanece es el cuerpo, como algo superado, obsoleto, y con él la identidad renuncia a ser algo más que un cómodo y adaptable envoltorio. Nos hallamos instalados dentro de ese nuevo paradigma de la transmigración audiovisual, donde lo que hasta no hace tanto solo podía ser considerado como registro se transforma en referente.[58]

No existe garantía alguna de que ninguna imagen remita a un referente —al menos, único— obtenido gracias a la captación del ojo artificial de una cámara, pues cualquiera de ellas puede ser el fruto derivado del procesamiento efectuado por una compleja y vasta red de circuitos. Actualmente, ninguna fotografía es evidencia por sí sola de presencias que puedan ser validadas.

El deep fake señala el surgimiento de criaturas digitales, identidades sustitutivas desposeídas de materia. La cibernética parece pronta a desplazar a la genética, y así nos lo demuestra la inagotable sucesión de rostros virtuales que se despliega ante nosotros cuando accedemos a la web This person does not exist,[59] mientras asistimos al espectáculo de cómo se genera ante nuestros ojos, de forma automatizada, la cambiante faz del anonimato.

Rostros, modelos, cantantes, intérpretes... ya han comenzado a ser generados gracias a la IA. Estamos en los albores de una nueva era donde el simulacro amenaza con sustituir y desplazar a lo auténtico, habiendo esto sido o no recogido

[56] AUGÉ, M. *Los "no-lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.

[57] BENJAMIN, W. "La obra de arte...", op. cit.

[58] FONTCUBERTA, J. *La furia de las imágenes...*, op. cit., p. 9.

[59] KARRAS, Teo, et al. NVIDIA. *This Person Does Not Exist*, 2019 [Última consulta: 6 de febrero de 2021]. Disponible en: https://thispersondoesnotexist.com/

dentro de un registro, sin que eso importe, o llegue a generarnos ningún tipo de aversión. El caso de éxito de la influencer, cantante y top model internacional Lil Miquela (quien cede —literalmente— su imagen en campañas de marcas globales como Prada o Calvin Klein), nos sitúa frente a la evidencia de que una criatura digital (con una identidad creada inicialmente en 2016, por Trevor McFedries y Sara DeCou, de la empresa Brud, bajo un perfil de Instagram) esté en condiciones de forjarse y afirmarse como una verdadera celebritie (situando su número de seguidores por encima de los 2,8 millones, y siendo declarada, en junio de 2018, como uno de los 25 personajes de mayor influencia en internet, por la revista *Time*), dotada de una vida tan intensa y apasionante como la que pueda tener cualquier sujeto pasto del seguimiento mediático, en el devenir de una elaborada y no poco sofisticada estrategia de transmedia storytelling.

Con ella, advertimos como se rehúye abiertamente franquear el límite marcado por aquella teoría del Valle Inquietante (Uncanny Valley), introducida por Masahiro Mori medio siglo atrás con el objeto de señalar la incomodidad o el desasosiego que en el ser humano provoca enfrentarse a criaturas cibernéticas de aspecto casi humano pero que no consiguen convencernos de serlo. Lo que esta teoría, en definitiva, pone de relieve es como "la perfección imperfecta de un robot nos recuerda nuestra mortalidad",[60] suscitando esa aversión instintiva en nosotros hacia todo cuanto nos remite a nuestra finitud (de un modo perfectamente inverso, cabe señalar, a como la perfección de los replicantes también los aboca a intentar huir de la suya, mientras trágicamente reivindican su derecho a la memoria).

De este modo se nos llegan a ofrecer nuevas sensaciones o experiencias, mediante las que se desafía burlonamente la robustez y la permanencia tanto de lo que es como de lo que ha sido, gracias a la efectividad y la verosimilitud concedida —a la par que consentida— a aquello que se pregona mediáticamente como un deep fake: algo dimanado de un data set vastísimo, bien sea de personas, de obras artísticas, de entornos… A partir del desafiar —hasta el extremo de poner en jaque o incluso de llegar a desautorizar— los principios de originalidad o de autenticidad. El deep fake no puede ser desacreditado fácilmente, a simple vista, requiriendo una verificación forense que solo gracias a las máquinas puede ser ejecutada.

El algoritmo que constituye el Deep Fake en su estadio actual es aún algo incipiente, y se halla sometido a un constante e intensivo proceso de desarrollo o entrenamiento, gracias al poderoso reclamo exhibicionista y lúdico del que se vale para promover la implicación de un público advertido —a la par que fascinado o perplejo— por un logro

[60] LATORRE, J. I. *Ética para máquinas*, op. cit., pp. 154-155.

que inhabilita nuestra capacidad de discernimiento. De momento, el Deep Fake reclama nuestro reconocimiento, porque, sin duda, le resulta más rentable, efectivo y —sobre todo— necesario reivindicarse como lo que es: un engaño, una ilusión tecnológica. La difusión a gran escala de deep fake contribuye activamente a promover la creciente familiarización e insensibilización ante la posibilidad que todo sea posible, es decir, visible a nuestro antojo (o, mejor dicho, al de aquellos que generan y ponen en circulación algunos de estos contenidos que se difunden viralmente por la red).

En la actualidad, todavía nos divierte comprobar de qué modo tan efectista puede llegar a ser convocada la imagen de determinados personajes históricos o públicos. Pero tras este ejercicio pueden operar intenciones de lo más diversas, que pueden pretender atentar, incluso, contra su reputación o también contra nuestra confianza. El deep fake se impone en términos estéticos y pragmáticos dentro de nuestro ecosistema mediático, por su novedad y lo sorprendente o transgresora que resulta su aplicación. Con él se evidencia como, hoy en día, la identidad o la memoria, lejos de ser definitivas, son reprogramables. La alteración efectista de un pasado icónico, reconocible socialmente, guiada por una voluntad exhibicionista y lúdica, persigue el asombro de quién comprueba que todo es posible. Así, se permiten ligeras licencias irónicas consistentes en suplantar la interpretación de un intérprete de Hollywood en uno de sus papeles estelares (p. ej, Jack Nicholson, como Jack Torrance, en *El resplandor —The Shining—*, 1980—, de Stanley Kubrick) por otra (en este caso, Jim Carrey), o en generar un falso documento videográfico, en línea con la tradición del found footage, donde un personaje famoso, ya desaparecido, realiza una declaración fraudulenta (tal y como sucede en el anuncio de la cerveza Cruzcampo, donde la imagen de la folklórica Lola Flores es revivida digitalmente con fines publicitarios).

Por otra parte, gracias a esa práctica invasiva y colonizadora de nuestra voluntad que es el click bait, lo que se persigue afanosamente es generar reacciones, mediante las que testear el algoritmo, poniéndolo a prueba, para robustecerlo hasta conseguir optimizar su eficiencia. Esos son los intereses que animan aplicaciones como FaceApp, para animarnos a ofrecernos voluntariosamente como sus conejillos de indias.

La batalla suscitada por el data mining (minería de datos) está en su apogeo. Cualquier mecanismo o estrategia resulta válido o asumible para recabar la información de los usuarios, a través del uso constante, intensivo y ubicuo que se hace de tablets y smartphones. La pantalla global nos mantiene permanentemente conectados a la par que alejados de aquella realidad más física e inmediata, tanto como del recuerdo más personal e íntimo.[61]

[61] LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *L'Écran global*. París: Éditions du Seuil, 2007.

Como ya se concluía en otra parte, "vivimos inmersos en un campo de pruebas global donde el mensaje es la probeta del laboratorio, el vehículo de un perpetuo muestreo masivo a partir del que estar en condiciones de extraer conclusiones gracias al cedazo estadístico".[62] De manera harto ligera e irreflexiva nos ofrecemos, insistimos, como conejillos de indias dentro de un macrolaboratorio sociológico donde constantemente se abocan nuestros datos en un crisol en cuyo interior se forja el molde o patrón de una noción sancionada estadísticamente de lo que es un individuo, y de cómo se comportará.

"Nuestra privacidad es violada. Somos personas sin libertad de anonimato absoluto. Cada pago con una tarjeta de crédito queda almacenado, cada llamada telefónica tiene un registro indeleble. Esa es la palabra: indeleble, no puede ser borrado".[63] No nos quepa la menor duda que la huella digital puede llegar a tener unos efectos tan perniciosos sobre nosotros y nuestro modo de vida como la propia huella de carbono.

El nuevo individuo es alguien cuantificable, valioso en la medida en que aporta su contribución a la constitución del hombre medio,[64] mediante aquellas respuestas, reacciones e interacciones constantes que permiten identificar y perfilar sus pautas de comportamiento, así como su toma de decisiones.

Se hace necesario, pues, tomar al asalto al individuo, requiriéndole su interés mediante cebos. El algoritmo se ha erigido en el promotor de una impositiva espiral del silencio,[65] donde cualquier anomalía, divergencia o disensión resulta obviada porque finaliza por diluirse estadísticamente.

7. El truco del ilusionista

Lo que entre bambalinas se oculta tras este resultado milagroso del deep fake son las conocidas como redes generativas antagónicas (GAN). Estas constituyen un entramado o dispositivo tecnológico donde todo se resuelve en una simple competición entre ordenadores entre los que circulan gran cantidad de datos que van siendo agregados y comparados. Uno de ellos actúa a modo de agente generador de imágenes surgidas fruto de la combinatoria, mientras el otro lo hace discriminándolas y diagnosticando la naturaleza de las mismas.

[62] HERNÀNDEZ, J.; CABALLERO MOLINA, J. J. «La visión lúdico-paranóica de la IA como caballo de Troya: la instrumentalización de la escena política» en BURGUERA, J. G.; TARRAGÓ, A. (eds.). *Relata, que algo queda. La lucha por la construcción del relato en política*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2022.

[63] LATORRE, J. I. *Ética para máquinas*, op. cit., p. 214.

[64] MATTELART, A.; MATTELART, M. *Historia de las teorías de la comunicación.* Barcelona: Ediciones Paidós, 2016.

[65] NOELLE-NEUMANN, E. *La espiral del silencio: opinión pública: nuestra piel social.* Barcelona: Paidós Ibérica, 2010.

Así, si codificamos rasgos o atributos fisonómicos de un gran número de individuos, podemos (re-)componerlos secuencialmente, a modo de un patchwork en el que no pueden llegar a ser advertidas las costuras, porque otra máquina se encarga de validar aquellos resultados que se consideran lo más verosímilmente concordantes posibles con aquello que puede ser reconocido como un ser humano.[66]

Los algoritmos, se extraen, en palabras de Sadin, "mediante comparaciones".[67] Su base descansa en la codificación binaria que recorta los elementos en unidades mínimas, los bits, que permiten reducir los componentes simbólicos, y ahora también los fragmentos de lo real, a datos numéricos. A partir de este estado, se conciben algoritmos para que efectúen comparaciones a gran velocidad entre los volúmenes de datos tratados y un modelo determinado a fin de evaluar su nivel de similitud, del mismo modo que hace un sistema de reconocimiento facial que identificara en tiempo real el rostro de una persona a partir de una imagen catalogada midiendo su grado de concordancia con ella,[68] todo en sustancia es fruto de la velocidad de procesamiento de estas máquinas.[69]

Las GAN producen nuevas imágenes, a partir de la combinatoria estadística obtenida en virtud del "aprendizaje adversarial" donde los ordenadores compiten y se retroalimentan, en su afán de conquistar su objetivo. No obstante, lo que sucede o puede tener lugar dentro de este circuito surgido a modo de red neuronal artificial y retroalimentada es algo que nadie sabe a ciencia cierta. Los sistemas complejísimos que son estas redes neuronales, recurrentes o profundas constituyen una verdadera caja negra (black box) tecnológica tan impenetrable —incluso para aquellos quienes las han creado— que suscitan no pocos recelos. Los resultados derivados del algoritmo suscitan tanto asombro por su aspecto, entre los legos, como por su lógica interna o íntima de obtención, entre los expertos.

El alcance estratégico del deep fake resulta incuestionable, y eso se ha traducido en el despliegue intensivo de recursos en centros de investigación internacionales, que cuentan con el patrocinio de aliados tan poderosos como la agencia de investigaciones de proyectos avanzados de defensa de los EUA (DARPA),[70] que fue —cabe recordarlo— uno de los agentes promotores decisivos en el desarrollo e impulso de internet.

[66] LATORRE, J. I. *Ética para máquinas*, op. cit., p. 127.

[67] SADIN, É. *La inteligencia artificial...*, op. cit.

[68] Idem, p. 181.

[69] HERNÀNDEZ, J.; CABALLERO MOLINA, J. J. "La visión lúdico-paranóica de la IA...", op. cit.

[70] CNN BUSINESS. «When seeing is no longer believing. Inside the Pentagon's race against deepfake vídeos», Turner Broadcasting System, Inc. / Cable News Network, 2019. [Última consulta: 6 de febrero de 2021]. Disponible en: https://edition.cnn.com/interactive/2019/01/business/pentagons-race-against-deepfakes/; SAMPLE, I.: «What are deepfakes -and how can you spot them?», *The Guardian*, 13 de enero de 2020 [Última consulta: 6 de febrero de 2021]. Disponible en: https://www.theguardian.com/technology/2020/jan/13/what-are-deepfakes-and-how-can-you-spot-them

8. Conclusiones

Frente el glamour hight-tech y el misterio de los que se reviste la IA en nuestros días, por el alcance de la potencialidades y prestaciones futuras que se le presumen, aquí nos hemos interesado por la incidencia que esta, en el estadio donde se halla enclavada a fecha de hoy, ya está ejerciendo en el marco de nuestra sociedad y cultura actuales. Consideramos que no puede bajo ningún concepto ser desatendido el análisis responsable de los efectos que se derivan de su estadio y aplicaciones en la actualidad. Pero ese es un análisis que debe ser trazado a partir de un proceso de observación riguroso y permanentemente en curso.

Nos hemos detenido, en especial, sobre una de sus manifestaciones más llamativas y emblemáticas: el deep fake. Nuestro interés por este se ha cifrado en abordar aquellas derivadas suyas más evidentes sobre la conformación de lo que ya en términos ontológicos y epistemológicos no puede sino ser identificado, en términos de Baudrillard, como una hiperrealidad,[71] es decir, una realidad, excedida, aumentada y crecientemente incierta, donde ni la identidad ni la memoria gozan ya del estatuto de poder consideradas como definitivas. A esa realidad peculiar, solo cabe suponerle el surgimiento de una memoria asimismo incierta, que no resulte consistente, ni genere confianza.

Así, la proliferación de nuevas y cada vez más sorprendentes y deseables imágenes parece imparable. Estas aspiran cada vez más a constituirse en un reclamo efectivo para imponerse a nuestra mirada, y retener nuestra atención, constituyéndose en la forja de nuestro estado de opinión o de nuestra memoria. Su objeto es actuar a modo de reclamo o de motor dentro de la actual economía de la atención, mediante la que maximizar la audiencia y el impacto, tanto emocional como económico, ejercido sobre esta. La publicidad lo explota fundando una realidad que le resulta conveniente o rentable para sus fines, explotando rostros populares del pasado o aun generando otros libres de derechos que pueden ser (re-)utilizados, para generar un personaje anónimo o bien, como hemos visto en el caso de Lil Miquela, una verdadera celebrity.

La manera en que todo esto contribuya activamente a modelar nuestra percepción de la realidad, o condicione la memoria que se genera en torno a ella, es algo que, insistimos, resta por conocer en todo su alcance, cuando se disponga de la perspectiva analítica requerida. Pero bajo ningún concepto podemos renunciar a la responsabilidad que comporta velar por la salud y calidad de aquella memoria que estamos en disposición de legar a las generaciones futuras.

[71] BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro...*, op. cit.

9. Fuentes consultadas

AUGÉ, M. *Los "no-lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.
—. *Casablanca*. París: Éditions du Seuil, 2007.
BARTHES, R. *La cámara lúcida.* Nota sobre la fotografía. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.
BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro.* Barcelona: Editorial Kairós, 1998.
BAUMANN, Z. *Modernidad líquida.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
—. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
BENJAMIN, W. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia.* Madrid: Ediciones Taurus, 1987.
BOSTROM, N. *Superinteligencia. Caminos, peligros, estrategias*. Zaragoza: TEELL Editorial, 2016.
BOTTO. «Botto is decentralized autonomous artist». Botto [Última consulta: 21 de marzo de 2022]. Disponible en: https://www.botto.com
BOTTO. «The Decentralized Unicist Manifesto». Botto [Última consulta: 21 de marzo de 2022]. Disponible en: https://www.botto.com/Unicist_Manifesto.pdf
BREA, J. L. «La era de la imagen electrónica» en QUINTANA, À. (coord.). *Cinema i Modernitat: les transformacions de la percepció.* Girona: Fundació Museu del Cinema / Ajuntament de Girona, 2008.
BURGIN, V. *The Remembered Film*. London: Reaktion Books, 2006.
CHOMSKY, N. *Política y cultura a finales del siglo XX. Un panorama de las actuales tendencias.* Barcelona: Editorial Ariel, 1996.
CNN BUSINESS. «When seeing is no longer believing. Inside the Pentagon's race against deepfake vídeos», Turner Broadcasting System, Inc. / Cable News Network, 2019. [Última consulta: 6 de febrero de 2021]. Disponible en: https://edition.cnn.com/interactive/2019/01/business/pentagons-race-against-deepfakes/ .
DEBORD, G. *La société du spectacle.* París: Éditions Gallimard, 1992.
FONTCUBERTA, J. *El beso de Judas. Fotografía y verdad.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.
FONTCUBERTA, J. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía.* Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
—. *La cámara de Pandora. La fotografí@ después de la fotografía.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2019.
GUARDIOLA, I. *L'ull i la navalla. Un assaig sobre el món com a interfície.* Barcelona: Arcàdia, 2018.
HERNÀNDEZ, J.; CABALLERO MOLINA, J. J. «La visión lúdico-paranóica de la IA como caballo de Troya: la instrumentalizaicón de la escena política» en BURGUERA, J. G.; TARRAGÓ, A. (eds.) *Relata, que algo queda. La lucha por la construcción del relato en política*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2022.
KURZWEIL, R. *The Singularity is Near: When Humans Trascend Biology.* New York: Viking, 2005.
LANDSBERG, A. «Prosthethic Memory: The Ethics and Politics of Memory in an Age of Mass Culture» en GRAINGE, P. (ed.) *Memory and Popular Film.* Manchester: Manchester University Press, 2003.
LATORRE, J. I. *Ética para máquinas.* Barcelona: Editorial Planeta, 2019.
LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *L'Écran global.* París: Éditions du Seuil, 2007.

MATTELART, A.; MATTELART, M. *Historia de las teorías de la comunicación.* Barcelona: Ediciones Paidós, 2016.
MCLUHAN, M. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.
MUMFORD, L. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
NOELLE-NEUMANN, E. *La espiral del silencio: opinión pública: nuestra piel social.* Barcelona: Paidós Ibérica, 2010.
PEREC, G. *Especies de espacios.* Barcelona: Editorial Montesinos, 2004.
SADIN, É. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo.* Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2017.
—. *La inteligencia artificial o el desafío del siglo. Anatomía de un antihumanismo radical.* Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.
SALMON, C. *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes.* Barcelona: Ediciones Península, 2019.
SAMPLE, I.: «What are deepfakes -and how can you spot them?», *The Guardian*, 13 de enero de 2020 [Última consulta: 6 de febrero de 2021]. Disponible en: https://www.theguardian.com/technology/2020/jan/13/what-are-deepfakes-and-how-can-you-spot-them
SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación.* Madrid: Editorial Trotta, 2016.
SONTAG, S. *Sobre la fotografía.* Barcelona: Editorial Edhasa, 1996.
TEGMARK, M. *Vida 3.0 Qué significa ser humano en la era de la inteligencia artificial.* Barcelona: Penguin Random House, 2018.
KARRAS, Teo, et al. NVIDIA. *This Person Does Not Exist*, 2019 [consulta: 6 de febrero de 2021]. Disponible en: https://thispersondoesnotexist.com/
TRIVERS, R. *La insensatez de los necios. La lógica del engaño y del autoengaño en la vida humana.* Madrid: Katz Editores, 2011.
VIRILIO, P. *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual.* Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1996.
—. *El cibermundo, la política de lo peor.* Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
WAJCMAN, G. *El objeto del siglo.* Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2001.
ZAFRA, R. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital.* Barcelona: Anagrama, 2017.

El enemigo invisible. Las epidemias como motivo cinematográfico

Rafael de España
Centre d'Investigacions Film-Història
Universitat de Barcelona (UB)
rafaeldeespana@ateneu.ub.edu

Resumen: La reciente crisis del coronavirus nos ha recordado la existencia de lo que podríamos llamar cine pandémico, género cinematográfico que no teníamos identificado como tal, entre otras cosas porque sus muestras quedaban integradas en otros géneros ya aceptados. El propósito de este artículo es hacer una breve historia de cómo ha visto el cine la irrupción de esos "enemigos invisibles" en nuestra sociedad, con especial énfasis en lo realizado entre 2002 y 2019. En un capítulo intermedio se estudian dos ejemplos de cómo el cine puede acercarse de forma bien distinta a los cuadros epidémicos: el grotesco y conservador de Hollywood en *¡Qué hermoso es vivir!* (*What's So Bad About Feeling Good?*, George Seaton, 1968) frente al humor negro y crítica social de la producción yugoslava *Variola Vera* (Goran Marković, 1982).
Palabras Clave: Pandemias, cine, distopías, fin del mundo, SIDA, COVID-19, viruela, peste, películas sobre científicos.

Abstract: The recent COVID-19 outbreak has reminded us of the existence of a so called pandemic cinema that, in fact, was an already existing film genre but it was hidden among other better known ones as scientists' biopics, or simply conventional horror movies. The purpose of this article is to make a brief survey of films related to the effects that these "unseen enemies", the pathogenic microorganisms, can cause in our society, with special emphasis on what was produced between 2002 and 2019. A section is devoted to two case studies that show two entirely different approaches to pandemic subjects from American and European cinema: the slapstick and conservatism of Hollywood's *What's So Bad About Feeling Good?* (George Seaton, 1968) vs. the dark humour and social overtones of Yugoslavian *Variola Vera* (Goran Marković, 1982).
Key Words: Pandemics, cinema, dystopias, end of the world, AIDS, COVID-19, smallpox, plague, films on scientists' exploits.

1. Primera parte. Estereotipos pandémicos

1.1. El castigo

En las películas históricas ambientadas en la Edad Media (…que puede alargarse algún siglo más si al guionista le conviene) hay un cliché fuertemente arraigado que es la aparición de un cuadro epidémico de alta letalidad: la *Peste*, así, con mayúsculas, y más concretamente la llamada *Peste Negra* que tan tremendo estrago causó en Europa en la segunda mitad del siglo XIV. El origen no era vírico sino bacteriano, pero eso poco importa en las representaciones fílmicas porque, aparte de la obviedad de que en la época en que trascurre la acción ningún personaje está para cuestiones tan técnicas, su principal función dramática es, casi siempre, sugerir una especie de maldición o castigo. Un ejemplo clásico es *El séptimo sello* de Ingmar Bergman (*Det sjunde inseglet*, 1957), pero lo podemos encontrar en títulos anteriores y posteriores como *Nosferatu* (1922; F. W. Murnau) (1979; Werner Herzog), *Fausto* (*Faust*, 1926; F. W. Murnau), *Paracelsus* (1943; G. W. Pabst), *Muerte en Venecia* (*Death in Venice*, 1971; Luchino Visconti), *Los señores del acero* (*Flesh and Blood*, 1985; Paul Verhoeven), *Navigator* (1988; Vincent Ward) o *Black Death* (2010; Christopher Smith).

Aunque un clásico de la literatura como el *Decameron* de Giovanni Boccaccio está directamente inspirado en la epidemia de Florencia en 1348 y hace de ella una descripción bastante detallada, la adaptación de Pier Paolo Pasolini en 1971 y sus secuelas (abundantes, aunque generalmente muy poco lucidas) solo escenifican algunas de las historias. Más repercusión en pantalla ha tenido otra obra literaria, *The Masque of the Red Death* de Edgar Allan Poe (publicada en 1842), a pesar de que se trata de un cuento de tres páginas que va a obligar, a quienes lo adapten al medio fílmico, a desarrollar bastante material de relleno que permita un producto de duración estándar.

Esa *Peste Roja* inventada por Poe tiene dos características muy definidas: por un lado, se presenta a sus víctimas no como "enemigo invisible", sino con apariencia más o menos humana; y, por otro, su actividad letal tiene como objetivo especializado castigar a los malvados. El escogido esta vez es un tal príncipe Prospero, que cuando empieza a recibir noticias de la terrible pestilencia que está asolando el país se encierra con sus amigotes en uno de sus palacios, ajeno a lo que pueda suceder a sus súbditos. Para pasar el rato organiza una fiesta de disfraces (la *masque* del título…, ¡no *mask*!) y de repente se le presenta un inesperado invitado vestido de rojo… que no hace falta explicar quién es.

Aunque no es exactamente una adaptación de Poe, *La peste en Florencia* (*Pest in Florenz*, 1919; Otto Rippert, guion de Fritz Lang) mantiene el clímax de la "en-



Figura 1. Microbios a todo ritmo: el "violín de la muerte" de *La peste en Florencia* (1919), con Julie Brandt, Theodor Becker, Marga Kierska (izquierda) y la *totentanz* expresionista de Harald Kreutzberg en *Paracelsus* (1943)(derecha).

fermedad antropomorfa" que liquida a los "pecadores" pero le añade algunos vistosos detalles visuales, como la rica reconstrucción de la Florencia del *Trecento* y personificar la peste en una mujer que va liquidando a sus víctimas… ¡mientras toca el violín! Pero la película más conocida (y la mejor) sobre la narración de Poe es la producida y dirigida por Roger Corman en 1964, dentro de su serie de adaptaciones del escritor americano, con Vincent Price de protagonista; aunque se titule igual que la fuente literaria (en España no se presentó en cines hasta 1983, traducida libremente como *La máscara* [sic] *de la Muerte Roja*), Corman hipertrofia y glosa a su gusto las maldades de Prospero e incluso añade un enano vengativo tomado de otro cuento de Poe, *Hop-Frog* (1849).

Sobre la antes citada *La peste en Florencia*: por la fecha en que se realizó quizá convendría recordar otra fuente de inspiración: la "gripe española", que un año antes había sembrado el terror en una sociedad que todavía estaba sumida en algo ya de por sí tan terrorífico como una guerra mundial. Curiosamente, no hay filmografía sobre esta epidemia más allá de alusiones "justificadas por el guion" en dos *biopics* sobre el pintor expresionista austriaco Egon Schiele, que precisamente fue una de sus víctimas mortales: *Egon Schiele-Exzesse* (1979; Herbert Wessely) y *Egon Schiele-Tod und Mädchen* (2016; Dieter Berner).[1] En la segunda, hacia el final, o sea, ya en 1918, hay una referencia epidemiológica no desprovista de rigor histórico cuando se alude verbalmente a la escarlatina como causa de la muerte de un soldado en el frente. Aunque la puesta en escena no potencia el comentario, hay que admitir que refleja muy agudamente la confusión que hubo en los primeros momentos con la después denominada Gripe Española y, también, el

[1] Polonia presentó hace poco una extravagancia histórica ambientada en 1918, cuando el levantamiento independentista polaco subsiguiente a la caída de los imperios ruso y alemán: *Hiszpanka* ("La española", 2015; Łukasz Barczyk). De todas maneras, no llevaba la gripe mucho más allá del título.

interés en censurar sus consecuencias por la situación bélica: el rey Alfonso XIII, que entonces se dedicaba a labores mediadoras entre los contendientes, padeció por estas fechas un cuadro febril que se presentó a la prensa como *gripe* pero, a los pocos días, se cambió a *escarlatina*.

1.2. La cruzada

Pocas imágenes más icónicas del cine pandémico como la lucha del científico para identificar los agentes causales y cómo combatirlos. Una de las figuras emblemáticas es el polifacético Louis Pasteur y por ello no es de extrañar que el cine se interesara por él en fecha tan temprana como 1922. *Pasteur 1822-1895*, producción de Jean Benoît-Lévy, para el Ministerio de Agricultura francés, dirigida por Jean Epstein, es un resumen biográfico de fuerte vocación didáctica, dignamente realizado pero sin grandes pretensiones artísticas.

En 1935, franceses y americanos ponen en marcha sendos proyectos sobre el insigne microbiólogo. La aportación gala carga con el hándicap de su director-guionista-intérprete, Sacha Guitry, cuyo peculiar concepto del cine (casi siempre planteado como un homenaje a su talento) da un tono muy irregular a su filmografía, de la que este *Pasteur* estático y verborréico no es su exponente más afortunado. A cambio —y contra todo pronóstico—, la hollywoodiana *The Story of Louis Pasteur* (rodada también en 1935 pero no estrenada hasta febrero del siguiente año; William [Wilhelm] Dieterle), que en España fue comercializada con el título más tremendista de *La tragedia de Louis Pasteur*, es un hito en la historia del cine médico.

Producto de gran solidez narrativa y brillantes soluciones visuales, con un ritmo cortante digno de un *thriller*, constituye una acertada síntesis de la vida y personalidad del biografiado. Cierto que, para imprimir un mayor dinamismo a la narración, algunos datos históricos se alteran un poco, pero estas licencias pueden disculparse por la atención prestada a la atmósfera social de la época, por ejemplo en la oposición dialéctica entre las matanzas generadas por los devaneos imperialistas de Napoleón III y la guerra por el bien de la humanidad que sostiene el héroe. El director, un alemán con buen curriculum en su país que había tenido que exiliarse a causa del nazismo, recibió el aplauso unánime de la crítica y se convirtió en el "maestro" del film biográfico.

Dieterle siguió explotando ese filón en posteriores títulos como *The Life of Émile Zola* (1937) y *Juarez* (1939), que a España no llegaron precisamente por uno de los aspectos que les dieron fama, a saber: una exaltación de valores progresistas poco habitual en Hollywood. Asi se lo reconoció alguien nada sospechoso de simpatizar con los esquemas capitalistas de la llamada "Meca del Cine" como su también exiliado amigo Bertolt Brecht: entre los materiales de Dieterle conservados en la Stiftung Deutsche Kinemathek de Berlín hay un texto mecanografíado de

Brecht (quizá un proyecto de artículo, datado en 1944), titulado "Wilhelm Dieterles Galerie großer bürgerlicher Figuren" donde hace un elogio de sus films biográficos.[2]

Tampoco se pudo ver en España otro de sus biopics, *Dr Ehrlich's Magic Bullet* (1940), aunque en este caso fue por lo "delicado" del problema médico expuesto: la sífilis, con la descripción de los estudios de Paul Ehrlich para encontrar un tratamiento y que dieron su fruto con la "bala mágica" del Salvarsán en 1906. Tengamos en cuenta que las normas de autocensura vigentes en Hollywood prohibían cualquier referencia a las enfermedades venéreas, lo que da mucho mérito a la labor de los guionistas para explicar los esfuerzos del protagonista sin dar detalles sobre lo que intenta curar. Otro detalle "comprometido" es rendir homenaje a un científico judío alemán en un momento en que el régimen nazi solo consideraba "alemanes ilustres" a los de pura raza aria.



Figura 2. Paul Muni como Pasteur en *La tragedia de Louis Pasteur* (1935) y Emil Jannings como *Roberto Koch, el vencedor de la muerte* (1939).

Y ya que hablamos de nazis: es muy probable que estos films hollywoodianos sobre científicos estimularan la imaginación del Dr Goebbels, el *Filmminister* del Reich, y animara a sus cineastas a tomarla con alguna gloria local… con certificado de "limpieza de sangre", por supuesto.[3] La respuesta "aria" al *Pasteur* de Dieterle podría ser perfectamente *Roberto Koch el vencedor de la muerte* (*Robert Koch, der Bekämpfer des Todes*, 1939; Hans Steinhoff); al fin y al cabo, descubrir el bacilo de la tuberculosis bien puede compararse con los hallazgos del micro-

[2] Traducción al inglés en SILBERMAN, Marc (ed). *Brecht on Film and Radio.* Londres: Bloomsbury Methuen Drama Series, 2000, pp. 19-20. Sobre la carrera de Dieterle, *vid*. DUMONT, Hervé. *William Dieterle. Antifascismo y compromiso romántico.* San Sebastián: Festival Internacional de Cine / Filmoteca Española, 1994.

[3] ESPAÑA, Rafael de. *El cine de Goebbels*. Barcelona: Ariel, 2000, pp. 81-83.

biólogo francés. Cierto que como espectáculo cinematográfico no supera al film americano, pero la intriga no llega a hacerse aburrida en ningún momento, a pesar de ceñirse a los hechos puramente científicos y no hacer ninguna concesión al *glamour* o la sensiblería.

Hans Steinhoff era, probablemente, el mejor cineasta del Reich, y lo deja bien claro en escenas como la de la comunicación en la Academia, la tensa conversación en la morgue entre Koch y Virchow, o la muerte del joven ayudante, sacrificado por la ciencia; sabe crear genuino suspense a partir de elementos tan poco prometedores como un microscopio o una tinción y no descuida intercalar detalles que relajan la solemnidad del relato, como el de la hipocondríaca baronesa a la que Koch cura sus males con el expeditivo método de echar sobre su cuerpo desnudo un cubo de agua fría.

El tono patriotero de *Koch* es bastante comedido, sobre todo si lo comparamos con *Germanin* (1943; Max W. Kimmich), otro film de esta época sobre una hazaña de la ciencia alemana, concretamente no de un individuo sino de una empresa, la Bayer: el descubrimiento de un suero contra la enfermedad del sueño que tantos estragos causaba en África entre los nativos y, lo más importante, entre los europeos que se disputaban con saña las riquezas del continente negro. En realidad, más allá de la reconstrucción (no demasiado bien expuesta) de una página gloriosa de la ciencia, *Germanin* es una elucubración resentida sobre el fracaso del expansionismo colonial alemán a causa, no de la incapacidad de sus hombres, sino de las trapacerías e iniquidades del Imperio británico.[4]

1.3. El martirio

En 1950 se estrenan en Estados Unidos dos películas sobre la entrada de un agente patógeno en el país: *Pánico en las calles* (*Panic in the Streets*; Elia Kazan) y *The Killer That Stalked New York* (Earl McEvoy). En ambas, lo que podríamos llamar el *paciente cero* que va a dar forma humana a la infección es un elemento antisocial perseguido por la ley.

La acción de la primera transcurre en Nueva Orleans, donde se rodaron casi todos los exteriores: una banda de maleantes asesina a un inmigrante que les había ganado jugando al póker; al día siguiente se confirma que el muerto tenía la peste neumónica y todos podrían estar infectados. Un policía y un médico militar emprenden una búsqueda contrarreloj para encontrarlos y aislarlos. La otra está basada en un artículo periodístico sobre un auténtico brote de viruela en Nueva

[4] Los homenajes a grandes figuras de la ciencia médica decayeron notablemente en los siguientes años. Uno relativamente reciente es *Casas de fuego* (1995; Juan Bautista Stagnaro), producción argentina sobre la lucha del Dr Salvador Mazza contra el mal de Chagas, donde se deja bastante clara la estrecha relación de la enfermedad con la pobreza y abandono de los territorios donde era endémica.

York en marzo-abril de 1947, que fue rápidamente controlado por las autoridades. Filmada en escenarios naturales neoyorquinos, con un tono documental muy deudor no tanto de *Pánico en la ciudad* como de *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948; Jules Dassin), convierte la crisis epidémica real en thriller, al darle a una contrabandista de diamantes la tarea de introducir el virus en la ciudad en vez del simple comerciante que importaba pieles de México.

Puede que alguien en Hollywood considerara que asimilar las enfermedades infectocontagiosas a conductas inequívocamente delictivas podía dar pie a lógicas objeciones de los colectivos sanitarios, pues los arquetipos que presentan estos dos films no crearon escuela. La aparición del SIDA a principios de la década de 1980 recuperó de alguna manera ese motivo, al presentarse desde un primer momento la enfermedad como algo (casi) exclusivo de homosexuales que la transmitían por contacto íntimo. En 1987 se publicó el primer estudio riguroso sobre la génesis y desarrollo de esta enfermedad: *And the Band Played On*; su autor, Randy Shilt, ya sabía que era seropositivo en ese momento y falleció en 1994. Su libro dio especial relevancia al *paciente cero*, un auxiliar de vuelo canadiense llamado Gaëtan Dugas cuyos muy promiscuos hábitos sexuales le dieron automáticamente (más allá de lo que Shilt pretendía explicar en su investigación) un aura de "ángel de la muerte" que parecía disfrutar compartiendo el virus con sus semejantes.

En la adaptación televisiva de 1993, producida por HBO y con el mismo título del libro (en España se distribuyó en salas como *En el filo de la duda*), la "demo-



Figura 3. Los científicos del SIDA: Alan Alda como Robert Gallo, Matthew Modine como Don Francis en *En el filo de la duda* (1993).

nización" de Dugas resultaba más esquemática por las inevitables convenciones de la escritura cinematográfica, que creaba una intriga casi detectivesca de "busca y captura" del *paciente cero* que resultaba bastante reduccionista desde el punto de vista científico. Otro aspecto controvertido, tanto del libro de Shilt como de la adaptación fílmica, es su reprimenda a la comunidad gay de San Francisco que rechaza, por ejemplo, cerrar los baños públicos cuando ya es de dominio público que las relaciones sexuales con desconocidos es uno de los principales factores de riesgo.

Con todas sus insuficiencias —la dirección del siempre anodino Roger Spottiswoode no es ajena a ellas—, *En el filo de la duda* tiene el mérito de ser el único intento de hablar del SIDA desde una perspectiva histórica más o menos objetiva. No se descarta que la inclusión de elementos "críticos" decantara a los productores hacia historias de ficción menos conflictivas y más comerciales. Hay que decir, para ser exactos, que no existe un gran catálogo filmográfico sobre el SIDA y muy pocos títulos han tenido auténtica repercusión. De lo producido en Estados Unidos, hay dos ejemplos significativos: *Compañeros inseparables* (*Longtime Companion*, 1989; Norman René) y *Philadelphia* (1993; Jonathan Demme). Aunque el primero está pensado totalmente para un publico gay (el director murió a causa del SIDA en 1994) y el otro busca una audiencia general, ambos recurren a un planteamiento muy sentimental que bordea el martirologio, lo cual es útil para tocar la fibra sensible del espectador pero, en definitiva, resulta superficial.

Compañeros inseparables —cuyo título original alude al eufemismo que algunos diarios reacios a admitir otros vínculos que los matrimoniales utilizaban en las necrológicas para referirse a la pareja del difunto— ofrece una convincente recreación del ambiente de terror y desesperación creado a partir de los primeros casos conocidos. La narración se concentra en el periodo 1981-1985. Comienza describiendo el impacto que la enfermedad supuso en el ambiente gay neoyorquino en un momento en que, por fin, se empezaban a reconocer sus derechos y va siguiendo las sucesivas muertes de todos esos "queridos compañeros", sin salir de esa tónica algo lacrimógena que comentábamos antes y que acaba por quitarle fuerza al relato.

Que los intérpretes sean desconocidos sin demasiado carisma sugiere que quizá ningún *name* quisiera aparecer haciendo de homosexual, y de ahí la importancia de *Philadelphia*, en la que el papel protagonista fue a parar a Tom Hanks, joven prometedor pero que hasta entonces solo había hecho comedietas insustanciales y que consideró —con muy buen criterio— que atreverse con un personaje radicalmente diferente le consolidaría en el estrellato. La película tiene el mérito indiscutible de mostrar al público mayoritario el calvario que estaban pasando las víctimas de la enfermedad (incluido el ser considerados socialmente casi como

unos "apestados"), pero la forma de presentarlo es demasiado primaria, repartiendo los personajes en "buenos" y "malos" y cayendo con demasiada frecuencia en la sensiblería más supina.

En su momento fue un rotundo éxito de crítica y público, pero vista ahora se notan mucho sus insuficiencias, todavía más cuando comprobamos que después no se realizó ninguna película importante que tuviera a un enfermo de SIDA como héroe absoluto. Habría que esperar veinte años para ver algo similar… pero completamente diferente, con *Dallas Buyers Club* (2013; Jean-Marc Vallée). En esta no hay personajes entrañables (aunque a Matthew McConaughey también le reportó un Oscar); la zafiedad y malos modos campan a sus anchas; en ningún momento escuchamos a la Callas y, lo más importante, se pone el dedo en la llaga al cuestionar los ya algo cuestionados tratamientos primitivos del SIDA.[5]



Figura 4. El "artista maldito" y su víctima: Cyril Collard, Romane Bohringer en *Noches salvajes* (1992).

De todos modos, el film más original sobre este tema tiene origen europeo: *Las noches salvajes* (*Les Nuits fauves*, 1992). Es el único dirigido, escrito, musicado y protagonizado por una víctima de la enfermedad, Cyril Collard, figura menor de la bohemia parisina que falleció en marzo de 1993, escasos días antes de la entrega de los premios César, donde fue convenientemente homenajeado. La historia tuvo su primera plasmación como novela en 1989, pero no fue hasta el estreno de la versión

[5] El libro fundamental sobre el negacionismo es el del virólogo DUESBERG, Peter. *Inventing the AIDS Virus*. Washington, DC: Regnery Publishing, 1996.

cinematográfica (y la muerte de su autor) que se convirtió en un éxito de ventas. Collard da tonos autobiográficos al protagonista, Jean, un *cameraman* profesional con una vida sentimental bastante agitada, bisexual que se acuesta con una jovencita sin prevenirla de su condición de seropositivo y a la que está a punto de llevar al manicomio con sus desplantes; poeta y músico, anárquico, tierno y egoísta a la vez…, ¡alguien a quien no se puede dejar de amar por mal que se porte!

Todo en la película es un homenaje a sí mismo de un Collard que ya se sabía sentenciado y esto produce un indiscutible impacto en el espectador, sobre todo en momentos en que la realidad se confunde con la ficción. La escena en que el héroe descubre una lesión dermatológica y acude al médico para que se la cauterice con laser no hace sino aprovechar el malentendido ficciónrealidad; la lesión y el tratamiento se verían como reconstruidos si se tratara de un actor profesional —al que podemos ver sano y bueno en cualquier momento—, pero al tratarse de un auténtico enfermo cuyo final ya conocemos adquiere un tono documental que, por paradójico que resulte, puede ser igualmente falso.

2. Intermedio. Virus del este, virus del oeste

Como motivo argumental, una epidemia con gran nivel de letalidad o que implique un cambio radical en nuestra sociedad parece que solo pueda abordarse desde una perspectiva totalmente seria, trágica incluso. No obstante, una de las primeras referencias del cine americano (más bien *la primera*) a un cuadro que liquide a una gran parte de la población es una comedia especialmente disparatada: *El último varón sobre la Tierra* (*The Last Man on Earth*, 1924; John G. Blystone). La enfermedad extermina a todos los representantes del sexo masculino (de ahí la denominación de *masculitis*, *sic*) y deja el mundo en manos de las mujeres. Aparte de no mostrar mucha pena las supervivientes por la desaparición de sus novios, maridos, padres o hermanos, tampoco parecen muy conscientes de las pocas perspectivas de relevo generacional que ofrece una sociedad exclusivamente femenina, pero es que desde un primer momento el guion se planta en un humor insensato e irracional que solo busca potenciar el lado chusco de la historia.

La misma línea se mantiene en lo que viene después, cuando se descubre un hombre relativamente joven y en buenas condiciones genitales que se ha librado del patógeno por vivir aislado en un lugar remoto; la razón de este aislamiento era el chasco sufrido cuando su amor de la infancia le dio calabazas y le aseguró que solo se casaría con él si fuera "el único hombre sobre la Tierra". Tras una serie de situaciones peregrinas en las que las mujeres se disputan el preciado trofeo (incluyendo hasta un match de boxeo), el sufrido varón recuperará a su antigua novia y se pondrá en serio a repoblar el planeta.



Figura 5. Tras haber sido humillantemente rechazado por la chica de sus sueños, la vida le ha deparado a Elmer Rice (Earle Foxe)… ¡algo todavía peor!: ser… *El último varón sobre la Tierra* (1924).

El componente "picante" de la trama no fue bien asumido por algunos censores quisquillosos y la película no se pudo ver en algunas regiones de los EE.UU y en el Reino Unido, pero entre los que la pudieron ver parece que dejó buena impresión, ya que tuvo un remake sonoro con canciones, *It's Great to Be Alive* (1933; Alfred L. Werker), del que se hizo una versión "hablada en español" que mantenía el título del film mudo, *El último varón sobre la Tierra* (1934; James Tinling).[6]

Por supuesto, el humor de estas dos películas era más bien grueso y de escasa corrección política para los criterios actuales, pero la situación que planteaba era tan claramente fantástica que bloqueaba cualquier reproche de tipo ideológico. No ocurre lo mismo con un film posterior (1968), también proveniente de Hollywood, que une de forma casi magistral el humor más torpe con la ideología más casposa; y si el título original, *What's So Bad About Feeling Good?*, por lo

[6] La idea del "último hombre sobre la Tierra" es muy anterior al film de 1924; concretamente se encuentra en la novela —"*poème en prose*", para ser exactos— *Le Dernier Homme* del francés Jean-Baptiste Cousin de Grainville, publicada póstuma en 1805. El momento en que el protagonista descubre entre las ruinas de un mundo devastado la estatua de… ¡Napoléon Bonaparte!, seguro que nos trae a la mente una muy similar de *El planeta de los simios*, libro y film…, aunque en el caso de Grainville hay que verlo como muestra de su poca simpatía hacia el régimen político salido de 1789 que le había llevado a la miseria. Un texto interesante sobre este tema es el de GRECH, Victor; VASSALLO, Clare; CALLUS, Ivan. «The Last (Fertile) Man on Earth: Comedy or Fantasy?», *World Future Review*, vol. 5, núm. 1 (2013), pp. 24-28.

menos definía con propiedad la línea argumental, el que se le dio en España, ¡Qué hermosa es la vida!, parecía que solo buscaba ahuyentar al eventual espectador…

La idea de base no es intrínsecamente mala. Un pájaro exótico —un tucán, concretamente— que ha llegado a Nueva York en un carguero griego exhala un virus respiratorio que, en vez de causar sufrimiento y muerte, transmite a quien lo aspira una sensación de felicidad extrema y amor franciscano hacia personas, animales y cosas; el problema es que, cuando "todo el mundo es bueno", se pierde el interés por las riquezas y los bienes de consumo, la delincuencia desaparece, todas las familias son felices y nadie se divorcia y, por supuesto, no hay necesidad de votar a ningún político porque todos los ciudadanos solucionan por sí mismos los (nimios) problemas que puedan surgir. Las autoridades de la ciudad, viendo el peligro que esta situación supone para el sistema socioeconómico vigente, ponen en marcha la caza y captura del tucán y la búsqueda de un antídoto o vacuna.

Hasta aquí, bien: que los malos se conviertan en buenos sería una distopía que a nadie debería desagradar. El problema surge cuando el director-guionista, el ya muy veterano (y nunca especialmente agudo) George Seaton, quiere definir los dos grupos y para definir a los "negativos" escoge unos bohemios melenudos del East Village que no hacen otra cosa en la vida que quejarse de lo aburrida y triste que es y pasan el rato cantando canciones tan atonales como absurdas, haciendo ejercicios de yoga y siguiendo con devoción los escritos nihilistas de un filósofo alemán. La estampa es una caricatura muy primaria de los *beatniks*, que hacía ya unos años que eran considerados la peor amenaza al *American Way of Life* después del comunismo; un detalle curioso al respecto es que, en el diálogo, los tales *beatniks* se definen como *hippies* cuando es evidente que no tienen ninguna de las características de estos últimos, señal de que el guion llevaba ya unos años



Figura 6. *¡Qué hermosa es la vida!* (1968), o cómo un pájaro exótico transforma a los asociales beatniks Mary Tyler Moore y George Peppard en americanos ejemplares.

escrito y en 1968 se consideró oportuno "modernizar" la referencia verbal… ¡ya que no la visual!

Entonces, si los beatniks (o los hippies, vaya uno a saber) son los "malos", ¿en qué se convierten cuando se hacen "buenos"? Pues los varones se quitan la barba y se ponen traje y corbata, vuelven a su trabajo "decente" en Madison Avenue y se reencuentran con su misma pareja, ahora con falda rodillera y tacones y las greñas domesticadas por el típico *bouffant* de la época, listos para formar una familia de clase media cuya felicidad no se va a basar, ¡faltaría más!, en intentar crear un mundo mejor sino en amoldarse a la mediocridad y falta de iniciativa que todo gobernante inteligente espera de sus súbditos. Después de todo lo expuesto, solo queda insistir en que lo rancio del mensaje va adobado con un humor cazurro que convertiría las *morcillas* de Paco Martínez Soria en epigramas de Oscar Wilde.

Admitiendo, pues, que para Hollywood las epidemias solo dan pie a conflictos más o menos épicos o, esporádicamente, chistecitos caducos, ¿cómo lo ven en Europa? Pues más bien podría decirse que no lo ven. Que la humanidad sea puesta en peligro por un microorganismo no parece ser contemplado por el cine europeo, pues el único "fin del mundo" que me viene a la mente es el de Abel Gance en los primeros momentos del sonoro (*La Fin du monde*, 1931) y lo atribuye a la actuación de un cometa descarriado. Algunas excepciones hay, no obstante. *Bílá nemoc* (traducible como "La peste blanca", 1937) es un film checoslovaco dirigido, escrito e interpretado por Hugo Haas que se basa en la obra teatral homónima de Karel Čapek. Tanto en el original como en la adaptación, la enfermedad es completamente fantástica —una especie de lepra que corroe los tejidos del organismo humano y da una muerte rápida— y la historia tiene una clara alusión a hechos contemporáneos.[7]

Tenemos un país gobernado por una dictadura militar cuyo jefe supremo, al que se dirigen como "el Mariscal", quiere iniciar una guerra de conquista contra un país vecino más pequeño y débil. Al mismo tiempo, ha aparecido la extraña epidemia del título contra la cual solo hay un remedio que acaba de descubrir un médico pacifista y caritativo que se niega a utilizarlo con los poderosos si no se detienen los planes militaristas. Cuando el Mariscal contrae la enfermedad accede a los deseos del médico, pero a éste lo mata una turba enfurecida antes de que pueda iniciar el tratamiento. En la obra de Čapek el final quedaba abierto, mientras que la película acaba con un *happy end* algo forzado: antes de morir, el Mariscal se arrepiente de su conducta y firma la suspensión de hostilidades mientras un colega del científico difunto que conocía la fórmula sanadora se ocupará de ponerla en práctica.

[7] ŞENTÜRK, Gamze. «Plague as metaphor in Karel Čapek's *The White Plague*» en BIBER VANGÖLÜ, Yeliz; AYGAN,_Tuğba (eds). *Representations of Pandemic in Literature. International Symposium*. Erzurum: Atatürk University Publication House, 2021, pp. 170-178.



Figura 7. Ciencia contra tiranía: Hugo Haas, Zdeněk Štěpánek en *Bílá nemoc* (1937).

El film es indudablemente inferior al original teatral en muchos aspectos, tanto por el guion —los elementos simbólicos eran mucho más efectivos en la escena— como por una evidente escasez de medios de producción, pero recoge con fidelidad las referencias a la situación política del momento, donde el país del "Mariscal" era, obviamente, la Alemania del Führer, y la víctima de la eventual agresión, Checoslovaquia. Y como muestra, un botón: no había pasado un año del estreno cuando los señores Daladier, Chamberlain y Mussolini se reunieron en Múnich con su amigo Adolf Hitler para cederle gentilmente los territorios que tanta ilusión le hacían. Y un mes después, fueron los polacos y los húngaros los que, por aquello del "río revuelto…", también se quedaron algunos trocitos del ya algo desmembrado país vecino.

Y si avanzamos un poco en el tiempo, pero no tanto en el espacio, vamos a recordar una muestra de cine pandémico en otra nación que, como la llamada Checoslovaquia, también surgió de las cenizas de la I Guerra Mundial y desapareció con la caída de la URSS: Yugoslavia. En marzo de 1972 se declaró en Belgrado una epidemia de viruela que tomó por sorpresa al colectivo sanitario, pues la enfermedad se consideraba erradicada: el último caso se había visto en 1930. El transmisor fue un clérigo kosovar que había hecho una peregrinación a lugares santos de Irak donde todavía había casos. Tras el despiste inicial, la reacción de las autoridades fue muy efectiva y con aislamientos rigurosos, ley marcial, cierre de fronteras y vacunar a toda la población en dos semanas, se consiguió tener controlada la situación a finales de mayo. Teniendo en cuenta la importancia del cuadro —que en muchos casos era de la variedad hemorrágica, de extrema gravedad— la cifra de 175 infectados, de los cuales murieron 35, pudo considerar-



Figura 8. El hospital asediado de *Variola Vera* (1982): izquierda, el enemigo exterior (Džemail Maksut, Rade Šerbedžija); derecha, el enemigo interior (Rade Šerbedžija, Rade Marković).

se relativamente satisfactoria. Diez años después de estos hechos se estrenó una película que, en un contexto no estrictamente documental, reconstruía con gran fidelidad el ambiente de esos días: *Variola Vera* (1982, Goran Marković).

Como ya hemos apuntado, el guion respeta la esencia del suceso original pero introduciendo una parte de ficción que permite dar más dinamismo a la trama al mismo tiempo que una visión más realista del entorno social en que se desarrolla. Se describe de forma concisa la génesis del proceso con unas imágenes del peregrino comprándole una flauta al mendigo que la tocaba, sin fijarse en las pústulas de su rostro, y después vemos su paso por el aeropuerto, la llegada de urgencia al hospital con lesiones cutáneas y vómitos hemorrágicos, su contacto con varios miembros del personal sanitario y, algo después, el diagnóstico erróneo de "reacción a la penicilina" que hace el director del centro. Todas las circunstancias son las que realmente sucedieron, si exceptuamos que el primer infectado, en realidad, solo sufrió algunos síntomas, pero no murió.

A partir de aquí viene la presentación de los personajes del hospital: médicos, enfermeras y pacientes. Čole, el director, es un incompetente que ha accedido a su cargo solo por su habilidad en medrar y que tiene como sumisa amante a la enfermera más atractiva del centro; su némesis es la pediatra Dra. Marković, profesional ejemplar que conoce su trayectoria y no le deja pasar una; el médico de guardia Grujić, que se apega, de forma quizá algo autodefensiva, a una pose cínica y frívola de *young angry man*; la novata pero voluntariosa Dra. Uskoković, que resiste fríamente los avances de Grujić; el subdirector Koenigsmark, que aporta algo de la seriedad y buena praxis que parece faltarle a Čole; Bora, enfermo al que no dan de alta por una enfermedad venérea que, según dice, ha adquirido por contacto sexual con una enfermera… y muchos más, todos moviéndose en un recinto donde se hace notar la precariedad y la rutina burocrática.

El confinamiento desencadenará una situación de crisis donde muchos enfermarán (algunos morirán) y saldrá a la luz lo mejor y lo peor de cada uno; por

lo menos pondrán claramente en evidencia el egoísmo del director, que se encierra en su despacho haciendo acopio de gammaglobulinas que estaban reservadas para el servicio de pediatría y no muestra ningún sentimiento por la muerte de su amante. El ambiente adquiere tintes de película de terror, pero dejando claro que la realidad puede dar mucho más miedo. El epidemiólogo enviado por la OMS se pasa toda la película enfundado en una aparatosa vestimenta protectora que le da un aspecto fantasmal y al final, cuando todo está resuelto y se saca la capucha, resulta que en su cara hay las señales de haber pasado la viruela. Cuando el Dr Koenigsmark le pregunta por qué iba tan protegido si tenía inmunidad, le contesta: "Por el efecto psicológico…; si asustas, te toman más en serio".

También está muy conseguido lo que ocurre en el centro de control del Ministerio de Sanidad, especialmente la figura del funcionario al que se encarga la misión de coordinar todo el operativo, "el camarada Jovanović", el típico trepa que quiere hacer méritos para subir en el escalafón; su principal obsesión es lo que pueda decir "la prensa extranjera y los enemigos del Régimen", y hasta llega a leerle la cartilla al mismo ministro cuando este intenta buscar un apaño para sacar del hospital a la Dra. Uskoković, que es su sobrina.

La concisión y detallismo del guion, y una dirección que funciona como un mecanismo de relojería, convierten a *Variola Vera* en una de las muestras más perfectas del cine pandémico y con el paso de los años ha adquirido condición de auténtica *cult movie*.[8]

3. Segunda parte. El "ciclo profético", 2002-2019

3.1. Nuevos enemigos para un nuevo siglo

En el apartado anterior hemos visto como el cine pandémico se planteó desde sus orígenes como la guerra de la ciencia contra un enemigo sin rostro. En una primera fase los únicos protagonistas visibles eran los científicos, pero pronto su oponente empezó a tomar forma: no por sí mismo, sino con el físico humano de sus víctimas y también el de aquellos que, involuntaria o deliberadamente, habían facilitado su actividad letal. De esta manera se configuraba una narrativa fílmica más tradicional que permitiera aportar una discreta dosis de sensacionalismo a anécdotas que podían ser demasiado áridas para el espectador medio.

[8] En su edición del 10 de marzo de 2012, el diario serbio *Telegraf* publicó un artículo de Dejana Pakledinac que conmenoraba los 40 años del estreno, con interesantes testimonios de participantes en la película y sanitarios que combatieron la pandemia. PAKLEDINAC, Dejana. «40 godina od *Variole Vere*: Kad je Šerbedžija za flašu viskija pobedio boginje!», *Telegraf*, 10 de marzo de 2012. Disponible en: https://www.telegraf.rs/vesti/107131-40-godina-od-variole-vere-kad-je-serbedzija-za-flasu-viskija-pobedio-boginje/komentari/svi

El siglo XX cerró en 1995 la filmografía pandémica con dos títulos interesantes, cada uno en su estilo: *Estallido* (*Outbreak*; Wolfgang Petersen) y *12 monos* (*12 Monkeys*; Terry Gilliam). El segundo, una reinterpretación de *La Jetée* (1962), mediometraje experimental de Chris Marker compuesto como un diaporama de imágenes fijas (*photo-roman* se define en los créditos), entra decididamente en el terreno de la ciencia-ficción sin buscar en ningún momento el realismo y la única función del cuadro epidémico es servir de arranque de la intriga. En 2035, la población terrestre ha sido diezmada por un agente patógeno y los supervivientes se ven obligados a permanecer en subterráneos ya que la superficie sigue contaminada. Un presidiario, que vive obsesionado por el recuerdo infantil de haber visto matar a un hombre en el aeropuerto de su ciudad, se ofrece a hacer un viaje en el tiempo para impedir de alguna manera la infección o encontrar algún tipo de antídoto… Tras una serie de peripecias muy en la línea Gilliam, quizá un tanto hiperbólicas si las comparamos con la estilizada complejidad del original, nuestro héroe sabrá quién era el hombre al que vio morir antes de la catástrofe…

A cambio, *Estallido* intenta ser una recreación lo más verosímil posible de lo que puede ocurrir cuando un terrible virus campa a sus anchas por una pequeña ciudad americana y los militares encargados de controlar la situación se dividen en dos bandos, el de los "buenos" que quieren salvar a la población y el de los "malos" que consideran más práctico el bombardeo masivo de la zona para cortar por lo sano la transmisión. El patógeno es ficticio, aunque está claramente inspirado en el ébola que tantos estragos había causado ya en África y que todavía tenía que deparar una gran epidemia en 2014. No obstante, el intento de realismo queda rápidamente sepultado bajo la serie de ingenuidades y concesiones a la taquilla propias de un producto totalmente comercial en la línea que dio fama en Hollywood al alemán Wolfgang Petersen. Desde el punto de vista científico, algunas escenas son un tanto esperpénticas: como la infección la ha traído de África un simpático monito capuchino, no se les ocurre otra cosa para atrapar al simio (vía *proyectil anestesiante*) que poner a una cándida niñita a darle conversación; dejando aparte el indiscutible riesgo de la maniobra, nadie parece saber que los monos capuchinos viven en Centroamérica, no en Africa.

El planteamiento fantástico de *12 monos* y el realista (más pretendido que conseguido) de *Estallido* marcan las dos líneas que se alternaran en una llamativa sucesión de películas obsesionadas por las catástrofes microbianas que se desarrollará entre 2002 y 2019, es decir, justo hasta la aparición del cuadro vírico conocido popularmente como COVID-19 y de forma más técnica como SARS-CoV-2. Pero si la fecha de finalización del ciclo no necesita explicación, la de origen da pie a interpretaciones de lo más variado.



Figura 9. *Estallido* (1995): Dustin Hoffman siempre tuvo un rostro bastante anodino, pero ilustrar su nombre con la imagen de un mono capuchino…

El siglo XXI empezó con el famoso *9/11* del 2001, una especie de *remake* del *12/7* de 1941 en que se cambiaba el escenario de Pearl Harbor a Nueva York y con una espectacular retransmisión televisiva que dejó a todo el mundo enganchado al sillón ante las pantallas domésticas. Lo que vino en los años siguientes fueron continuas señales de alarma con las que se prevenía a la población sobre las terribles desgracias que podían sobrevenir por culpa del llamado terrorismo islámico y para el que no había más remedio que asegurarse la protección ofrecida por Estados Unidos "y países satélites". Ese mensaje del miedo dio sus frutos y la sociedad consintió importantes pérdidas de libertad de expresión y movilidad para no ser víctimas de genios del mal que parecían sacados de una película de James Bond. El tenso ambiente de esos años (que tuvo una paradójica relajación con la nueva tensión provocada por la COVID y ha experimentado un nuevo pico con los sucesos de Ucrania) quedó muy bien sintetizado en una serie documental de la BBC escrita y dirigida por Adam Curtis, *The Power of Nightmares—The Rise of the Politics of Fear* (2004), que va bastante al fondo de la cuestión y sin preocuparse lo más mínimo por no caer en la "conspiranoia".

Aunque esta interpretación es sin duda la más sugestiva para este ciclo de films pandémicos, no se puede discutir que los primeros años del siglo XXI fueron ricos en incidencias sanitarias globales: la variante de la enfermedad de Creutzfeldt-Jakob conocida popularmente como "de las vacas locas" —que no tenía nada que ver con ningún virus, valga la aclaración— apareció en el Reino Unido en 1996 y llegó a España en el 2000, la gripe aviar (H5N1 y variedades) en 2004,

la gripe A (H1N1) en 2009, la epidemia más mortífera de ébola en 2014, el Zika en 2015…; sin olvidar, por supuesto, a la gripe estacional, de la que actualmente parece que nos hayamos olvidado pero que siempre ha conllevado una alta mortalidad. No obstante, aunque todos estos cuadros tuvieron una notable repercusión en los medios, no parecen justificar la creación de este nuevo subgénero de las *pandemic movies*.

3.2. La barraca de los monstruos

En 1968, el inesperado éxito de *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero) resucitó una figura del cine de terror que, a diferencia del vampiro, el hombre lobo o el Dr Frankenstein, no había acabado de consolidarse: el zombi o "muerto viviente".[9] En la tradición haitiana su condición es producto de la brujería (vudú) y en la película original de Romero no se especificaba ningún diagnóstico, pero en su primera secuela de 1978 (*Zombi —El regreso de los muertos vivientes* / *Dawn of the Dead*) ya se hablaba de un posible origen patógeno.[10] La primera referencia al ciclo epidémico-terrorífico que nos ocupa llega en 2002 con *Resident Evil*, adaptación de un popular videojuego de la empresa japonesa Capcom a cargo de Paul W. S. Anderson, que en 1995 se había iniciado con cierto éxito en el género con una versión de *Mortal Kombat*. La película tuvo una magnífica acogida comercial y generó toda una serie, de las que hasta el momento se han estrenado seis entregas más (la última en 2021). Parece ocioso aclarar que los aspectos "sanitarios" no tienen, obviamente, ninguna relevancia, pero hay que citarla porque inaugura la presencia frecuente de los zombis en la filmografía pandémica.

En *28 días después* (*28 Days Later*, 2003; Danny Boyle), un *rider* que ha estado en coma por un accidente en su bicicleta se despierta en un Londres devastado por una epidemia que convierte a las personas en muertos vivientes que se dedican con saña a contaminar a los que todavía mantienen su antigua condición. No se le puede negar al film un buen pulso narrativo, pero queda algo "contaminado" (valga la redundancia) por el estilo efectista y un punto zafio de su director, así como su tendencia habitual a convertir en natural lo artificial y viceversa de forma

[9] Una buena aproximación a los zombis en el contexto de "cultura del miedo": MICHAEL, Bethan. «The Return of the Dead: fears and anxieties surrounding the return of the dead in late postmodern culture» en DIXON, Izabela; DORAN, Selina E. M.; MICHAEL, Bethan (ed). *There's More to Fear than Fear Itself. Fears and Anxieties in the 21st Century*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2016, pp. 31-43.

[10] Romero es también responsable de una de las primeras películas de confinamiento masivo por un brote infeccioso, para ser exactos causado por un arma biológica: *The Crazies* (1973). Un pequeño pueblo es cercado por el ejército sin preocuparse de los que todavía están sanos y han quedado expuestos a la furia de los infectados. Por su presupuesto modesto y falta de concesiones comerciales, en su momento pasó desapercibida y no fue hasta mucho después que la crítica la reivindicó; en 2010 se hizo un remake (mediocre) dirigido por Breck Eisner.

caprichosa (un ejemplo: la representación tan inverosímil de los concursos televisivos en *Slumdog Millionaire*, 2008, es de vergüenza ajena). Hay algunas connotaciones sociales interesantes pero de interpretación ambigua, por ejemplo: se carga la culpa del brote infeccioso a unos "animalistas radicales" que querían liberar a los simios utilizados para experimentación con drogas de dudosa finalidad; por otra parte, los personajes "buenos" son una chica *negra* y un *irlandés*, mientras que los "malos", unos elementos del ejército británico que pronto se revelan como una panda de matones más dañina que los mismos zombis, son… *ingleses.*[11]



Figura 10. Los zombis viajan en tren: Choi Woo-shik, Ahn So-hee, Jung Yu-mi, Kim Su-an, Gong Yoo, Ma Dong-seok en *Train to Busan* / *Busanhaeng* (2016), una de las obras maestras del apocalipsis pandémico.

[11] La película tuvo una buena acogida comercial, hasta el punto de generar una secuela: *28 semanas después* (*28 Weeks Later*, 2007; Juan Carlos Fresnadillo).

[·REC] (2007; Jaume Balagueró, Paco Plaza) es considerada actualmente uno de los clásicos del género y uno de los *sleepers* más notorios del cine español, rodado con un presupuesto ínfimo en el interior de un edificio de la Rambla de Catalunya de Barcelona donde bomberos, policías y reporteros televisivos que han acudido por una llamada de emergencia serán presa de unos inquilinos convertidos en zombis carnívoros. Su inesperado éxito internacional generó tres secuelas y un remake americano (*Quarantine*, 2008; John Erick Dowdle) que, en la típica línea simplificadora de Hollywood, obviaba la ingeniosa mezcla de microbiología y posesión demoníaca con que se explicaba el mecanismo etiológico del cuadro.

Busanhaeng fue distribuida en España con el título en inglés, *Train to Busan* (2016; Yeon Sang-ho). En ese tren en que se desarrolla la mayor parte de la acción, que va de Seúl a Busan, los pasajeros tendrán que hacer frente al claustrofóbico acoso de sus compañeros de viaje progresivamente convertidos en zombis por una infección misteriosa. Lo mejor de la película es la forma como mezcla las escenas de pura fantasía, resueltas con técnica impecable y un sentido del ritmo igual o mejor que el de cualquier producto hollywoodiano, con el sorprendente naturalismo en el dibujo de personajes. Todos son gente corriente con sus defectos y virtudes, sin superhéroes ni tampoco supermalvados… y sin descuidar el toque social, señalando a los esbirros del capitalismo que solo invierten en negocios rápidos y provechosos sin preocuparse de lo que las empresas producen ni cómo lo producen: el origen de la epidemia es, precisamente, una fuga no declarada de materiales tóxicos en un importante laboratorio farmacéutico.[12]

Siguiendo con el reciclaje pandémico de iconos del terror (cinematográfico, pero también literario) nos encontramos con que el patógeno de turno puede convertir al infectado en vampiro. El ejemplo clásico es la novela de Richard Matheson *Soy leyenda* (*I Am Legend*, 1954; primera edición española en 1985), sobre el único superviviente de una extraña epidemia que ha convertido a los seres humanos en vampiros, con todos los tics propios de su especie: colmillos erectos, nocturnidad, alergia a los ajos y crucifijos... Se ha llevado al cine en tres ocasiones con resultados variables y la peculiaridad de que la única que mantenía cierta fidelidad al original es la primera (1964), titulada *The Last Man on Earth* y rodada íntegramente en Roma (muy bien aprovechados los escenarios naturales de la EUR mussoliniana sustituyendo a los originales de Los Angeles), aunque con guion en inglés y director (Sidney Salkow) y protagonista (Vincent Price) americanos.[13]

[12] La filmografía de zombis es muy nutrida y para no aburrir al lector recuerdo algunos títulos: *Amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*, 2004; Zack Snyder), remake del original de Romero (1978), *Guerra Mundial Z* (*World War Z*, 2013; Marc Forster); *Pandemic* (2016; John Suits), *Melanie, the Girl with All the Gifts* (2016; Colin McCarthy), *Cargo* (2017; Ben Howling y Yolanda Ramke).

[13] La versión italiana, *L'ultimo uomo della Terra*, acredita como director a Ubaldo Ragona, pero todo indica que era el típico *prestanome* para cubrir las cuotas sindicales.



Figura 11. *The Last Man on Earth* (1964): en la primera versión de *Soy leyenda*, el héroe de Richard Matheson se paseaba por los espacios *fascio-déco* de la EUR.

Dentro de su pobreza de medios, era una adaptación bastante digna que, por lo menos, conservaba uno de los puntos clave de la novela: que del desastre ha surgido una nueva "humanidad" y que el auténtico "bicho raro" es el superviviente de la anterior, destinado a convertirse en la leyenda del título. La segunda versión, *El último hombre vivo* (*The Omega Man*, 1971; Boris Sagal), es un producto comercial entretenido y bien hecho, con unos espectaculares planos de Los Angeles desértico y Charlton Heston en su inimitable línea épica, pero el guion reinventa totalmente la narración original: no hay vampiros sino una especie de mutantes alérgicos a la luz y el héroe adquiere unos rasgos casi cristológicos de redentor de la humanidad.

La tercera, realizada ya en el periodo que nos ocupa y respetando el título de la novela (*Soy leyenda*, 2007; Francis Lawrence), tampoco aclara mucho si los seres modificados por la pandemia son propiamente vampiros: lo que se ve en pantalla son unas infografías paliduchas de diseño muy poco imaginativo. Por otra parte, la acción se ha trasladado a Nueva York para introducir unas (poco) sutiles referencias al 9/11 y el final va también orientado a la salvación por el sacrificio, pese a que la sociedad a salvar ya no existe; es una lástima que los productores, por el inevitable afán de no perder al público, no hubieran conservado un final alternativo (que puede verse como extra en las ediciones videográficas) que, sin ser exactamente el propuesto por Matheson, por lo menos lo reinterpretaba de modo más fiel.

De todas maneras, el vampiro de origen microbiológico más original no viene de Hollywood sino de Seúl: *Bakjwi* (comercializado en España en vídeo con el título inglés: *Thirst*, 2009; Park Chan-wook). Una de las muchas curiosidades de este film es la condición de cura católico del protagonista, que está a punto de morir por colaborar en un experimento con vacunas y se salva, de forma casi milagrosa, por una transfusión. Pero pronto observa que los síntomas del virus reaparecen y solo puede controlarlos bebiendo sangre; como ejerce su ministerio en un hospital, en un primer momento puede echar mano de los recursos propios del centro. Aparte de la sed de sangre, también se despierta su apetito sexual y vive una historia de amor que, salvando los detalles truculentos, se basa de forma bastante literal en una novela de Émile Zola, *Thérèse Raquin* (1865): en realidad, tanto el guion como la puesta en escena presentan una riqueza y variedad de detalles que llevan la película mucho más allá de todos los géneros y estilos que toca.

3.3. El crepúsculo de los sentidos

Buscando de alguna manera la novedad y, ya que romperse la cabeza describiendo de forma científica un agente patógeno original no se va a traducir en un mayor atractivo para la audiencia, los guionistas han intentado que, por lo menos, los síntomas sí puedan ser de lo más sorprendente posible… aunque no haya manera de darles una mínima verosimilitud científica. Un ejemplo representativo es *Blindness – A ciegas* (*Blindness*, 2008; Fernando Meirelles), donde al virus de turno le da por volver ciega a la gente.

La premisa suena un poco peregrina y el considerable esfuerzo del realizador por darle dramatismo y, al mismo tiempo, verosimilitud, acaba por crear una sensación de desconcierto (por no decir rechazo) en el espectador. Las escenas de espectáculo están bien compuestas y los intérpretes hacen lo que pueden, pero no pueden remontar lo artificial de la idea de base (¿por qué la enfermedad causa ceguera?... ¿por qué una mujer no se ve afectada, lo que le permite cuidar de los demás… haciéndose pasar por ciega?) y la todavía más artificiosa resolución del cuadro.

El problema con esta película es que intenta adaptar una novela de José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera* (*Ensaio Sobre a Cegueira*, 1995), cuyos indiscutibles méritos literarios son muy difíciles (por no decir imposibles) de trasladar al cine, donde todo es más concreto y naturalista.[14] En el fondo, es una repetición del fracaso de Luis Puenzo cuando quiso adaptar *La peste* de Camus (*The Plague*, 1992) convirtiéndola en un *chute* de filosofía barata y grandilocuencia estereotipada que sólo funcionaba en algún detalle aislado.

[14] KACED, Assia. «Trauma and resilience of the modern hero(ine) in *Blindness* by José Saramago» en BIBER VANGÖLÜ, Yeliz; AYGAN, Tuğba (eds). *Op. cit.*, pp. 107-115.



Figura 12. El amor en los tiempos del virus: Ewan McGregor, Eva Green en *Perfect Sense* (2011).

Y siguiendo con los sentidos, donde ya "se riza el rizo" es en *Perfect Sense* (2011; David McKenzie): esta vez el ignoto virus lo que hace es ir privando a los pobres humanos de sus sentidos, uno tras otro. A pesar de la escasa plausibilidad de la situación, el guion consigue crear la lógica angustia en el espectador y se apoya mucho en la casi absurda capacidad de adaptación del ser humano a las situaciones más imposibles… hasta, claro está, que llegue el punto final.

El protagonista es el chef de un restaurante y el primer sentido en perderse es el olfato, pero consigue que la gente siga viniendo a comer solo con los sabores. Después se pierde el gusto, pero… *no problem!*; se arregla la comida con formas y colores y la vida sigue… "igual": puedes ir a bailar, al cine o al teatro… por poco tiempo, pues pronto desaparece el oído. La situación empieza a ser realmente grave, pero los músicos siguen tocando por mucho que ni ellos ni su público reconozcan ninguna melodía. Y aunque nos quedan dos sentidos la película se acaba con el penúltimo, en un literal y simbólico fundido en negro: hay otro (aparte del "sexto", perdón por el chiste fácil), pero ¿para qué va a servir? Parece ocioso informar que la recepción en taquilla no fue precisamente entusiasta, por mucho que la publicidad insistiera en la romántica imagen de los rostros amartelados de la atractiva pareja protagonista, Eva Green y Ewan McGregor.

En este apartado podemos incluir algunos títulos cuyas motivaciones epidemiológicas no afectan de forma tan directa a los cinco sentidos tradicionales, pero sí a los órganos vinculados a ellos. Para no abusar de la paciencia del lector, los citaré brevemente. En *Pontypool* (2008; Bruce McDonald), el virus se propaga por…

¡la fonética del idioma inglés! Encerrados en la emisora de radio del pueblecito del título,[15] el presentador de un programa musical y algunos colaboradores intentan mantenerse alejados del contagio que convierte a los afectados en una especie de zombis. Aparte de lo estrafalario del planteamiento de base, el guion tiene algunas buenas ocurrencias: como la acción transcurre en el Canadá, uno de los trucos para eludir el virus es… ¡hablar en francés!

En *Embers* (2015; Claire Carré) la infección (no se especifica el tipo) produce amnesia y la gente anda por ahí sin saber quién es ni quienes son los semejantes con los que se encuentra. La idea, inspirada por la más conocida *Memento* (2000; Christopher Nolan), se repetirá en la producción griega *Mila* ("Las manzanas", 2020; Christos Nikou) y *Little Fish* (2020; Chad Hartigan).

Mayhem (2017; Joe Lynch) presenta, de forma más esperpéntica e incluso humorística, un brote mundial de ID-7, otro virus aéreo "raro" que enloquece a los infectados y los hace extremadamente agresivos; lo único "bueno" es que, por una vez, tiene tratamiento, aunque tarde unas ocho horas en hacer efecto. Cuando el cuadro se desencadena en el interior del edificio de un bufete de abogados escasamente escrupuloso que, precisamente, ha defendido que los actos criminales bajo el efecto del ID-7 no son punibles penalmente, uno de los trabajadores de la empresa decide vengarse de los jefes que le acaban de despedir.

3.4. Fuerzas ocultas

Entre los films de catástrofes epidémicas hay algunos que, al abandonar los convencionalismos del cine comercial o intentar dar alguna nota crítica, son rechazados por el público. Vamos a recordar dos que tienen cierto mérito y que en España han ido directamente al circuito videográfico: *Retreat* (2011; Carl Tibbets) y *The Bay* (2012; Barry Levinson).

En el primero, una joven pareja en crisis tras un aborto espontáneo se recluye en una isla solitaria del País de Gales. Al poco de notar que han perdido el contacto con el exterior, reciben la visita de un individuo con uniforme militar que les informa de que un virus está exterminando a la población y hay que aislarse; al ver que sus explicaciones no les inspiran ninguna confianza, el soldado les hace obedecer por la fuerza. El guion se centra en los esfuerzos de la pareja en deshacerse de quien consideran un enemigo, pero cuando lo consiguen nos enteramos de la auténtica realidad: el soldado había huido de un experimento *top secret* de guerra biológica y el ejército lo perseguía para matarlo… ¡lo mismo que

[15] …que es un pueblo real, escenario de la llamada *Trilogía de Pontypool* del escritor canadiense Paul Burgess. La película es una adaptación, a cargo del mismo autor, de la segunda entrega: *Pontypool Changes Everything*, publicada en 1998 con gran éxito en países de habla inglesa pero sin traducción española por el momento.

piensan hacer con cualquier testigo que pueda descubrir la realidad! Aunque se trata de un título muy original y atrevido de la filmografía pandémica, la falta de elementos sensacionalistas y su final tan duro lo hicieron fracasar rotundamente en taquilla.



Figura 13. *The Bay* (2013): Donna (Kether Donohue) es una reportera novata que solo pensaba hacer currículum con una retransmisión televisiva de lo más banal, la "fiesta mayor" de un pueblo pesquero de la bahía de Chesapeake…

The Bay es, como *[·REC]*, un film de (falso) *found footage* en la línea que inició *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez). En un pueblo pesquero de la Bahía de Chesapeake, una reportera de televisión y su *cameraman* están grabando imágenes de la fiesta del 4 de julio cuando el jolgorio inicial se ve roto por una serie de gravísimos síntomas que los participantes comienzan a sentir al contacto con el agua, especialmente dermatológicos y digestivos. El contagio se propaga a velocidad pasmosa y se crea un ambiente de auténtico terror que el director nos hace seguir con un montaje de grabaciones en vídeo de diversa procedencia: los reporteros televisivos, cámaras de seguridad, redes sociales, videollamadas…; pronto se revela que la causa de todo son los vertidos tóxicos provenientes de una superpoblada granja de pollos (a los que se alimenta con grandes dosis de esteroides para que crezcan más rápido) que han producido, no solo la contaminación del agua, sino también una mutación de la fauna parasitaria acuática, convirtiéndola en auténticos monstruos carnívoros.

Cuando casi toda la población ha sido exterminada viene el ejército, que fumiga los parásitos, entierra a los muertos, a los escasos supervivientes les hace callar con una compensación económica y requisan todas las grabaciones que pudieran dar testimonio de lo ocurrido. La explicación de cómo esas grabaciones han podido ser filtradas y finalmente las podemos ver es quizá el detalle más flojo de la película, que por lo demás mantiene un excelente ritmo y, sobre todo, echa unas bien recibidas invectivas contra el nulo interés ecológico de las autoridades cuando hay ganancias económicas de por medio: la alusión a una central nuclear con una fuga conocida pero que, según el técnico del CDC, "¡todavía queda mucho para que llegue al mar!", o la impagable imagen de los pollos amontonados en el interior de una nave con iluminación perpetua.

3.5. Las trompetas del Apocalipsis

El estreno en 1970 de *Aeropuerto* (*Airport*; George Seaton) y dos años después de *La aventura del Poseidón* (*The Poseidon Adventure*; Irwin Allen) dio inicio a un subgénero que pronto se conoció como *Disaster Movies* y que tenía como esquema argumental un grupo de personas (a las que solían dar vida primeras figuras de la pantalla del momento) en una situación de extremísima gravedad provocada por un naufragio, incendio, amenaza de bomba, terremoto… y, a veces, algún agente patógeno.

En este último grupo, el mejor fue sin duda *La amenaza de Andrómeda* (*The Andromeda Strain*, 1971; Robert Wise), según la novela de Michael Crichton sobre un satélite de la NASA que vuelve a la Tierra con un germen tremendamente letal. Cierto que no reunía todos los requisitos antes apuntados (el reparto no era nada estelar y los personajes eran más difuminados), pero el componente científico y los efectos especiales estaban muy bien cuidados. *El puente de Cassandra* (*The Cassandra Bridge*, 1976; George Pan Cosmatos) encajaba más con la definición: los pasajeros de un tren que va de Ginebra a Estocolmo se las van a ver con un terrorista que se ha contagiado de peste neumónica intentando sabotear las instalaciones de la OMS donde los americanos hacían sus "experimentos"; el puente del título será el trágico final de varios de los personajes.

Aunque reunía a algunos actores de Hollywood en horas bajas, *Exterminio* (*Fukkanatsu no hu*, 1980; Kinji Fukasaku) era una producción japonesa en la cual se estrella un avión que transporta el típico virus de origen militar (americano, ¡cómo no!), que se esparce por todo el orbe y solo sobreviven los miembros de una instalación científica en la Antártida. Este último título es el más parecido a los que vamos a encontrar en el siglo XXI, donde las epidemias no son tanto amenazas a la continuidad de nuestro mundo como auténticas realidades.

Hijos de los hombres (*Children of Men*, 2006; Alfonso Cuarón) nos sitúa en 2027. Después de la pandemia de 2008 el único lugar del mundo medianamente civilizado es Inglaterra y en Londres hay un flujo de inmigrantes que las autoridades intentan frenar a toda costa; por otra parte, la raza humana está al borde de la extinción porque una de las secuelas del virus es la pérdida de su capacidad reproductiva.[16] Al final, será precisamente una de las detestadas inmigrantes la que mantenga la esperanza en la conservación de la especie. Se trata de un aceptable ejercicio distópico con discretas referencias a la actualidad, algún elegante plano-secuencia de los que tanto gustan a Cuarón y una sencilla, pero emotiva, interpretación de Clive Owen.



Figura 14. Por una vez, quien salva a la Humanidad no es un superhéroe sino un tipo voluntarioso que "hace lo que puede"…: Clive Owen, Clare-Hope Ashitey en *Hijos de los hombres* (2006).

En *Infectados* (*Carriers*, 2006 [estrenada en 2009]; Àlex Pastor, David Pastor), cuatro jóvenes que no han sido afectados por el virus que está acabando con la población del planeta intentan llegar a una remota playa donde esperan aislarse hasta que la situación mejore. El guion da tanta o más importancia a las relaciones entre ellos que al peligro que viene de "los otros", y puede que ese descuido de los

[16] Un detalle curioso: en la novela original de P. D. James (1992) los estériles son los hombres, en la película las mujeres…



Figura 15. El fin del mundo en Barcelona: para la promoción internacional de *Los últimos días* (2013), Sergio González Kuhn tuvo el acierto de recurrir a elementos urbanos no demasiado divulgados… aunque no pudo evitar una visión furtiva (y en definitiva *forzada*) de la Sagrada Familia gaudiniana.

elementos espectaculares fuera la razón para que la distribuidora no la pusiera en circulación hasta que uno de los actores, Chris Pine, no llamara la atención del público interpretando al Capitán Kirk en la primera entrega de la serie *reboot* de *Star Trek* (2009-2016). Animados por su experiencia americana, los hermanos Pastor hicieron un homenaje distópico a su Barcelona natal en *Los últimos días* (2013). Como ocurre con muchos films apocalípticos, los síntomas que provoca la pandemia que está destruyendo el mundo son un poco inverosímiles —en este caso es una especie de agorafobia que causa la muerte a todo aquel que intente circular por espacios abiertos—, pero la historia está bien desarrollada, aparte de la gracia de poder ver algo parecido a un "fin del mundo" en escenarios urbanos cotidianos y reconocibles.

El origen del planeta de los simios (*Rise of the Planet of the Apes*, 2011; Rupert Wyatt) es la primera entrega de una nueva serie sobre la novela de Pierre Boulle que parece querer explicar la historia de una manera más "cronológica" que en el ciclo anterior iniciado en 1968, del que sería una *precuela*. El motivo de traerla a estas páginas es porque, a diferencia de las anteriores, en esta tiene importancia destacada un microorganismo letal. En el San Francisco actual se están realizando

ensayos bioquímicos para conseguir un medicamento contra el alzhéimer a partir de un virus, observándose que los monos utilizados para la experimentación experimentan una franca mejoría intelectual; el problema con los humanos será que no asimilan los efectos positivos y, a cambio, son duramente agredidos por los restos virales del producto. Aprovechando la evolución de su capacidad intelectual y los efectos del virus, los simios intentarán independizarse del dominio de los hombres.

3.6. Emergencia sanitaria

Después de *Estallido*, el primer acercamiento fílmico "serio" a lo que puede ser una auténtica pandemia es, sin duda, *Contagio* (*Contagion*, 2011; Steven Soderbergh). Tan "serio" que, cuando vino de verdad una crisis sanitaria, se convirtió en objeto de culto. Dejando aparte mensajes delirantes en las redes sociales de que se acababa de rodar y la productora estaba tan sorprendida que no sabía qué hacer con ella (*sic*), lo cierto es que casi toda la trama parecía un borrador de lo que se empezó a vivir en 2020. Cierto que los aspectos más truculentos no se correspondían de forma literal con la realidad que nos daban los medios (…afortunadamente), pero la descripción de los mecanismos de contagio y las maniobras para controlar el avance de la enfermedad estaban enfocados con un realismo muy por encima de la anterior *Estallido*, quizá por un mayor acierto en la elección de asesores científicos.[17] La parte sanitaria es casi irreprochable; cierto que el carácter tan apocalíptico del cuadro puede resultar exagerado, pero hay que tomarlo como una comprensible concesión a la comercialidad (por mucho que se diga que puede imitar al arte, la realidad casi siempre es más aburrida). A cambio, algunos detalles sociológicos denotan una cierta… *tendencia*.

Veamos quién es el *paciente cero*: una empresaria americana que se contagia en un viaje de negocios a Hong Kong después de haber tenido allí una relación sexual esporádica; al volver a casa, después de pasarse el viaje tosiendo, da besos y achuchones a su marido e hijo, y ahí empieza todo. Como pasaba con el SIDA, también aquí el *paciente cero* va a ser objeto de culpabilización. ¿Qué iba a hacer esta señora a un lugar que ya pertenece a la China comunista? (país que, en la pandemia *real* posterior, ¡quedará señalado como gran proveedor de virus!) y, todavía peor: ¡esta señora es una adúltera!, una pecadora, castigada por su vicioso comportamiento, como bien se encarga de remachar la presentación del marido como una bellísima persona y padre ejemplar.

[17] Para un buen estudio comparativo (desde el punto de vista científico) de *Estallido* con *Contagio*, *vid*. el capítulo 7, «Science goes to movies», de OFFIT, Paul A. *Bad Advice: Or Why Celebrities, Politicians, and Activists Aren't Your Best Source of Health Information*. Nueva York, NY: Columbia University Press, 2018, pp. 117-125.



Figura 16. Gwyneth Paltrow es la "paciente cero" en *Contagio* (2011).

Y al describir el cuadro epidémico, el guion ofrece una muy (demasiado) didáctica definición de "buenos" y "malos": los primeros son los responsables sanitarios (…¡lo que incluye *empresas y autoridades políticas*!) y, como representante de los segundos, se pone un charlatán negacionista que anima a sus seguidores a medicarse con una especie de homeopatía. Expuesta de esta manera, nadie va a discutir esta clasificación, pero estaría bien recordar que, fuera del cine, la distinción entre buenos y malos no es tan simple; si la película reflejara algo que está pasando en la actualidad, tendría una función educativa…, ¡pero lo más parecido a lo mostrado en pantalla no llegó hasta unos años más tarde!

Una de las mejores secuelas (o copias, según como se mire) del film de Soderbergh es una producción coreana, *Gamgi* (2013, Kim Sung-su); la traducción literal, por cierto, sería "El resfriado", aunque el titulo internacional en inglés sea *The Flu*, "La gripe"…, que en coreano se dice *Doggam*. También aquí se mezclan elementos realistas sobre el esfuerzo para afrontar una crisis sanitaria de gran magnitud con toques sentimentales, humorísticos y todas las peripecias algo rocambolescas que los personajes deben sortear para salvarse ellos… y los demás: porque si el film tiene un leitmotiv, y lo representa muy bien (quizá demasiado) el protagonista, un joven bombero, es la necesidad de ser solidarios e intentar no pensar exclusivamente en uno mismo. Se puede decir que esto no es una actitud realista, pero que el cine sirva a veces para combatir el egoísmo implícito al ser humano no deja de ser conmovedor, sobre todo si está presentado con la suficiente credibilidad.



Figura 17. Solidaridad y sentido del deber, las armas secretas coreanas para enfrentarse a una pandemia: Jang Hyuk, Min-ah Park, Soo Ae en *Gamgi* (2016).

La verdad es que la película funciona muy bien como producto comercial "tradicional" y, además, se permite algunos apuntes sociales que son siempre bienvenidos: la enfermedad la trae una banda dedicada al tráfico de inmigrantes clandestinos hacinados en *containers*; el detalle de los ricos de la ciudad indignados por obligarles a abandonar sus lujosas residencias y confinarse en unos recintos especiales con "el populacho", o la (¿sorprendente?) interpretación de Corea del Sur como un país en el que quienes realmente mandan son los Estados Unidos. En la sala donde se reúne el comité de emergencia para decidir el destino de la ciudad contaminada, el que da las órdenes es un individuo con bigote que habla inglés y que hasta llega a amenazar al mismísimo presidente coreano cuando este se escandaliza de su intención de bombardear toda la zona para acabar con el cuadro "cortando por lo sano"; muy bueno el momento en que el americano se encoge de hombros ante la oposición del presidente añadiendo en tono amenazador: "…pero la responsabilidad será suya".

Curiosamente, las pocas imitaciones de *Contagio* se han producido en países cuyas cinematografías no tienen, ni de lejos, el aura de Hollywood. Después de este esfuerzo coreano, las dos más difundidas (relativamente) han venido de Nigeria y de la India: *93 Days* (2016; Steve Gukas) y *Virus* (2019; Aashiq Abu).

Sobre el cine nigeriano, una observación: aunque no seamos capaces de citar ningún título, desde hace unos cuantos años se le apoda *Nollywood* ya que, con



Figura 18. Los héroes de la sanidad pública: Parvathy Thiruvothu, Revathi, Tovino Thomas, Poornima Indrajith, Kunchacko Boban en *Virus* (2019).

unas 2.500 películas al año y un sustancioso volumen de negocio, solo el indio (*Bollywood*, para entendernos) le supera en producción; *Hollywood* debe quedarse en un honroso tercer puesto. Como es fácil deducir, la cantidad no va pareja a la calidad y durante muchos años una gran parte de lo rodado eran vídeos para el mercado doméstico, pero últimamente empiezan a verse películas con un buen nivel técnico y narrativo. Una de ellas es *93 Days*.

A diferencia de *Contagio*, se basa en hechos reales (la epidemia de ébola de 2014) y todos los personajes también lo son, algo que condiciona notablemente la narrativa al no poder remodelar el guionista-director incidencias a su antojo cuando, por ejemplo, una de las protagonistas es la doctora que consiguió retener al *paciente cero*, un americano de origen liberiano llamado Patrick Sawyer, y evitar la propagación del cuadro… pero dejando su vida en el empeño. Sobre el tal Sawyer, por cierto, el Dr. Benjamin Ohiaeri, director del hospital donde se identificó la enfermedad (que en el film interpreta Danny Glover), hizo unas declaraciones muy duras a la prensa en la que lo acusaba sin ambages de *bioterrorista.*[18] Lo cierto es que su conducta fue muy extraña, pues cuando salió de Liberia ya estaba diagnosticado y con síntomas y, así y todo, se empeñaba en negarlo y pedía que lo

[18] THE CABLE. «Ohiaeri: How Sawyer brought Ebola to our hospital and ruined our lives», *Thecable.ng*, 3 de noviembre de 2014. Disponible en: https://www.thecable.ng/patrick-sawyer-brought-ebola-hospital-ruined-lives

dejaran libre para acudir a un simposio…; algo desconcertante, sin duda, que dio pie a todo tipo de teorías conspirativas que el guion prefiere obviar discretamente.

Y si *93 Days* viene de Nollywood…, *Virus* viene de *Mollywood*, los estudios de Kerala donde se producen películas habladas en *malayalam*, el idioma de la zona (*malabar* en castellano), del que deriva el apodo para diferenciarse del más notorio *Bollywood* de Bombay (ahora Mumbai), donde se ruedan las habladas en hindi (que son más del 40% del total del país). Kerala se considera el estado mejor gobernado, menos corrupto y con niveles más altos de alfabetización (96%) y de esperanza de vida de la India.[19]

Al igual que en *93 Days*, también aquí nos encontramos con hechos reales y muy recientes: la epidemia de virus Nipah acaecida el año anterior al rodaje; y, como en el film nigeriano, el tono de la narración intenta ser lo más "documental" posible y evocar la personalidad real de todos los que intervienen. Una de las grandes homenajeadas es la entonces ministra de sanidad, K. K. Shailaja, miembro del Comité Central del Partido Comunista de la India (que en el gobierno de Kerala siempre ha tenido una fuerte presencia), cuya impecable actuación fue elogiada por la prensa internacional no solo en esta epidemia, sino también en la inmediatamente posterior de la COVID; aunque le han cambiado el nombre en los diálogos, la caracterización de la actriz que la interpreta (Pervathi) es una copia fidelísima del físico de la ministra. La principal diferencia con el film nigeriano es una mayor complejidad del guion, que entrelaza varias historias e intenta contener en lo posible el tono laudatorio, que en el otro bordea a veces lo hagiográfico.

4. Conclusiones

Si en la primera parte de este artículo hemos establecido las pautas iconográficas que han configurado lo que hasta ahora no se definía como *cine pandémico*, en la segunda hemos querido demostrar que las películas que agrupamos bajo este epígrafe se pueden considerar perfectamente un género… o, por lo menos, un subgénero dentro de otros apartados temáticos más amplios como el *cine médico* o directamente el de *terror*.

Aun avisando que la selección que hemos presentado es… eso, una selección en la que faltan bastantes títulos,[20] un estudio a fondo de la filmografía pandémica

[19] THE INDU. «Kerala, Tamil Nadu and Goa best governed States: report», *Theindu.com*, 30 de octubre de 2020. Disponible en: https://www.thehindu.com/news/national/kerala-goa-and-chandigarh-best-governed-states-ut-report/article32985716.ece

[20] Sobre el estratégico tema del confinamiento hay muy pocas muestras, por lo que quisiera recordar un también premonitorio film argentino, *Fase 7* (2010; Nicolás Goldbart) y un no tan claro producto brasileño, *A Nuvem Rosa* (Iuli Gerbase), que, si bien se estrenó en verano de 2021, comienza con un letrero que afirma categóricamente que …*foi escrito em 2017 e filmado em 2019. Qualquer semelhança com fatos reais é mera coincidência*; a falta de más información, dejaremos a la directora el beneficio de la duda…

anterior a 2019 acaba por traernos a la mente aquella película de Lars von Trier titulada, precisamente, *Epidemic* (1987). La acción transcurre a lo largo de cinco días: dos guionistas van dándole vueltas a una película sobre un cuadro epidémico sin percatarse de que lo que escriben es casi un borrador de la situación sanitaria real que se está gestando a su alrededor y, al final, uno de ellos acabará infectado. La línea entre la realidad y la ficción puede, a veces, no ser tan fácil de ver.

5. Fuentes citadas

DE ESPAÑA, Rafael. *El cine de Goebbels*. Barcelona: Ariel, 2000.
DUESBERG, Peter. *Inventing the AIDS Virus*. Washington, DC: Regnery Publishing, 1996.
DUMONT, Hervé. *William Dieterle. Antifascismo y compromiso romántico*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine / Filmoteca Española, 1994.
GRECH, Victor; VASSALLO, Clare; CALLUS, Ivan. «The Last (Fertile) Man on Earth: Comedy or Fantasy?», *World Future Review*, vol. 5, núm. 1 (2013), pp. 24-28.
KACED, Assia. «Trauma and resilience of the modern hero(ine) in *Blindness* by José Saramago» en BIBER VANGÖLÜ, Yeliz; AYGAN, Tuğba (eds). *Representations of Pandemic in Literature. International Symposium*. Erzurum: Atatürk University Publication House, 2021, pp. 107-115.
MICHAEL, Bethan. «The Return of the Dead: fears and anxieties surrounding the return of the dead in late postmodern culture» en DIXON, Izabela; DORAN, Selina E. M.; MICHAEL, Bethan (ed). *There's More to Fear than Fear Itself. Fears and Anxieties in the 21st Century*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2016, pp. 31-43.
OFFIT, Paul A. *Bad Advice: Or Why Celebrities, Politicians, and Activists Aren't Your Best Source of Health Information*. Nueva York, NY: Columbia University Press, 2018, pp. 117-125.
PAKLEDINAC, Dejana. «40 godina od *Variole Vere*: Kad je Šerbedžija za flašu viskija pobedio boginje!», *Telegraf*, 10 de marzo de 2012. Disponible en: https://www.telegraf.rs/vesti/107131-40-godina-od-variole-vere-kad-je-serbedzija-za-flasu-viskija-pobedio-boginje/komentari/svi.
ŞENTÜRK, Gamze. «Plague as metaphor in Karel Čapek's *The White Plague*» en BIBER VANGÖLÜ, Yeliz; AYGAN, Tuğba (eds). *Representations of Pandemic in Literature. International Symposium*. Erzurum: Atatürk University Publication House, 2021, pp. 170-178.
SILBERMAN, Marc (ed). *Brecht on Film and Radio*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama Series, 2000.
THE CABLE. «Ohiaeri: How Sawyer brought Ebola to our hospital and ruined our lives», *Thecable.ng*, 3 de noviembre de 2014. Disponible en: https://www.thecable.ng/patrick-sawyer-brought-ebola-hospital-ruined-lives.
THE INDU. «Kerala, Tamil Nadu and Goa best governed States: report», *Theindu.com*, 30 de octubre de 2020. Disponible en: https://www.thehindu.com/news/national/kerala-goa-and-chandigarh-best-governed-states-ut-report/article32985716.ece.

6. Sugerencias bibliográficas

No existe, todavía, un auténtico corpus bibliográfico sobre lo que hemos llamado *cine pandémico*. Los conceptos desarrollados en este breve ensayo provienen casi exclusivamente del visionado de las películas comentadas, y siempre que hay referencias concretas a otros

autores se citan en las notas a pie de página.

A modo de complemento, quiero dejar al lector interesado una selección de textos de gran nivel que le pueden servir para ampliar información o conocer distintos enfoques de un tema que, por circunstancias no precisamente deseables, ha adquirido estos días una inesperada notoriedad.

CLÉMOT, Hugo. «Une lecture des films d'horreur épidémique», *Tracés. Revue de Sciences humaines*, núm. 21 (2011), pp. 167-184. Disponible en: <http://traces.revues.org/5209>.

DE RE, Margaux. *L'Épidémie au cinéma. De l'infiniment grand à l'infiniment petit* (trabajo de master). Lieja: Université de Liège, 2014. Disponible en: https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/173071/4/MEMOIRE_EPIDEMIE_MARGAUXDERE_corr.1.compressed.pdf.

HART, Kylo-Patrick R. *The AIDS Movie. Representing a Pandemic in Film and Television*. Nueva York, NY: Haworth Press, 2000.

KAY, Glenn; ROSE, Michael. *Disaster Movies: A Loud, Long, Explosive, Star-Studded Guide to Avalanches, Earthquakes, Floods, Meteors, Sinking Ships, Twisters, Viruses, Killer Bees, Nuclear Fallout, and Alien Attacks in the Cinema!!!!* Chicago, IL: Chicago Review Press, 2006.

KRESSBACH, Mikki Noel. *Perfect Contagion Machine: Digital Media, Scientific Evidence, and Emergent Outbreaks on Screen* (tesis doctoral). Chicago: University of Chicago, 2018. Disponible en: https://www.academia.edu/36821727/Perfect_Contagion_Machine_Digital_Media_Scientific_Evidence_and_Emergent_Outbreaks_on_Screen.

LIEW, Kai Khiun. «Cinema and Epidemic Disease» en BYRNE, Joseph P. (ed.). *Encyclopaedia of Pestilence, Pandemics and Plagues*. Westport, CT: Greenwood Press, 2008, pp. 117-120.

URBANSKI, Heather. *Plagues, Apocalypses and Bug-Eyed Monsters: How Speculative Fiction Show Us Our Nightmares*. Jefferson, NC: McFarland, 2007.

WALD, Priscilla. *Contagious. Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.

Una guerra eterna desde múltiples enfoques: relaciones entre la humanidad y la naturaleza en el cine[1]

András Lénárt
University of Szeged (SZTE)
lenart.andras@szte.hu

Resumen: Las relaciones entre la naturaleza y la humanidad han provocado varios conflictos desde la Antigüedad hasta hoy. Nuestros antepadasos fueron testigos de muchas catástrofes que acabaron con la vida de millones de personas, sobre todo en forma de epidemias y catástrofes naturales. Actualmente, al lado de las calamidades mencionadas, el cambio climático es una amenaza permanente que será un factor decisivo en la vida de las futuras generaciones, pero hoy en día nosotros también podemos ver sus efectos directos. En mi artículo intento ofrecer una visión general sobre la representación cinematográfica de la relación poco pacífica entre la humanidad y la naturaleza (″ecocine″), teniendo en cuenta dos enfoques principalmente diferentes, aunque parcialmente convergentes: los efectos nocivos del cambio climático sobre la Tierra y la humanidad, y el ″comportamiento″ modificado de la naturaleza, sobre todo la flora y la fauna, que podría tener consecuencias negativas (incluso letales) sobre la humanidad.
Palabras Clave: ecocine, cambio climático, naturaleza, animales, cine de desastre.

Abstract: The relationship between nature and mankind has led to various conflicts from ancient times to the present day. Our ancestors witnessed many catastrophes that killed millions of people, especially in the form of epidemics and natural disasters. Today, together with the above-mentioned calamities, climate change is also a permanent threat that will be a decisive factor in the lives of future generations, although today we can see its direct effects too. In my article I try to give an overview on the cinematic representation of the unpeaceful relationship between mankind and nature (the so-called ″ecocinema″), taking into account two mainly different but partly converging approaches: the harmful effects of climate change on Earth and mankind, and the altered ″behaviour″ of nature, especially flora and fauna, which can have negative (even lethal) consequences on mankind.
Key Words: Ecocinema, Climate Change, Nature, Animals, Disaster Cinema.

[1] Esta investigación fue apoyada por el *ICT and Societal Challenges Competence Centre of the Humanities and Social Sciences Cluster of the Centre of Excellence for Interdisciplinary Research, Development and Innovation of the University of Szeged*. El autor del artículo es miembro del grupo de investigación ″Diffusion of new technologies in the globalizing world and their social-cultural impacts″.

1. Introducción

Para finales del año 2022 vivimos en un mundo que ha llegado al borde de un colapso civilizatorio complejo. Pandemias, guerras y crisis energéticas se han convertido en los temas centrales de nuestros debates y discursos cotidianos, vivimos en constante angustia y bajo el riesgo de catástrofes que podrían tranformar e incluso aniquilar la vida humana en cualquier momento. Los hechos que han comenzado en el año 2020 con la pandemia de Covid y han seguido con la guerra en Ucrania amenazan, por primera vez desde hace mucho tiempo, con el colapso de la civilización europea que todos conocemos y en la que vivimos. Evidentemente, estas tragedias están eclipsando problemas permanentes que han formado parte de nuestra vida desde la Antigüedad y se han intensificado en las últimas décadas. Nuestra coexistencia con la naturaleza siempre ha provocado conflictos de los que no siempre la humanidad salió ganando. Desde los tiempos remotos hasta la actualidad, las epidemias y los desastres naturales han cambiado nuestro destino, los textos bíblicos y las leyendas de los pueblos demuestran que el problema siempre ha sido y sigue siendo extremadamente complejo. En nuestros días la situación ha llegado a un nivel jamás visto: paralelamente con las epidemias y las guerras, los efectos del cambio climático nos están amenazando de una manera sin precedentes, pero en este momento no está claro cuál de estos peligros es el más apremiante.

En mi artículo intentaré esbozar las relaciones poco prometedoras entre la naturaleza y la humanidad desde el punto de vista del cine. Desde luego, el cambio climático debe ser un factor importante en este análisis, pero a veces este tema no es una razón directa, sino que las películas se enfocan en las vinculaciones entre los fenómenos naturales y la actividad (o simplemente existencia) humana, sin elevar el tema a un nivel superior. Citaré temas, tendencia y ejemplos, algunos conocidos para muchos, otros no. La mayoría pertenece a la categoría del "ecocine", es decir, el cine ambiental que examina las relaciones entre el medio ambiente y la humanidad, los efectos mutuos y las consecuencias de esta relación atormentada. Como veremos, es un tema que afecta indistintamente a todos los rincones del planeta: al lado de la sociedad del mundo occidental, surgirán ejemplos que arrojan luz incluso sobre fenómenos sociales de Europa Centro-Oriental (teniendo en cuenta el origen húngaro del autor de este artículo), pero con un mensaje que se puede percibir y entender en otras partes del mundo también, cobrando un significado universal.

El punto de partida es necesariamente la película de desastres, siendo el género que se sitúa más cerca de las obras en las que la naturaleza y el medio ambiente ocupan un papel central, incluso un protagonismo a veces más importante

que los humanos. Estas obras, que en las últimas décadas han sido categorizadas como piezas que componen el grupo de "ecocine" o "biocine", mezclan ingredientes que provienen de las películas de desastres con la sensibilidad ecológica, vinculándolas al problema de la crisis ecológica mediante imágenes, diálogos y referencias al discurso cada vez más frecuente en los medios de comunicación sobre el clima. Este tipo de cine –como veremos más adelante a través de algunos ejemplos– ha absorbido rasgos característicos y estéticos de otros géneros con el fin de demostrar la complejidad de los problemas planteados.[2] Junto a los fenómenos naturales archiconocidos (terremotos, huracanes, inundaciones, ataques de animales, etc.), el ecocine incluye obras que transmiten mensajes mucho más heterogéneos y delicados que las películas de desastres más "sencillas" de los años 60 y 70, la época del apogeo de los *disaster films* de Hollywood. Mientras que algunas obras examinan las transformaciones directas (y más espectaculares) provocadas por el cambio climático, otras presentan la relación entre la naturaleza y la humanidad enfocándose en la venganza de la naturaleza mediante el comportamiento alterado de plantas y animales que se muestran hartos de la opresión humana.

2. El cambio climático en la pantalla

El cambio climático es un tema sumamente complejo con varios posibles enfoques. Se trata de un fenómeno que no se puede comprender en su totalidad y en todos sus detalles, y que requiere la aportación de muchas disciplinas (como la ecología, la meteorología, la hidrología, la energética o las ciencias políticas, económicas y agrícolas) para entender sus múltiples facetas y su impacto directo e indirecto en nuestro presente y futuro. La acción climática tiene el potencial de captar la atención de la gente independientemente de su simpatía ideológica, pero últimamente la política incluso ha complicado el problema. Los políticos lo presentan como si la sociedad les obligara a tratar este tema, mientras que la política misma se ha hecho cargo del asunto, fingiendo obedecer la voluntad del electorado. Esto, junto con la intervención de los medios de comunicación, ha politizado completamente el tema del cambio climático.[3]

Aunque es posible definir algunas películas como obras que fueron rodadas sobre el cambio climático, este tema es demasiado complejo para que un producto artístico pueda ofrecer una visión global sobre el fenómeno. No obstante, las lec-

[2] Una de las principales investigadoras del género "ecocine" o "biocine" y de su transformación a lo largo de las últimas décadas es húngara. Su principal libro de referencia fue escrito en húngaro y todavía no ha sido traducida a otras lenguas. Véase: HÓDOSY, Annamária. *Biomozi. Ökokritika és populáris film*. Szeged: Tiszatáj Könyvek, 2018.

[3] Véase: HAMMOND, Phillip. *Climate Change and Post-Political Communication. Media, Emotion, and Environmental Advocacy*. New York: Routledge, 2018.

turas de la filosofía de la ciencia sugieren que estos filmes tienen el potencial de ser útiles, incluso aquellos que no presentan las cuestiones científicas con precisión.[4] Esta utilidad se halla en la posibilidad de que una obra pueda educar y concienciar a su público, obligarle a reflexionar sobre la situación en la que vivimos. En el caso de las películas documentales que tratan el tema del cambio climático, este aspecto educativo es más acentuado. El objetivo de estas obras es llamar la atención sobre un peligro inminente. Depende de los cineastas si el documental exagera el peligro o no, pero, de todos modos, nos narra una serie de fenómenos que ocurrieron en el pasado o que están a punto de suceder.

Un ejemplo perfecto de este tipo de película documental es *Una verdad incómoda* (*An Inconvenient Truth*, Davis Guggenheim, 2005) que coloca en el centro de su trama la campaña del exvicepresidente de los Estados Unidos, Al Gore, para llamar la atención de la sociedad sobre los efectos y peligros del calentamiento global. Esta película, una obra importante a la hora de revitalizar los movimientos ecologistas, es un documental que define el calentamiento global como un problema que nos debe preocupar a todos, independientemente de nuestra edad, estatus social y ubicación geográfica. Se fundamenta en los datos del Grupo Intergubernamental sobre el Cambio Climático de la ONU que en el año de la producción, hace más de 16 años, ya nos advirtió de la situación alarmante. Guggenheim y Gore acusan a su propio país, los Estados Unidos, de ser el principal responsable del cambio climático por su emisión de $CO_{2,}$ aunque no critican al sector industrial, porque esto podría crear problemas tanto para los cineastas como para Gore.[5] Según el mensaje de la película, si juntamos fuerzas, podemos frenar o parar los procesos que podrían desembocar en un catástrofe sin precedentes. Nos informa sobre el fondo científico del problema planteado, la experiencia y la opinión personal de Al Gore, pero también nos da consejos sobre cómo podemos ser aliados en la lucha contra el calentamiento global. Los cineastas intentan educar al público para que adopte un comportamiento adecuado con el fin de respetar y proteger el mundo que nos rodea, junto con su flora, fauna y todos los segmentos del medio ambiente. *Una verdad incómoda* se esfuerza en compaginar el rigor científico con el estilo menos académico para que los espectadores puedan comprender el riesgo al que debemos enfrentarnos. Desde luego, para satisfacer esta última exigencia, la precisión científica debe sufrir algunos fallos, por eso la evaluación de este documental no es unánime entre los expertos. Según algunos, aunque la película contiene imprecisiones, la mayor parte de la información no es objeto de disputa y los errores son mínimos y carecen de relevancia. Es mucho

[4] MANZO, Kate. «The usefulness of climate change films», *Geoforum*, vol. 87 (2017), p. 89.

[5] CRUSELLS, Magí. «Una verdad incómoda» en CAPARRÓS LERA, José María; CRUSELLS, Magí; MAMBLONA, Ricard (eds.). *100 documentales para explicar historia*. Madrid: Alianza Editorial, 2010, pp. 170-171.

más importante que habla sobre opciones éticas y sugerencias para el cambio de comportamiento.[6] Los cineastas cumplieron con su deber más importante: provocaron debate, los espectadores se enteraron de hechos, datos y riesgos, por eso la utilidad de la obra es incuestionable. Para reconocer sus méritos, *Una verdad incómoda* recibió dos premios Óscar, uno de estos en la categoría de mejor documental del año. Además, se ve que los creadores predecían el futuro: en el año 2022 el mundo sufre olas de calor, sequías, inundaciones e incendios que jamás hemos visto, indicando que lo que nos está esperando será incluso peor.

Como ha quedado claro en relación con *Una verdad incómoda*, la importancia de las películas que incluyen en su trama el cambio climático, tanto como parte del hilo central como del hilo marginal, no se limita a los conocimientos científicos, sino que también se asocia con los valores sociales, como la sostenibilidad, y con los diferentes aspectos de la comunicación sobre este mismo fenómeno. En cuanto a este tipo de cine, es necesario examinar qué efectos tiene sobre los espectadores y cómo los logra, haciendo especial énfasis en su "capacidad de transmitir historias, mensajes, perspectivas y valores particulares mediante una combinación de estrategias retóricas y visuales".[7] Las investigaciones demuestran que después de haber visto obras populares sobre el cambio climático, la gente se preocupa más y está más motivada, aunque estos cambios de comportamiento tienen vigencia generalmente a corto plazo. En el caso de *Una verdad incómoda*, por ejemplo, los datos reflejan que la película hizo que aumentara la voluntad de los espectadores de reducir los gases de efecto invernadero, pero su mayor disposición a actuar no se tradujo necesariamente en un comportamiento real.[8] Sin embargo, podemos seguir insistiendo en que, cualquiera que fuera el efecto directo o indirecto de una película rodada sobre el cambio climático, es un logro y resultado positivo que por lo menos elevó esta cuestión en la esfera de los debates populares.

Los efectos alarmantes del cambio climático aparecen como elemento central de un largometraje que es, tal vez, el más conocido en esta categoría. La mayoría de los científicos, los críticos y una parte considerable del público, tienen una opinión desfavorable sobre la película por ser una obra sensacionalista, pero podemos destacar sus valores también, sobre todo desde el punto de vista de que nos advierte de un problema clave de nuestra época. *El día de mañana* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004), una película de desastres, nos propone una mezcla de información científica y escenarios espectaculares que intentan

[6] STEIG, E. J. «Another look at An Inconvenient Truth», *GeoJournal*, vol. 70 (2007), pp. 6-9.

[7] MANZO, Kate. *Op. cit*, p. 94.

[8] SAKELLARI, Maria. «Cinematic climate change, a promising perspective on climate change communication», *Public Understanding of Science*, vol. 27, núm 7 (2015), pp. 832-833.

captar la atención del público. Su protagonista central es un paleoclimatólogo, interpretado por Dennis Quaid, que intenta avisar al gobierno y las autoridades estadounidenses de la inminente catástrofe, pero no lo toman en serio, sino que piensan que sus advertencias son una exageración. Sin embargo, la interrupción de la circulación de vuelco meridional del Atlántico provoca efectos globales apocalípticos: se acelera el enfriamiento global y la Tierra debe enfrentarse con el advenimiento de un nuevo periodo glacial. Los gobiernos no están preparados para una catástrofe mundial imprevista, no tienen un guión para resolver esta situación de emergencia. Los críticos argumentan que la temporalidad de la película no es científicamente exacta. El ritmo irreal del calentamiento global y los efectos especiales hacen que la película resulte poco creíble. Sin embargo, este largometraje se considera como una contribución valiosa tanto al compromiso público como a la educación científica. Aunque los detractores de la obra de Emmerich forman el grupo mayoritario, algunos científicos reconocen los esfuerzos de los cineastas por dar a conocer un problema urgente y por acentuar la necesidad de una acción política. Aporta mucho a la educación científica, porque sus fundamentos se basan en la "realidad científica".[9] Aunque la película abunda en inexactitudes y exageraciones, podemos valorarla como una aportación a la enseñanza científica. En resumen, el debate no es sobre si esta obra es científicamente exacta o no, sino que la cuestión es si una película como ésta puede educar, afectar y motivar un cambio de comportamiento.[10] Este acercamiento es semejante a la relación entre historia y cine, un campo en el que muchos trabajamos: una película histórica no será buena o será valorada solo por representar un acontecimiento histórico con una veracidad o autenticidad absoluta, sino también por provocar debates acerca de un hecho o personaje histórico, y también por promover que un tema histórico aparezca, o vuelva a aparecer, en nuestras discusiones.

Hasta el estreno de *El día de mañana*, los problemas en torno a la lucha medioambiental no habían ocupado un puesto central dentro del cine de aventuras, de desastres o ciencia ficción, pero este largometraje crea una nueva relación entre la sociedad y el medio ambiente. Los creadores esperaban que su obra aumentara la conciencia del público sobre el cambio climático, pero el director tampoco ocultó que uno de sus objetivos fue llamar la atención a la polítca medioambiental errónea del entonces presidente estadounidense George W. Bush. Además, los datos demuestran que la gente se preocupó más por el medio ambiente y el calentamiento global después de ver esta película, desmintiendo los temores so-

[9] VON BURG, Ron. «Decades Away or *The Day After Tomorrow*?: Rhetoric, Film, and the Global Warming Debate», *Critical Studies in Media Communication*, vol. 29, núm. 1 (2012), pp. 15-17.

[10] MANZO, Kate. *Op. cit*, p. 89.

bre el riesgo de que *El día de mañana* trivializaría estos problemas tanto que el público dejaría de estar interesado en las cuestiones climáticas.[11]

Además de los peligros y amenazas del cambio climático, la obra llama la atención sobre otro peligro también: la desaparición de la cultura y la civilización humanas. *El día de mañana* nos propone dos mensajes que van mucho más allá de las escenas espectaculares sobre desastres naturales. Uno de estos se manifiesta en una escena en la que los personajes queman libros en la biblioteca de Nueva York para calentarse en la nueva edad de hielo. Un personaje se niega a que destruyan una *Biblia* de Gutenberg, aportando la siguiente justificación: "El primer libro impreso del mundo. Representa el amanecer de la era de la razón. La palabra escrita es el mayor logro de la humanidad. Aunque la civilización occidental esté condenada, he salvado al menos una pequeña parte de ella". Esta escena enfatiza que incluso en los momentos más desesperados, cuando pensamos que todo está perdido y la supervivencia es casi imposible, tenemos que cuidar los logros de la cultura humana, hay que preservarlos por el bien de la civilización humana. Otro mensaje se perfila como una reflexión a un fenómeno social vigente (tanto en el año del estreno como en la actualidad): en la película se produce el proceso inverso de la actual crisis migratoria. Al final de esta obra, la gente huye de los Estados Unidos de América a México, porque es el único lugar donde ven la posibilidad de sobrevivir. El presidente de los EE.UU. incluso menciona en su discurso televisado que ahora están migrando desde el mundo desarrollado hacia los países del Tercer Mundo (porque se ubican más al sur y el clima es más suave), necesitan la buena voluntad de aquellos países que anteriormente no habían podido contar con la benevolencia de los países desarrollados.

Aquí tenemos que citar otra película que nos está acercando hacia una catástrofe incluso más grande: el fin del mundo. El director es el mismo que en el caso de *El día de mañana*, Roland Emmerich, y esta obra se titula *2012* (estrenada en 2009). El director alemán nos presenta un peligro mayor que en cualquier otra película suya, justificando el hecho de que él se considera el rey de las películas de catástrofe. Su punto de partida es la previsión de los mayas sobre el fin del mundo que llegaría justo en el año 2012, como consecuencia de una serie de catástrofes y cataclismos que nos traen un verdadero apocalipsis. El largometraje sigue a distintos personajes y sus intentos desesperados de sobrevivir esta secuencia de calamidades: terremotos, erupciones volcánicas y tsunamis arrasan el planeta, borrando de la superficie ciudades y países enteros. La gran diferencia, comparándola con *El día de mañana*, es que en este caso los gobiernos se han preparado

[11] LEISEROWITZ, Anthony. «Before and after *The Day after Tomorrow*: A US study of climate change risk perception», *Environment Science and Policiy for Sustainable Development*, vol. 46, núm. 9 (2004), pp. 23-27.

para este catástrofe, tienen un guión para superar el desastre: están construyendo las nuevas versiones del Arca de Noé. Los gobiernos cooperan, pueden dejar de lado sus conflictos. Al final de la obra, los protagonistas se enteran de que su única salvación podría ser el continente africano, porque los montes Drakensberg en la parte oriental de Sudáfrica se convirtieron en los picos más altos del mundo – una región de la que, en la actualidad, la gente emigra por las circunstancias miserables, buscando refugio en el mundo occidental.

Aunque las dos películas de Roland Emmerich representan el cambio climático a través de espectáculos de destrucción con el objetivo evidente de entretener al público, ambas nos transmiten el mensaje explícito de que nuestro futuro está en peligro. Esta actitud no aparece solamente en la filmografía del director alemán, se puede observar en todos los apocalipsis cinematográficos que tratan las consecuencias devastadoras del cambio climático. La causa de las transformaciones negativas es también unánime: el comportamiento humano ha alterado tanto los sistemas naturales de los que depende la vida humana que pronto sería imposible seguir viviendo en nuestra Tierra.[12] El personaje más popular de la franquicia *Jurassic Park*, el doctor Ian Malcolm, interpretado por Jeff Goldblum desde su primera aparición en 1993, no deja de advertirnos en las diferentes entregas de la serie: nosotros mismos provocaremos la extinción de la humanidad con nuestro comportamiento irresponsable, independientemente de si se trata de los trastornos climáticos o de la manipulación biológica.

3. Naturaleza vs. humanidad

La convivencia entre los animales y los humanos es generalmente pacífica, sobre todo si observamos nuestra propia vida. Normalmente no tenemos miedo de nuestros perros, gatos, o hámsteres, así que representar esta relación harmónica en el cine no captaría la atención del público. Aunque hemos visto docenas de películas sobre la amistad que une a los humanos a perros, gatos, delfines (véase los largometrajes sobre Lassie, Rin-tin-tin, Beethoven o Flipper), generalmente no es la amistad lo que preocupa más a los productores de cine, sino el posible conflicto y agresividad que se pueden esconder bajo la superficie de las relaciones aparentemente harmónicas. En estas obras, de las cuales *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963) es un clásico innegable, uno no puede estar seguro de cuál es la razón de los animales para atacar a la gente, pero en la mayoría de los casos su agresividad es la reacción a una fuerza destructiva que está modificando el medio ambiente. Aunque estas películas no pertenecen al género de la ciencia ficción, la reacción consciente de tomar represalias contra la degradación am-

[12] PRINCE, Stephen. *Apocalypse Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021, p. 110.

biental humana atribuye al argumento una capacidad fantástica por parte de los animales.[13]

En el caso de algunos animales su mera presencia en una película ya nos suscita sospechas de que lo que vamos a ver será una serie de conflictos. Con la excepción de algunos dibujos animados, no hemos visto obras sobre la amistad entre un humano y un tiburón blanco; desde el estreno de la película de terror dirigida por Steven Spielberg, *Tiburón* (*Jaws*, 1975), este animal ha tenido "mala prensa", generando un temor jamás visto por parte del público hacia este animal del que no hemos podido desvincularnos hasta hoy. Desde entonces, tanto las productoras cinematográficas (a través del gran número de películas de bajísima calidad) como los medios de comunicación (cuando ocurre algún incidente entre un tiburón y una persona en alguna playa) siguen explotando el miedo que muchos asocian con el tiburón, alterando e incluso falsificando completamente la realidad en cuanto a este animal.[14]

La venganza, o la aparente revancha de la naturaleza mediante el comportamiento modificado de los animales, es objeto de varias películas, no se restringe a los ataques cometidos por los tiburones. Desde luego, la mayoría se limita al entretenimiento, omitiendo las diversas capas de significado posibles, e intentan mantenerse en el nivel de la pura diversión. Sin embargo, el punto de partida puede ser algo que, según los científicos, un día puede ocurrir. Por ejemplo, la trama de *El enjambre* (*The Swarm*, Irwin Allen, 1968), protagonizada por Michael Caine y varias grandes estrellas de Hollywood de la época y basado en la novela de Arthur Herzog, sigue a un científico y a las autoridades que intentan impedir que un enorme enjambre de abejas africanas invada una región de los Estados Unidos. La película recibió críticas abrumadoramente negativas por parte de los críticos y es considerada una de las peores películas de la historia. Los científicos afirman que es cierto que los animales migran y que los insectos empiezan a aparecer en lugares donde anteriormente no han estado presentes, pero esto no significa que intentarán aniquilar a los humanos. La razón de su migración es la supervivencia. Aunque no debemos buscar mensajes ocultos en todas las películas que fueron rodadas con el simple objetivo de entretener al público, en el hecho de que las abejas africanas agresivas se apareen con las abejas americanas más suaves, dando lugar a peligrosos enjambres, según algunos, son explícitas las implicaciones racistas de la hibridación natural, una cuestión peliaguda en la década del rodaje.[15]

[13] WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*. London / New York: Routledge, 2014, p. 16.

[14] Sobre la evolución de la representación de los tiburones en los medios de comunicación (incluido el cine), véase: FRANCIS, Beryl. «Before and after *Jaws*: changing representations of shark attacks», *The Great Circle*, vol. 34, núm. 2 (2012), pp. 44-64.

[15] WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *Op. cit*, p. 16.

El mismo tema aparece en obras que tratan de la invasión de otros animales, a veces con la inclusión de elementos de ciencia ficción y a menudo protagonizadas por grandes estrellas de Hollywood, mediante el cual demuestran qué resultado podrá tener la intervención humana en los procesos y fenómenos de la naturaleza. De hecho, en la mayoría de los casos, la negligencia o la acción deliberada de los humanos será el *casus belli* para que se desencadenen los hechos trágicos. Por poner solo algunos ejemplos de las más de doscientas películas de este tipo (sin mencionar los aproximadamente cuarenta largometrajes protagonizados por tiburones, batiendo el récord entre los *animal horrors*): en *El comienzo del fin* (*The Beginning of the End*, Bert I. Gordon, 1957) los humanos deben superar el ataque de langostas, mientras que en *Aracnofobia* (*Arachnophobia*, Frank Marshall, 1990) se enfrentan con arañas, en *Cuando ruge la marabunta* (*The Naked Jungle*, Byron Haskin, 1954) con hormigas, en *Las Ratas* (*The Rats*, John Lafia, 2002) con los roedores que el título indica, en *Alas en la noche* (*Nightwing*, Arthur Hiller, 1979) con murciélagos, en *Orca* (*Orca: The Killer Whale*, Michael Anderson, 1978) con una ballena, en *Piraña* (*Piranha*, Joe Dante, 1978) y sus secuelas y *remakes* con peces carnívoros, en *Link* (*Link*, Richard Franklin, 1986) con orangutanes y chimpancés, en *Territorio Grizzly* (*Into the Grizzly Maze*, David Hackl, 2015) con un oso, en *La larga noche de terror* (*The Pack*, Robert Clouse, 1977) con perros, en *Anaconda* (*Anaconda*, Luis Llosa, 1997) y sus secuelas con serpientes, en *Lake Placid* (*Lake Placid*, Steve Miner, 1999) y sus secuelas con cocodrilos y *En los demonios de la noche* (*The Ghost and the Darkness*, Stephen Hopkins, 1996) con leones. Prácticamente todos los animales de la Tierra han aparecido en películas como enemigos de la humanidad.

En las obras más interesantes los cambios se efectúan en la totalidad de la fauna y no se restringen a una sola especie, demostrando que las raíces del antagonismo pueden ser más complejas. *El día de los animales* (*The Day of the Animals*, William Girdler, 1977), por ejemplo, cuenta la historia de una emergencia provocada por la disminución de la capa de ozono del planeta, afectando a los animales cuyo habitat se encuentra en regiones que se ubican a grandes alturas. Estos animales atacan a excursionistas que deben luchar por la supervivencia. Aparte de ser un elemento más en la serie de películas de terror animal, es también el reflejo dramatizado de un problema ecológico que era bien conocido ya en la década de los 70. En el inicio del film se puede leer la siguiente introducción:

> En junio de 1974 los doctores F. Sherwood y Mario Monina de la Universidad de California, sorprendieron al mundo científico al descubrir que los gases de fluorocarbono utilizados en los envases de aerosol están dañando la capa de ozono que protege la Tierra. Cantidades potencialmente peligro-

> sas de rayos utravioletas están afectando nuestro planeta y a todas las criaturas vivientes. Esta película dramatiza lo que podría suceder en un futuro cercano si continuamos sin hacer nada para evitar este daño a la capa con que la naturaleza protege la vida en este planeta.

Esta obra fue rodada en 1977, hace casi 50 años, pero desde entonces no se ha hecho mucho por impedir la catástrofe.

La relación entre animales y humanos, representada por obras literarias y cinematográficas, es, muchas veces, la alegoría de un problema político-social vigente en nuestra sociedad, o que tiene sus antecedentes en nuestra historia. *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968), adaptación cinematográfica de la novela *La planète des singes*, escrita por el francés Pierre Boulle, es un prototipo de esta categoría. En el caso del largometraje original (sin mencionar ahora sus precuelas, secuelas y *remakes*), se pueden identificar en la trama cuestiones relacionadas con la ciencia, el racismo, la Guerra Fría, una posible guerra nuclear que arrasaría la Tierra y los derechos de los animales – temas que formaban parte de los debates sociales en la época del estreno.[16]

El tratamiento de la relación entre animales y la humanidad muchas veces implica la transmisión de mensajes con un significado más universal y simbólico. Aunque podría citar varias obras que cuentan con este acercamiento, en este caso opto por una obra húngara que es menos conocida a nivel internacional, pero que ofrece varias posibilidades de interpretación: *Dios blanco* (*Fehér isten*, Kornél Mundruczó, 2014), que ganó el Premio de *Una cierta mirada* en el Festival de Cannes en 2014. Según el argumento de este largometraje húngaro, una nueva ley aprobada por el gobierno reconoce solo a los perros de raza pura como animales de valor, y los dueños de las razas cruzadas deben pagar un impuesto tan elevado que la gente prefiere librarse de sus mascotas. Los perros abandonados deben vivir en la calle o en refugios caninos. La protagonista humana de la película, una chica de 13 años, intenta proteger a su perro e impedir que su padre lo eche a la calle. Pero el miedo al impuesto prevalece y el perro se ve abandonado y luchando por la supervivencia junto con otros perros con los que comparte su destino siniestro. Después de entender que la (aparentemente enterna) amistad entre el hombre y el perro se ha quebrantado definitivamente, los animales deciden vengarse de sus torturadores y estalla una revolución contra la humanidad en la que el escenario de la guerra será Budapest, la capital húngara. Esta película tampoco

[16] Véase más detalladamente en GUERRERO FUENTES, Salvador; SÁNCHEZ CORTÉS, María Silvia. «El planeta de los simios: ciencia, sociedad y evolución» en CUEVAS ROMO, Julio; MÁRQUEZ CABELLOS, Norma Guadalupe (coords.). *Más ciencias en el cine. Discursos sobre lo social en la cinematografía contemporánea*. Aguascalientes / San Luis Potosí: Centro de Estudios Jurídicos y Sociales Mispat / Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2016, pp. 43-75.

pertenece al género de la ciencia ficción, los perros no hablan y no se comportan de manera poco creíble, lo que vemos es la venganza de un grupo oprimido contra la sociedad mayoritaria. El director recurre a varios géneros cinematográficos con el fin de transmitirnos un mensaje complejo, con el predominio explícito del terror y el melodrama, y con una mezcla de suspense y amenaza. *Dios blanco* nos propone que la crueldad humana no conoce límites y no podemos estar seguros de si un día no formemos parte de un grupo minoritario, oprimido por la clase mayoritaria de la sociedad. El odio engendra odio, los que sufren la ferocidad y la discriminación pueden optar por la venganza en cualquier momento y la consecuencia puede ser una tragedia impensable. La película puede ser una metáfora de la discriminación entre humanos y también una advertencia a nivel universal. En su país de origen se podía interpretar la obra como un cierto tipo de alerta: en los años del rodaje y estreno, es decir, en 2013 y 2014, el ataque contra la minoría gitana fue un problema creciente en Hungría y desde entonces vemos que el mismo problema –en relación con gitanos u otras minorías étnicas o religiosas– ha surgido o se ha agudizado en muchos otros países también. Kornél Mundruczó afirmó varias veces que quería hablar de las minorías, de los vulnerables, siendo un defensor inquebrantable de su causa –esto se nota perfectamente en otras películas suyas también–. Rompe los límites de la narración convencional, creando una fuerte metáfora o alegoría cinematográfica, provocando que el público inicie debates sobre lo que ha visto. No nos entrega una interpretación evidente, no nos comunica una doctrina pre-establecida, sino que nos hace reflexionar.[17] Desde luego, si uno quiere, puede interpretar este film de manera más simple (algunos críticos húngaros optan por esta versión), omitiendo el significado simbólico, y restringiendo su interpetación al nivel más obvio: los perros están hartos del tratamiento que reciben de los humanos y se vengan. Cada uno tiene el derecho a escoger su propia interpretación, pero una cosa es cierta: en el siglo XXI, cuando, debido a la digitalización, cualquier mensaje u obra artística es accesible para el público en cualquier parte del mundo, la representación de un fenómeno aparentemente local (en este caso húngaro) puede obtener una trascendencia universal.

Aunque en el conflicto entre la naturaleza y la humanidad los animales tienen el protagonismo absoluto, a veces el enfrentamiento se manifiesta también a través del ″comportamiento″ extraño de plantas o de fenómenos inexplicables. Una obra interesante pero bastante menospreciada por la crítica es *El incidente* (*The Happening*, M. Night Shyamalan, 2007): en esta película, aunque no se aclara para el público qué está pasando exactamente, se desencadena una serie de ataques de una neurotoxina que proviene de la vegetación, y parece que esta intoxicaci-

[17] FORGÁCH, András. «Lili és Hagen. Fehér isten», *Filmvilág*, vol. 57, núm. 7 (2014), p. 13.

ón se lleva a cabo a través del viento. El efecto es devastador: la gente se suicida por motivos inexplicables y se cuestiona el futuro de la humanidad. Aunque más tarde este fenómeno desaparece abruptamente, la última escena nos advierte de que este incidente puede volver a ocurrir en cualquier momento. Al reflexionar sobre el mensaje del film de Shyamalan, uno puede llegar a la conclusión de que la naturaleza todavía encierra en sí muchas incógnitas y las fuerzas que la dirigen son inescrutables para el ser humano. ¿Tal vez las plantas, de manera semejante a los animales en las películas mencionadas más arriba, se vengan de nosotros por nuestro comportamiento y nuestros actos nocivos, porque se han dado cuenta de que la humanidad supone el verdadero peligro para la Tierra? ¿O lo que vemos es simplemente una guerra librada por las fuerzas naturales? Cada uno puede interpretar lo visto de manera individual, conforme a sus convicciones e impresiones subjetivas. Algunos piensan que ni siquiera el director, M. Night Shyamalan, sabía qué objetivo quería alcanzar con este film, pero podemos encontrar explicaciones (a veces demasiado artificiales) para satisfacer nuestras exigencias.[18] Aunque la película recibió sobretodo críticas negativas, la idea de la posible extinción de la humanidad como consecuencia de los efectos provocados por las plantas es un enfoque interesante y, tal vez, es uno de los más aterradores. Vemos o sentimos claramente el ataque de un animal o la llegada de una fuerza natural, como una tormenta o un terremoto, pero la amenaza directa de una parte del ecosistema, incluidas las plantas, es invisible, y los cambios o daños que provocamos en ellos muchas veces tampoco se perciben de manera explícita.

El director islandés Baltasar Kormákur ha tratado las relaciones entre la humanidad y la naturaleza en varias películas, enfocándose en el tema desde varias aproximaciones. En *Lo profundo* (*The Deep*, 2012) el protagonista es un pescador que debe sobrevivir en el océano helado después de que su barco volcara cerca de la costa de Islandia, en *Everest* (2015) la verdadera prueba de los miembros de una expedición no es escalar la montaña más alta de la Tierra, sino bajar de ella, mientras en *A la deriva* (*Adrift*, 2018) una pareja debe luchar contra un huracán en alta mar en un barco sin herramientas de navegación. En estos tres largometrajes, todos basados en hechos reales, los protagonistas deben superar los osbtáculos creados por las fuerzas de la naturaleza, pero la lucha es desigual. No obstante, en su obra más reciente, *Beast* (2022), un padre y sus dos hijos se ven perseguidos por un león en una reserva de caza en África del Sur: los humanos se introducen en el reino del animal sin contar con las posibles consecuencias. Al mismo tiempo, Kormákur reescribe las reglas que caracterizan a las películas que representan el

[18] Sobre algunas posibles interpretaciones, véase: POMERANCE, Murray. «What Ever is Happening to M. Night Shyamalan: Meditation on an "Infection" Film» en WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (ed.). *Critical Approaches to the Films of M. Night Shyamalan*. New York: Palgrave MacMillan, 2010, pp. 203-218.

conflicto entre los humanos y la naturaleza en un continente que no forma parte de la civilización occidental moderna. Mientras que en los largometrajes anteriores el mundo natural fue invadido por conquistadores, invasores, europeos y americanos alentados por el afán de lucro, en esta obra el protagonista es un hombre africano que proviene de esta región. No ha llegado a conquistar, sino que está de visita, y debe abandonar cada vez más su pasividad para proteger a sus hijos y a sí mismo del depredador. El león tampoco mata por la presa o en defensa propia: le mueve la venganza contra todos los humanos. Sin embargo, en este caso también, la actividad humana es la fuente de la tragedia: la ira del león se desencadena por la acción de los cazadores furtivos. El director islandés defiende que cualquiera puede salir perdiendo en la lucha contra las fuerzas de la naturaleza, y que la única oportunidad para sobrevivir es reconocer y comprender las reglas de su entorno.

Actualmente la crítica contra la sociedad de consumo, el capitalismo, los medios de comunicación, la manipulación y los abusos del poder político muchas veces se completa con preocupaciones relacionadas con el medio ambiente y la naturaleza. En *¡Nop!* (*Nope*, Jordan Peele, 2022), por ejemplo, nos enfrentamos con el remordimiento del hombre que lleva décadas destruyendo la naturaleza que le rodea. El protagonista de la película, que podría interpretarse como el héroe de un western posmoderno, finalmente puede triunfar, porque sigue en armonía con la naturaleza a través de su estrecho contacto con sus caballos.

En este breve recorrido por el cine sobre la naturaleza y el cambio climático (es decir, ecocine) no quería mencionar películas que nos muestran catástrofes tan "cotidianas" como terremotos, tornados, tsunamis, porque la mayoría de estas obras se enfoca más bien en la diversión, dejando de lado los mensajes generales. Los temas y las obras que acabo de citar son algunos que van más allá del entretenimiento y de las escenas espectaculares de *blockbusters*: intentan llamar la atención del público sobre asuntos que nos rodean y sobre un peligro que es inminente. De hecho, esta misión es una de las tareas más importantes del medio cinematográfico.

4. Bibliografía

CRUSELLS, Magí. «Una verdad incómoda» en CAPARRÓS LERA, José María; CRUSELLS, Magí; MAMBLONA, Ricard (eds.). *100 documentales para explicar historia*. Madrid: Alianza Editorial, 2010, pp. 170-172.

FORGÁCH, András. «Lili és Hagen. Fehér isten», *Filmvilág*, vol. 57, núm. 7 (2014), p. 11-13.

FRANCIS, Beryl. «Before and after *Jaws*: changing representations of shark attacks», *The Great Circle*, vol. 34, núm. 2 (2012), pp. 44-64.

GUERRERO FUENTES, Salvador; SÁNCHEZ CORTÉS, María Silvia. «El planeta de los simios: ciencia, sociedad y evolución» en CUEVAS ROMO, Julio; MÁRQUEZ CABELLOS, Norma Guadalupe (coords.). *Más ciencias en el cine. Discursos sobre lo social en la cine-*

matografía contemporánea. Aguascalientes / San Luis Potosí: Centro de Estudios Jurídicos y Sociales Mispat / Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2016, pp. 43-75.
HAMMOND, Phillip. *Climate Change and Post-Political Communication. Media, Emotion, and Environmental Advocacy*. New York: Routledge, 2018.
HÓDOSY, Annamária. *Biomozi. Ökokritika és populáris film*. Szeged: Tiszatáj Könyvek, 2018.
LEISEROWITZ, Anthony. «Before and after *The Day after Tomorrow*: A US study of climate change risk perception», *Environment Science and Policiy for Sustainable Development*, vol. 46, núm. 9 (2004), pp. 22-44.
MANZO, Kate. «The usefulness of climate change films», *Geoforum*, vol. 87 (2017), pp. 88-94.
POMERANCE, Murray. «What Ever is Happening to M. Night Shyamalan: Meditation on an ″Infection″ Film» en WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (ed.). *Critical Approaches to the Films of M. Night Shyamalan*. New York: Palgrave MacMillan, 2010, pp. 203-218.
PRINCE, Stephen. *Apocalypse Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021.
SAKELLARI, Maria. «Cinematic climate change, a promising perspective on climate change communication», *Public Understanding of Science*, vol. 27, núm 7 (2015), pp. 827-841.
STEIG, E.J. «Another look at An Inconvenient Truth», *GeoJournal*, vol. 70 (2007), pp. 5-9.
VON BURG, Ron. «Decades Away or *The Day After Tomorrow*?: Rhetoric, Film, and the Global Warming Debate», *Critical Studies in Media Communication*, vol. 29, núm 1 (2012), pp. 7-26.
WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters*. London / New York: Routledge, 2014.

El impacto de la COVID-19 dentro de la industria audiovisual: de la incerteza a las oportunidades

Ricard Mamblona Agüera
Centro de Enseñanza Superior Alberta Giménez
(CESAG – Universidad Pontificia Comillas)
rmamblona@cesag.org

Resumen: El 14 de marzo de 2020 entró en vigor en España el confinamiento domiciliario en todo el país para intentar frenar la transmisión de la COVID-19. Esto afectó prácticamente a todas las personas y a todos los sectores profesionales. La industria audiovisual no fue una excepción. Durante los meses de marzo y abril de 2020 se paralizaron los rodajes, las salas de cine cerraron sus puertas, se canceló la presencialidad de los festivales, las empresas de alquiler cerraron y el sector prácticamente se congeló en esta etapa inicial. Sin embargo, la población confinada aumentó su consumo en streaming y plataformas en un 60% durante las primeras semanas. Se preveía una demanda de contenido audiovisual importante, lo que llevó a la reactivación progresiva y controlada de la producción, distribución y exhibición audiovisual, convirtiendo las incertezas y miedos iniciales, en un sector que podía reinventarse y generar nuevas oportunidades. Bajo esta hipótesis se ha trabajado el contenido de esta comunicación.
Palabras Clave: Industria audiovisual, COVID-19, pandemia, incerteza, oportunidades.

Abstract: On March 14th, 2020, a nationwide home confinement was enforced in Spain in an attempt to curb the transmission of COVID-19. This affected nearly all people and professional sectors. The audiovisual industry was no exception. During the months of March and April 2020, film shootings were cancelled, cinemas closed their doors, festivals became virtual, rental companies closed, and the sector was essentially frozen in this initial stage. However, the confined population increased their consumption of streaming and platforms by 60% during the first weeks. A significant demand for audiovisual content was anticipated, leading to the progressive and controlled reactivation of audiovisual production, distribution, and exhibition, turning initial uncertainties and fears into a sector that could reinvent itself and generate new opportunities. The content of this paper has been developed under this hypothesis.
Key Words: Film industry, COVID-19, pandemic, uncertainty, opportunities.

1. Introducción

Según el Observatorio Nacional de las Telecomunicaciones y de la Sociedad de la Información,[1] "el subsector de actividades cinematográficas, de vídeo y de programas de televisión alcanzó una facturación de 6.155 millones de euros en 2019". Se preveía, además, un crecimiento continuado para el año siguiente. Sin embargo, estos datos, no preveían la pandemia de COVID-19, la declaración del estado de alarma en España del 14 de marzo de 2020 y el consecuente confinamiento que afectó prácticamente a todos los sectores profesionales del país, y la industria audiovisual no fue una excepción. De hecho, según datos de la Spain Film Commission, fueron más de 300 rodajes los que se vieron suspendidos desde el 11 de marzo de 2020, de los cuales un 52% correspondía a producciones españolas y un 48% a rodajes internacionales.[2]

No cabe duda que la pandemia de la COVID-19 tuvo un gran impacto en la industria audiovisual en España, afectando tanto a la producción, como a la exhibición y la distribución de películas y otros contenidos audiovisuales. La cancelación de rodajes provocó un gran retraso en la producción de películas. Las medidas de distanciamiento social y las limitaciones de las reuniones también hicieron que fuese difícil llevar a cabo las grabaciones.

En cuanto a la exhibición cinematográfica, el cierre de salas y la disminución de la asistencia al cine debido al confinamiento tuvo un gran impacto económico sobre el sector. Muchos cines cerraron temporalmente y los que permanecieron abiertos vieron una disminución significativa en la asistencia, afectando tanto a las grandes cadenas como a los cines independientes.

También la distribución cinematográfica se vio claramente afectada por la pandemia. La cancelación de festivales de cine en su versión presencial y la disminución de la asistencia de espectadores a las salas comerciales cambió las formas de promocionar y distribuir películas.

En el otro extremo, la sociedad española, ya solo en el primer fin de semana tras el decreto del estado de alarma, incrementó en un 108% el consumo de plataformas en *streaming*, y un 60% durante las primeras semanas. Filmin facturó 15 millones de euros en 2020, el doble que el año anterior,[3] siendo la segun-

[1] OBSERVATORIO NACIONAL DE LAS TELECOMUNICACIONES Y DE LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN. *Informe anual del Sector TIC, los medios y los servicios audiovisuales en España 2020*.

[2] SFC REDACCIÓN. «Spain Film Commission hace balance del estado de la industria de rodajes por la crisis del Covid 19», *Spain Film Comission*, 18 de marzo de 2020 [Última consulta: 26 de junio de 2022]. Disponible en: http://www.shootinginspain.info/es/noticias/spain-film-commission-hace-balance-del-estado-de-la-industria-de-rodajes-por-la-crisis-del-covid-19

[3] SANTOS, E. «El reto de Filmin tras petarlo en la pandemia y estrenarse con una serie propia», *Huffington Post*, 9 de mayo de 2021 [Última consulta: 6 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.huffingtonpost.es/entry/filmin-cine-series_es_60881546e4b0ccb91c29f90c.html

da plataforma en España con más tráfico, después de HBO, que experimentó un crecimiento en el confinamiento de un 244%.[4] Netflix consiguió sumar en 2020 más de 200 millones de usuarios de pago de todo el mundo, con 37 millones que entraron justamente en el año de la pandemia, siendo la plataforma más vista en cuarentena.[5]

La fuerte demanda de contenidos audiovisuales originales no solo hizo que la industria cinematográfica forzara su reactivación, sino que aceleró algunos procesos de modernización a la vez que incentivó la creatividad de los profesionales para adaptarse a las nuevas circunstancias, tanto a nivel de producción, distribución y exhibición (en relación a todas las limitaciones y normativas que supuso vivir en pandemia), como por lo que respecta a los formatos y contenidos en sí mismos, que debían ser revisados, modificados o actualizados según el momento insólito que se estaba viviendo.

Ante este panorama, la hipótesis de esta comunicación plantea estudiar si realmente la pandemia de la COVID-19 ha evolucionado de un panorama inicial repleto de miedos e incertidumbres hacia un nuevo horizonte en el que se han generado nuevas oportunidades para el sector de la industria audiovisual en tanto que reinvención, modernización y crecimiento.

2. Metodología

La idea de esta comunicación parte de una experiencia personal como productor y director de cine documental. Tres días antes del decreto de estado de alarma en España, un pequeño equipo de rodaje nos encontrábamos filmando un trasplante de riñón en vida dentro de uno de los quirófanos del Hospital Clínic de Barcelona (*El triangle rodó*, Ricard Mamblona, 2020). Al terminar la cirugía, tuvimos que abandonar el edificio y permanecer alejados de los pacientes, es decir, de los protagonistas, hasta que se levantó el confinamiento, alrededor de tres meses después. Esto, evidentemente, cambió las reglas del juego y la película tuvo que reescribirse, adaptándola a la nueva situación, convirtiendo a la COVID-19 en un nuevo personaje del filme y retomando el rodaje en un entorno seguro que implicaba el uso de mascarillas y otras restricciones, tanto delante como detrás de las cámaras. Esta experiencia propia se convirtió en una reflexión que condujo a formular, en parte, la hipótesis de esta investigación.

[4] BLANES, P. «HBO es la plataforma que más crece en el confinamiento y Netflix la más vista en la cuarentena», *Cadena SER*, 16 de abril de 2020 [Última consulta: 26 de junio de 2022]. Disponible en: https://cadenaser.com/programa/2020/04/16/el_cine_en_la_ser/1587026138_405004.html

[5] MORENO, Á. «Netflix se dispara hasta un 13% tras lograr los 200 M de suscriptores en un 2020 histórico», *El Confidencial*, 20 de enero de 2021 [Última consulta: 5 de julio de 2022]. Disponible en. https://www.elconfidencial.com/mercados/2021-01-20/netflix-dispara-lograr-suscriptores-historico_2915115/

Más allá de esta experiencia personal, y de las múltiples noticias y recopilación de datos que ofrecían algunas fuentes oficiales en relación al sector audiovisual, para la elaboración de esta investigación nos hemos basado principalmente en contenido cualitativo extraído de entrevistas a diferentes profesionales de la industria audiovisual, en sus diversas especializaciones y procesos, que nos parecen relevantes para la investigación y que listamos a continuación:

- Jaume Ripoll: Cofundador y director de contenido y desarrollo de Filmin.
- Pedro Barbadillo: Presidente de Mallorca Film Commission y miembro de Spanish Film Commission.
- David Matamoros: Productor y director de cine en Mr Miyagi Films, Doce Entertainment y Zentropa Spain.
- Javier Pachón: Responsable de desarrollo y programación de CineCiutat (cine independiente de Palma, Mallorca). Miembro de la Junta Directiva de CICAE (Confederación Internacional de Cines de Arte y Ensayo).
- Jaume Obiols: Cofundador de 16nou (Empresa de alquiler de material audiovisual en Barcelona).

3. La pandemia y las nuevas formas de producción audiovisual

Ante el consumo compulsivo de la sociedad confinada de contenido *streaming* en plataformas audiovisuales y la fuerte demanda por acceder a nuevos contenidos y estrenos, según Pedro Barbadillo, las diferentes asociaciones, federaciones y organismos de producción audiovisual como la Spanish Film Commission, la Asociación de Productores de Publicidad o la Asociación de Productoras de Services empiezan a negociar con el Ministerio de Trabajo, el Ministerio de Cultura y el Minsterio de Sanidad para establecer un protocolo de actuación que permitiera reactivar los rodajes.[6]

En este protocolo se contemplaban medidas higiénicas y de seguridad obligatorias como el uso de mascarillas en el equipo técnico (a excepción del cásting), test de antígenos en el set con enfermero/a, medidas restrictivas con las distancias de separación, en los transportes (solo un chófer y persona por desplazamiento) y se le añadían las restricciones propias de los viajes, que no estaban permitidos o eran complejos.

Estas medidas reactivaron algunos rodajes e hicieron que el sector de la producción audiovisual se entendiera como una industria importante y segura para la

[6] Entrevista personal propia a Pedro Barbadillo (2 de mayo de 2022).

sociedad. Aún así, estas restricciones y normativas implicaban unos cambios en las formas de producir que se convertían normalmente en inconvenientes tales como:

- Ralentización de los rodajes.
- Encarecimiento de las jornadas de rodaje del orden entre el 5-10%.
- Alto riesgo de contagio entre el equipo técnico, con especial gravedad para la producción si la persona contagiada se trataba de los protagonistas principales o cargos técnicos y artísticos difícilmente reemplazables.
- Negación o encarecimiento de pólizas de las aseguradoras de rodajes.

Estas medidas de higiene y seguridad hicieron que, para mitigar mínimamente los costes y los peligros de contagio en los sets de rodaje, las productoras crearan lo que denominaban "rodajes burbuja", en espacios controlados y bajo un estricto protocolo anticovid-19. Netflix fue pionera en Europa en rodar en época de confinamiento. Lo hizo con la serie Katla, rodada en Islandia, en la que su director, Baltasar Kormakur, después de que el coronavirus obligara a la plataforma a suspender el rodaje a mediados de marzo de 2020, ingenió un sistema de trabajo seguro para rodar durante la pandemia, un sistema de brazaletes codificados por colores.[7]

Este nuevo proceder en los sets de rodaje, con las limitaciones obligatoriamente impuestas con el fin de reactivar las producciones de forma rentable y segura, también afectó claramente a la revisión de los guiones, adaptándolos a las nuevas restricciones de la producción. Se piensa en la eliminación de escenas con muchos extras, se reducen las escenas de sexo, los rodajes con menores, los espacios cerrados con un elevado número de intervinientes, etc. En definitiva, los guiones están claramente condicionados por la situación excepcional, llegando incluso a crear productos cuyas historias tienen como contexto la propia pandemia.

4. Adaptación de los guiones cinematográficos al presente pandémico

Uno de los objetivos claros de la industria audiovisual durante la pandemia de la COVID-19 ha sido el de entretener y alejar momentáneamente al espectador de la realidad. En una situación tan delicada y dramática a nivel mundial, el cine ha servido a la sociedad como, parafraseando al cineasta soviético Dziga Vertov, "opio del pueblo". En este sentido, muchas producciones, casi como estrategia psicológica, han intentado huir de los temas relacionados con el presente pandémico. Sin embargo, existen muchos otros productos que han decidido incorporarlo a sus propias narrativas, a diferentes niveles de aproximación, implicación social y reflexión.

[7] SPERLING, N. «¿Cómo filmar en tiempos de coronavirus?», *Mural*, fecha de publicación N/D [Última consulta: 26 de junio de 2022]. Disponible en: https://www.mural.com.mx/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1946781&md5=22121e614e60cb57ab6fed03a096f79b&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe

4.1. Adaptación en la ficción

En el caso de la ficción cinematográfica, existen dos posicionamientos en relación a incluir el presente pandémico como parte del hilo argumental:

a) El de no incluir la pandemia en la historia bajo ningún concepto, por cuestiones éticas y psicológicas. Evitar que se vean mascarillas en el ambiente, incluso evitar escenas que puedan generar cierto rechazo, como fiestas multitudinarias, contacto físico, etc.

b) Centrarse en la pandemia como escenario y parte del argumento. Así ocurre en películas como *Confinados* (*Locked down*, Doug Limna, 2021), *Calle de la humanidad, 8* (*Huit Rue de l'Humanite*, Dany Boon, 2021)*;* series como, *Besos al aire* (Star, Disney+, 2021) *Contiguo* (Phantasmata, 2020), incluso también algunas animaciones como el cortometraje *Hermann* (Jordi García, 2020), inspirado en hechos reales y realizado durante el confinamiento, o el capítulo *The Pandemic Special* de la serie *South Park* (Comedy Central, 2020), entre otros múltiples ejemplos.

Un caso particular es el del filme *Un polvo desafortunado o porno loco* (*Babardeala cu bucluc sau porno balamuc*, Radu Jude, 2021) premiada con el Oso de Oro en el Festival de Berlín, contextualizada en tiempos de pandemia, donde los actores y actrices, rompiendo los esquemas del grueso de la producción cinematográfica mundial, usan mascarilla.

4.2. Adaptación en el documental

En el caso del género documental, parece una obviedad abordar el tema de la pandemia en un número elevado de proyectos, ya que, por norma general, a no ser que fuera una pieza ya rodada o basada en material de archivo, el documental se centra en la realidad presente.

En este sentido, cabe destacar producciones como *2020* (Hernán Zin, 2020), un trabajo de más de cuatro meses de rodaje en primera línea de la pandemia al frente de hospitales, ambulancias, residencias, morgues, funerarias, controles policiales y hospitales de campaña. *100 días con la tata* (2021), documental en el que el actor Miguel Ángel Muñoz explica el día a día de la convivencia con Luisa Cantero, cuidadora de su infancia, con la que se confina y convive en un piso de 35 metros cuadrados. O la miniserie producida por El Terrat, Forest Film Studios para HBO *Vitals, una historia humana* (Fèlix Colomer Vallès, 2021) que sigue a pacientes y trabajadores del Hospital Parc Taulí de Sabadell entre marzo y junio de 2020, durante la pandemia del COVID-19. Los ejemplos de documentales que han tocado la pandemia de forma directa o indirecta a nivel internacional son innumerables.

4.3. Adaptación en la televisión

Por lo que respecta a la televisión, la pandemia y las restricciones también supusieron grandes cambios para los canales, que tuvieron que adaptarse a las nuevas medidas, suspender producciones, reinventarse y generar nuevos contenidos que pudieran cumplir con las funciones informativas, educativas y de entretenimiento que se suponen en sus objetivos.

De esta manera, el 16 de marzo de 2020, el programa *OT 2020* emite un comunicado en el que anunciaba el cierre de puertas por la COVID-19. "El programa tuvo que reinventarse y adaptarse a un momento histórico imprevisible".[8] En su reapertura durante el confinamiento, optó por la presencia de público virtual a través de pantallas led y controles sanitarios exhaustivos a diario con los concursantes, técnicos y colaboradores. El programa *Late Motiv* (Movistar+), optó por adaptar el formato a uno más reducido y sin público, al cual denominó *Late Motiv Park*. Este nuevo formato recibió el premio FesTVal, donde su director y presentador, Andreu Buenafuente, declaró en la gala:

En los días más duros de la pandemia, un equipo de 80 personas dijimos queremos salir y lo hicimos (...) Fue una respuesta muy ancestral y primitiva contra lo que estaba pasando. Salimos haciendo un programa por Zoom. Ese primer día me emocioné. No sabíamos cómo hacerlo y lo hicimos. La comunicación si se hace desde el corazón, siempre se hace paso.[9]

En el caso de *El hormiguero* (7 y acción), consolidado como un *talk show* con grandes récords de audiencia en España, después de la primera semana de confinamiento, optó por continuar emitiendo el programa sin público y con estrictas medidas de seguridad y de higiene entre el equipo técnico y los invitados, muchos de los cuales eran invitados al programa por videoconferencia. Pese a la difícil decisión, Pablo Motos, presentador y director del programa, afirmó: "Volvimos porque sentí que era importante que la gente no perdiera la esperanza. Que pensarais que si *El hormiguero* seguía no sería tan grave, que saldríamos de esta".[10]

[8] RTVE REDACCIÓN. «Un aniversario extraño de OT 2020. Hace un año, 'Operación Triunfo' cerraba sus puertas por la COVID-19: así vivimos ese día histórico», *RTVE*, 16 de marzo de 2021 [Última consulta: 8 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.rtve.es/television/20210316/operacion-triunfo-cierre-coronavirus-ot-2020-aniversario-concursantes-abandonan-academia-covid/2082451.shtml

[9] GARCÍA HIGUERAS, L. «El FesTVal 2020 cerró su edición 'más complicada' con presencia del Ministro de Cultura y homenaje a Robinson», *VerTele!* / *Eldiario.es*, 5 de septiembre de 2020 [Última consulta: 25 de junio de 2022]. Disponible en: https://vertele.eldiario.es/noticias/festval-cierra-edicion-mas-complicada-presencia-ministro-cultura-homenaje-robinson_1_7409201.html

[10] MIGELEZ, X. «Pablo Motos reconoce que hubo 'mal rollo' cuando decidió que 'El hormiguero' volviese durante el confinamiento», *El Confidencial*, 23 de junio de 2020 [Última consulta: 26 de junio de 2022]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/television/programas-tv/2020-06-23/pablo-motos-el-hormiguero-monologo-mal-rollo-nueva-normalidad_2650804/

En relación a los programas de índole informativa, se normalizó de alguna manera el uso de mascarilla fuera de plató, tanto para los reporteros como para los testimonios y entrevistados, algo prácticamente insólito en la historia de la televisión. De igual forma, se estandarizó la conexión con tertulianos, colaboradores o entrevistas con especialistas a través de videollamadas, anteponiendo el valor informativo y la inmediatez periodística del contenido a la estética y calidad de la imagen y el sonido.

5. Efectos de la pandemia en las salas de cine

El debate sobre la posible desaparición de las salas de cine ya empezó hace varios años con la llegada del *streaming*. La pandemia de la COVID-19 no hizo sino acentuar la preocupación. Según datos del documental *Endless Cinema* (Lucía Tello Díaz, 2019), en los últimos 15 años han desaparecido 37.000 salas en todo el mundo y solo en Estados Unidos el 40% del tráfico en línea pertenece a Netflix.[11]

Esta tendencia sobre todo afectaba a las salas de cine independientes en favor de las salas comerciales multicines. La pandemia, en un principio, afectó a todos por igual al tener que cerrar sus puertas. Sin embargo, la distribución *blockbuster* cerró el grifo y eso de alguna manera benefició a la sala pequeña. Algunos multicines intentaron reabrir con algunas reposiciones, pero no había suficiente cultura con ese formato entre su público.

Debido a la pandemia, según datos del Observatorio Audiovisual Europeo,[12] la cifra de espectadores de cine en 2020 cayó un 70% en la Unión Europea y Reino Unido respecto al año anterior. Del 2020 al 2021, la cifra de espectadores se incrementó solo en un 28%. Por los datos, parece que el golpe sufrido por las restricciones impuestas por las medidas sanitarias de la COVID-19 causaron mella en la recuperación de la exhibición en salas. Sin embargo, según Javier Pachón, en ese momento director general y de programación de CineCiutat, un cine denominado de arte y ensayo de los que sobreviven en Palma, Mallorca; en su caso cayó en 2020 exactamente igual que la media de la Unión Europea, pero subió un 53% de 2020 a 2021. Esta subida tan por encima de la media el propio Pachón la atribuyó al modelo de curadoría y vinculación con su audiencia, procurando ofrecer ciclos mensuales específicos y colaboraciones con otras entidades artísticas y culturales de la isla; crear comunidad, dar prestigio a la película, ofrecer presencialidad y debate, etc.[13]

[11] GONZÁLVEZ, P. M. «¿Están las salas de cine en peligro de extinción?», *Huffington Post*, 25 de julio de 2021 [Última consulta: 5 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.huffingtonpost.es/entry/esta-el-cine-el-peligro-de-extincion_es_60efobe0e4b0d5140ebbc9co.html

[12] Datos del Observatorio Europeo del Audiovisual presentados en el informe FOCUS - World Film Market Trends de 2021 y 2022 del Festival de Cannes. OBSERVATORIO EUROPEO DEL AUDIOVISUAL. *Asistencia a salas de cine y producción de cine en la UE y UK (2020)*. OBSERVATORIO EUROPEO DEL AUDIOVISUAL. *Informe asistencia a salas de cine y producción en la Unión Europea y el Reino Unido (2021)*.

[13] Entrevista personal propia a Javier Pachón (2 de mayo de 2022).

Por otro lado, en España, las distribuidoras independientes nacionales fueron las que dieron soporte durante el primer año de la pandemia a los cines de arte y ensayo: Avalon, Bteam, Caramel, Golem, Wanda o Filmin fueron algunas de ellas. La distribuidora A Contracorriente apostó por lo que llamaron "la sala virtual del cine", que eran estrenos en dispositivos a través de plataformas consolidadas en los que el usuario podía contratarlo durante 72 horas y disfrutarlo en hasta 4 dispositivos por el precio de una entrada de cine. Esto derivó en crear su propia plataforma, por suscripción o alquiler, manteniendo el espíritu de colaboración con los cines, ya que su suscripción premium contenía una entrada de cine al mes. De nuevo, la reinvención y adaptación a las nuevas circunstancias se convierten en una forma de proceder para las distribuidoras nacionales independientes.

Otro de los cambios propiciados por la COVID-19 y la consecuente alteración del sistema de distribución y exhibición audiovisual, fue la decisión de activar lo que denominaron el *day-and-date*, un "estreno simultáneo de un contenido en diferentes 'ventanas' al mismo tiempo: cines, plataformas, dispositivos móviles, DVD (...), *pay-per-view* (...), etcétera".[14] Warner anunció que todos sus estrenos de 2021 se estrenarían simultáneamente en salas y HBO Max sin costo adicional. Disney+ también se sumó a la estrategia *day-and-date*. Se entendió como una necesidad, una emergencia, aunque provocó diferentes tensiones, boicots de exhibidores con empresas, etc. Sin embargo, los números no fueron del todo buenos y el propio John Fithian, presidente y CEO de la National Association of Theater Owners defendió la importancia de los estrenos exclusivos en salas de cine, aunque fuera en un formato de temporalidad reducido, para el éxito de la industria del cine, afirmando que el "estreno simultáneo está muerto como modelo de negocio serio".[15]

Según Pachón, el éxito de público en las salas garantiza la presencia en plataformas y el prestigio de sus directores.[16] Películas de Netflix como *Historias de un matrimonio* (*Marriage Story*, Noah Baumbach, 2019), *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) o *El irlandés* (*The Irishman*, Martin Scorsese, 2019), tuvieron estrenos en festivales de cine importantes y estrenos limitados en salas de cine y casas de cultura antes de ser transmitidas exclusivamente en la plataforma. Sin embargo, este hecho ha generado cierto debate y rechazo en algunos sectores y Netflix ya ha anunciado que no solo abrirá sus propios estudios sino sus propias salas de cine, al igual que MUBI, Amazon y otras plataformas.

[14] D'ESPÓSITO, L. «Day-and-Date: qué es y por qué pone en crisis el negocio del cine», *Bae Negocios*, 10 de agosto de 2021 [Última consulta: 6 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.baenegocios.com/espectaculo/Day-and-Date-que-es-y-por-que-pone-en-crisis-el-negocio-del-cine-20210810-0091.html

[15] FUSTER, J. «Theater Owners CEO Declares Day-and-Date Is 'Dead' in CinemaCon Speech», *The Wrap*, 26 de abril de 2022 [Última consulta: 22 de junio de 2022]. Disponible en: https://www.thewrap.com/nato-john-fithian-day-and-date-dead-cinemacon/

[16] Entrevista personal propia a Javier Pachón (2 de mayo de 2022).

De cualquier modo, con el paso del tiempo, la obligada revisión de los hábitos que ha generado la llegada de la pandemia mundial y la multiplicidad de alternativas de visionado, incluida la amenaza pirata, la tendencia de la exhibición cinematográfica ha sido la de reducir el tiempo entre el estreno en salas de cine y su llegada a las plataformas de *streaming*, pasando de los inalterables 112 días, a una media de entre 45-60 días.

6. Efectos de la pandemia en los festivales de cine y el papel de las plataformas streaming

Con la llegada del confinamiento y las fuertes medidas restrictivas de seguridad e higiene, los festivales de cine que tenían programadas sus actividades presenciales en esas fechas vivieron momentos de intensa incertidumbre, al no saber cómo enfrentarse a una situación de tal calibre y que podría conducirles a grandes pérdidas económicas. La mayoría de ellos cayeron, fueron postpuestos o, como veremos a continuación, trasladaron su programación y eventos a una versión online o, en el mejor de los casos, de fórmula mixta presencial-online.

Uno de los ejemplos más llamativos fue el del Festival de Málaga en su 23 edición. De una programación prevista del 13-23 de marzo de 2020, días de auténtico desconcierto social debido a los efectos de la pandemia, finalmente se tomó la decisión de aplazarlo al 21-30 de agosto de 2020. A la finalización del festival, su director, Juan Antonio Vigar, calificó la edición como "la más valiente y necesaria de la historia del certamen".[17] Las cifras de asistencia y participación fueron evaluadas por la nota de prensa como buenas y, en relación a la seguridad del evento, se emplearon:

> 8.100 mascarillas quirúrgicas; 7.000 guantes de látex; 110 pegatinas de suelo para marcar distancias; 35 pegatinas con código QR para informar de las medidas anticovid; 37 termómetros digitales; 159 litros de gel hidroalcohólico; 18 nebulizadores para la limpieza de superficies; y 75 *tensabarrier* o pivotes para la gestión de colas, espacios, entre otros elementos.[18]

Estos números fueron necesarios para que el evento pudiera llevarse a cabo cumpliendo las normas sanitarias, pero también supusieron un incremento importante en las partidas presupuestarias del festival, así como una organización y una logística mucho más complicadas que cualquier edición pasada.

[17] EUROPA PRESS ANDALUCÍA. «La 23 edición del Festival de Cine de Málaga roza los 65.000 espectadores y logra "el apoyo unánime del sector"», *Europa Press*, 2 de septiembre de 2020 [Última consulta: 8 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-23-edicion-festival-cine-malaga-cuenta-casi-65000-espectadores-logra-apoyo-unanime-sector-20200902121135.html

[18] *Ibídem.*

El Atlàntida Film Fest, producido por Filmin, nació en 2011 como el primer festival de cine online de España. Después de cinco ediciones, cambió parcialmente su formato, convirtiéndose en el festival híbrido más importante del mundo, con sede online en Filmin y presencial en Mallorca. De hecho, según afirma Jaume Ripoll, Filmin ha servido de modelo y ejemplo de solución para muchos festivales de cine durante la pandemia y ha servido para:

a) Evitar su cancelación o desaparición.

b) Monetizar y obtener más recursos económicos (suscriptores, compras, patrocinios...).

c) Llegar a más público, más audiencias y dar más visibilidad a los cineastas.[19]

En líneas generales, los grandes festivales como los Premios Goya, los Premios Óscar o el Festival de San Sebastián, por citar solo algunos, se adaptaron al modelo híbrido durante el año de la pandemia, con múltiples conexiones por videollamada y presencia virtual de público mediante pantallas de *videowall* de alta resolución agrupadas creando grandes espacios y sensación de ambiente. En la actualidad, todos ellos han vuelto al modelo habitual, es decir, a la presencialidad.

7. Conclusiones

En líneas generales, podemos confirmar que, efectivamente, la pandemia de la COVID-19 ha evolucionado de un panorama inicial repleto de miedos e incertidumbres hacia un nuevo horizonte en el que se han generado nuevas oportunidades para el sector de la industria audiovisual en tanto que reinvención, modernización y crecimiento. Ahora bien, después del exhaustivo análisis y la aportación cualitativa de los profesionales entrevistados para este estudio, cabe matizar algunos puntos importantes que pueden servir tanto como conclusiones generales del trabajo, como nuevas líneas de investigación sobre el terreno de la industria audiovisual en el presente y en el futuro.

1) Los cambios y avances que ha experimentado la industria audiovisual durante la pandemia de la COVID-19 han sido cambios esperados por los expertos y profesionales, aunque la situación ha acelerado sus procesos de implantación. Algunos de estos cambios acelerados han sido:

a) El aumento de las cifras de suscripciones y el volumen de visionados que se dieron en las primeras 6-8 semanas de confinamiento eran los que se podrían esperar en un plazo de 1-3 años.

b) La multinscripción en plataformas y el aumento del rango de edad entre los usuarios.

[19] Entrevista personal propia a Jaume Ripoll (2 de mayo de 2022).

c) Los festivales online e híbridos ya existían y se preveía un crecimiento no tan acelerado.

d) Cambios tecnológicos en la producción audiovisual como la virtualización, la confluencia de la tecnología *gaming* en el cine, los avances técnicos y estéticos de la realización *streaming*, etc.

2) Muchos de estos cambios han sido propiciados por la colaboración solidaria y el trabajo conjunto entre diferentes entidades para hacer frente a los cambios y retos impuestos por la pandemia de la COVID-19. Se reactivó la producción audiovisual gracias al desarrollo de protocolos de trabajo seguros entre diferentes entidades políticas y asociaciones de profesionales del sector audiovisual. La fusión y colaboración entre distribuidoras, plataformas, festivales y salas de cine ha sido primordial para superar múltiples dificultades económicas. Diferentes empresas del sector audiovisual se juntaron para desarrollar proyectos de I+D que estaban previstos para antes de la pandemia, pero que por falta de tiempo y recursos no podían avanzar. Cabe destacar la creación del proyecto PROMIO, en la que un grupo de exhibidores independientes se unen ante la adversidad para lanzar una nueva red española de cines independientes que defienda la diversidad cultural[20].

3) Esta misma red, PROMIO, secundada por FECE (Federación de Cines de España) y en trabajo con ICAA y el Ministerio de Cultura, consiguen, por primera vez en España, ayudas públicas a la exhibición cinematográfica. La crisis sanitaria de la COVID-19 provocó la necesidad imperiosa de impulsar el sector audiovisual y eso se tradujo en múltiples proyectos, ayudas e iniciativas desde lo local a lo internacional. En las Islas Baleares, la Mallorca Film Commission creó los Premis Mallorca Film Confinats con el objetivo de promover y estimular la producción audovisual durante el confinamiento. Se generaron múltiples proyectos subvencionados de carácter temático relacionado con la pandemia, como fue el caso de National Geographic, o categorías de premios específicos, como por ejemplo PhotoEspaña, y centenares de festivales de cine internacionales que habilitaron una sección competitiva específica.

4) Por último, los entrevistados para este estudio, por lo general, contemplan los efectos de la postpandemia como una etapa de nueva incertidumbre en la que observan fenómenos como:

a) Las salas de cine se encuentran en 2022 al 50% de lo que estaban en prepandemia, en parte debido a la incertidumbre global provocada por la crisis ruso-ucraniana, la inflación y el deseo de la sociedad por revivir experiencias en

[20] AV451 REDACCIÓN. «Nace PROMIO, una nueva red española de cines independientes que defienden la diversidad cultural», *Audiovisual451*, 6 de noviembre de 2020. [Última consulta: 20 de junio de 2022] Disponible en: https://www.audiovisual451.com/nace-promio-una-nueva-red-espanola-de-cines-independientes-que-defienden-la-diversidad-cultural/

espacios abiertos y con interacción social. Otro de los motivos evidentes es que el público sabe que en un periodo de tiempo relativamente breve, las películas estarán disponibles en alguna de las plataformas, y no le compensa tanto la experiencia en la sala de cine o el precio de la entrada.

b) Existe una sobresaturación de contenidos en plataformas y una gran competencia entre ellas, por lo que la audiencia ha empezado a reducir algunas de sus suscripciones. Por poner un ejemplo, Netflix sufrió una pérdida de 200.000 suscriptores en el primer trimestre de 2022 y se desplomó en bolsa un 37%.

c) En la actualidad sigue habiendo retrasos, arrastrados por la fase pandémica, con las producciones audiovisuales. Además, según comenta David Matamoros, los técnicos de la industria cinematográfica están tan demandados que no es sencillo encontrar plena disponibilidad o que su intervención técnica sobre la película se dé en las condiciones óptimas[21].

d) Según comenta Jaume Obiols, aquellas empresas y personas del sector audiovisual que se movilizaron y reinventaron durante el confinamiento, son los que hoy en día están consiguiendo sus frutos. Por contra, aquellos que esperaron a que la situación se normalizara para seguir aplicando sus rutinas profesionales podrían estar viviendo un proceso de estancamiento y de pérdidas económicas[22].

8. Fuentes consultadas

AV451 REDACCIÓN. «Nace PROMIO, una nueva red española de cines independientes que defienden la diversidad cultural», *Audiovisual451*, 6 de noviembre de 2020. [Última consulta: 20 de junio de 2022] Disponible en: https://www.audiovisual451.com/nace-promio-una-nueva-red-espanola-de-cines-independientes-que-defienden-la-diversidad-cultural/

BLANES, P. «HBO es la plataforma que más crece en el confinamiento y Netflix la más vista en la cuarentena», *Cadena SER*, 16 de abril de 2020 [Última consulta: 26 de junio de 2022]. Disponible en: https://cadenaser.com/programa/2020/04/16/el_cine_en_la_ser/1587026138_405004.html

D'ESPÓSITO, L. «Day-and-Date: qué es y por qué pone en crisis el negocio del cine», *Bae Negocios*, 10 de agosto de 2021 [Última consulta: 6 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.baenegocios.com/espectaculo/Day-and-Date-que-es-y-por-que-pone-en-crisis-el-negocio-del-cine-20210810-0091.html

EUROPA PRESS ANDALUCÍA. «El Festival de Cine de Málaga reúne a más de 80.000 personas en sus actividades y recauda más de 200.000 euros», *Europa Press*, 29 de marzo de 2022 [Última consulta: 8 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-festival-cine-malaga-reune-mas-80000-personas-actividades-recauda-mas-200000-euros-20220329121349.html

FUSTER, J. «Theater Owners CEO Declares Day-and-Date Is 'Dead' in CinemaCon Speech»,

[21] Entrevista personal propia a David Matamoros (2 de mayo de 2022).

[22] Entrevista personal propia a Jaume Obiols (2 de mayo de 2022).

The Wrap, 26 de abril de 2022 [Última consulta: 22 de junio de 2022]. Disponible en: https://www.thewrap.com/nato-john-fithian-day-and-date-dead-cinemacon/

GARCÍA HIGUERAS, L. «El FesTVal 2020 cerró su edición 'más complicada' con presencia del Ministro de Cultura y homenaje a Robinson», *VerTele! / Eldiario.es*, 5 de septiembre de 2020 [Última consulta: 25 de junio de 2022]. Disponible en: https://vertele.eldiario.es/noticias/festval-cierra-edicion-mas-complicada-presencia-ministro-cultura-homenaje-robinson_1_7409201.html

GONZÁLVEZ, P. M. «¿Están las salas de cine en peligro de extinción?», *Huffington Post*, 25 de julio de 2021 [Última consulta: 5 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.huffingtonpost.es/entry/esta-el-cine-el-peligro-de-extincion_es_60ef0be0e4b0d5140ebbc9c0.html

MIGELEZ, X. «Pablo Motos reconoce que hubo 'mal rollo' cuando decidió que 'El hormiguero' volviese durante el confinamiento», *El Confidencial*, 23 de junio de 2020 [Última consulta: 26 de junio de 2022]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/television/programas-tv/2020-06-23/pablo-motos-el-hormiguero-monologo-mal-rollo-nueva-normalidad_2650804/

MORENO, Á. «Netflix se dispara hasta un 13% tras lograr los 200 M de suscriptores en un 2020 histórico», *El Confidencial*, 20 de enero de 2021 [Última consulta: 5 de julio de 2022]. Disponible en. https://www.elconfidencial.com/mercados/2021-01-20/netflix-dispara-lograr-suscriptores-historico_2915115/

OBSERVATORIO EUROPEO DEL AUDIOVISUAL. *Asistencia a salas de cine y producción de cine en la UE y UK (2020)*.

OBSERVATORIO EUROPEO DEL AUDIOVISUAL. *Informe asistencia a salas de cine y producción en la Unión Europea y el Reino Unido (2021)*.

OBSERVATORIO NACIONAL DE LAS TELECOMUNICACIONES Y DE LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN. *Informe anual del Sector TIC, los medios y los servicios audiovisuales en España 2020*.

RTVE REDACCIÓN. «Un aniversario extraño de OT 2020. Hace un año, 'Operación Triunfo' cerraba sus puertas por la COVID-19: así vivimos ese día histórico», *RTVE*, 16 de marzo de 2021 [Última consulta: 8 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.rtve.es/television/20210316/operacion-triunfo-cierre-coronavirus-ot-2020-aniversario-concursantes-abandonan-academia-covid/2082451.shtml

SANTOS, E. «El reto de Filmin tras petarlo en la pandemia y estrenarse con una serie propia», *Huffington Post*, 9 de mayo de 2021 [Última consulta: 6 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.huffingtonpost.es/entry/filmin-cine-series_es_60881546e4b0ccb91c29f90c.html

SFC REDACCIÓN. «Spain Film Commission hace balance del estado de la industria de rodajes por la crisis del Covid 19», *Spain Film Comission*, 18 de marzo de 2020 [Última consulta: 26 de junio de 2022]. Disponible en: http://www.shootinginspain.info/es/noticias/spain-film-commission-hace-balance-del-estado-de-la-industria-de-rodajes-por-la-crisis-del-covid-19

SPERLING, N. «¿Cómo filmar en tiempos de coronavirus?», *Mural*, Fecha de publicación N/D [Última consulta: 26 de junio de 2022]. Disponible en: https://www.mural.com.mx/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1946781&md5=22121e614e60cb57ab6fed03a096f79b&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe

Antiutopía y control[1]

Elisabetta Di Minico
Universidad Complutense de Madrid (UCM), UNA4CAREER
elidimin@ucm.es

Resumen: La distopía (δυσ–τόπος, "mal lugar") describe mundos desesperados, dominados por la evolución hiperbólica de las peores pesadillas de la historia y de la contemporaneidad, reflejando claramente, con su imaginación negra, las realidades represivas de la sociedad. La autoridad distópica actúa en varios niveles: organiza rigurosamente sus espacios y explota control lingüístico y psicofísico para reprimir o manipular a su población, para adaptar los individuos a sus normas sociales, éticas y políticas, excluyendo, incriminando y reprimiendo a los marginados y no alineados. El artículo analizará tres películas icónicas e irreverentes, entre las más impresionantes, traumáticas y conmovedoras del género: *THX 1138* (1971, George Lucas), *V de Vendetta* (2005, James McTeigue) y *Snowpiercer* (2014, Bong Joon-ho). Acomunados por una representación agobiante de un control feroz e invasivo, hasta la intimidad, estos ejemplos son extremamente útiles para reflexionar sobre cómo el otro se representa en el mal lugar, sobre cómo el control, el espacio, el lenguaje, la identidad y la violencia se entrecruzan dentro de las obras, imaginaria e histórica, y sobre cómo la distopía esconde profundas y atormentadas alegorías de la política, la injusticia y la corrupción de las realidades.
Palabras Clave: Distopía, Control, Otredad, Violencia, Lenguaje, Espacio.

Abstract: Dystopia (δυσ–τόπος, "bad place") describes desperate worlds, dominated by the hyperbolic evolution of the worst nightmares of history and contemporary times, clearly reflecting the repressive realities of society, with its dark imaginaries. The dystopian authority acts on several levels: it rigorously organizes its spaces and exploits linguistic and psychophysical control to repress or manipulate its population, to adapt individuals to its social, ethical and political norms, excluding, incriminating, and repressing the marginalized and the non-aligned. The article will analyze three iconic and irreverent films, among the most impressive, traumatic, and moving of the genre: *THX 1138* (1971, George Lucas), *V for Vendetta* (2005, James McTeigue) and *Snowpiercer* (2014, Bong Joon-ho). United by an overwhelming representation of a brutal and invasive control, these examples are extremely useful to reflect on how otherness is represented in "bad places", on how control, space, language, identity and violence intersect within the works, and within imaginary and history, and on how dystopia hides deep and tormented allegories of politics, injustice and the corruption of reality.
Key Words: Dystopia, Control, Otherness, Violence, Language, Space.

[1] This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 847635.

La distopía, este "mal lugar" cuyo término deriva del griego antiguo (δυσ–τόπος), describe mundos desesperados, dominados por la evolución hiperbólica de las peores pesadillas de la historia y de la contemporaneidad, incluidos desastres nucleares y ecológicos, dictaduras, violencia racial o de género, corrupción, superpoblación, hiperurbanización, y exceso de consumismo y publicidad. El género distópico produce complejos "mapas cognitivos de la situación histórica a través de sociedades imaginarias aún peores que las que se encuentran fuera de las puertas de sus autores y lectores" y espectadores.[2]

"Tanto desde el punto de vista literario como histórico", la distopía a menudo puede "identificarse con el fracaso de las aspiraciones utópicas",[3] pero no es una simple "respuesta negativa" a la utopía,[4] sino que "constituye una profunda crítica de las condiciones sociales y de los sistemas políticos existentes"[5] y proporciona una representación de la sociedad contemporánea y de sus relaciones de poder. Baccolini y Moylan enfatizan la fuerte crítica social de la distopía y su invitación a resistir a todas las diferentes formas de poder discriminatorio: "la imaginación distópica sirve como un vehículo profético para los escritores con un sentido ético y político, para advertirnos de terribles tendencias sociopolíticas"[6] ya presentes en nuestro mundo.

Así, el género traslada hacia contextos futuros o de ciencia ficción varios tipos de problemas y peligros contemporáneos a sus creadores y creadoras, que pueden normalmente ser incluidos en "tres formas del concepto: la distopía política; la distopía ambiental; y […] la distopía tecnológica".[7] Aunque alusiones distópicas ya estaban presentes desde la antigüedad, como en las "imágenes perturbadoras"[8] del Apocalipsis bíblico o en la sátira menipea, los primeros "mal lugares" empezaron a surgir, dede manera exponencial, en varias obras del siglo XIX, como en *La máquina del tiempo* (1895) de H.G Wells, movidos por el miedo científico: la Revolución Industrial del siglo XIX se convierte en el inicio de una parábola descendente que crea sociedades dominadas por las máquinas y deshumaniza y automatiza a la humanidad. Sus impulsos utópicos de desarrollo imparable acabaron destrozados por "el mundo real y más oscuro donde prevalecían

[2] MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder-Oxford: Westview, 2000, p. XI.

[3] CLAEYS, Gregory. *Dystopia. A Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 5.

[4] KUMAR, Krishan. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Blackwell, 1991, p. 100.

[5] BOOKER, M. Keith. *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*. Westport and London: Greenwood Press, 1994, p. 3.

[6] BACCOLINI, Raffaella, y MOYLAN, Tom. «Dystopia and Histories» en BACCOLINI, Raffaella, y MOYLAN, Tom (eds). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York - London: Routledge, 2003, pp. 1-2.

[7] CLAEYS, Gregory. *Dystopia*, *op. cit.,* p. 5.

[8] *Ibídem*, p. 3.

las fuerzas distópicas, cuando cientos de miles de personas, entre ellas mujeres y niños, soportaron condiciones de trabajo terriblemente duras y crueles en minas y fábricas y sucumbieron muy a menudo a enfermedades y muertes prematuras".[9]

Sin embargo, la distopía más fuerte es "en gran medida el producto de los terrores del siglo XX",[10] de su "decadencia social, cultural, científica y religiosa".[11] de las guerras mundiales y civiles, los genocidios, las persecuciones, las violaciones masivas, el terrorismo, la contaminación, la explotación humana y material, y así sucesivamente. Las pesadillas y la violencia de los últimos cien años y másdel '900 movieron el centro de las reflexionesón distópicas más impactantes sobre la política y las cuestiones socioeconómicas, explicando de manera teatral el poder, sus razones y sus sistemas.

Analizando las tramas de la distopía, podemos reconocer algunas estructuras y estrategias comunes: fuertemente alegórico, el género muestra sociedades altamente supervisadas, jerarquizadas y violentas, con procesos políticos ritualizados y poblaciones despersonalizadas y manipuladas, aniquilando emociones, habilidades críticas, disidencia y disidentes. Los gobernantes de estos mundos son emanaciones del poder carismático analizado por Max Weber, profetas capaces de atraer a las masas y subyugarlas con la retórica, "personalidades heroicas que no deben interpretar la voluntad de otras personas, sino crearla o imponerla".[12] Son versiones futuristas del Gran Inquisidor descrito por Dostoievski en *Los hermanos Karàmazov* (1879-1880). Este personaje oscuro, como la mayoría de los líderes distópicos, cree que la libertad esté sobrevalorada y que la felicidad social se puedee lograr a través de la obediencia. El libre albedrío es para mentes superiores, capaces de aceptar su peso y responsabilidad, mientras que los hombres ordinarios están dispuestos a cambiarlo por el pan. Un pueblo feliz no puede ser libre: debe estar sometido a un poder fuerte que decida por él y lo mande, garantizándole una cierta estabilidad social. Según Reid, "el dilema entre 'libertad o felicidad' es fundamental para el Gran Inquisidor y es una preocupación central en muchas distopías del siglo XX. También se puede leer, porpara usar la frase de William Leatherbarrow, como 'una anticipación sorprendentemente profética' del estado totalitario moderno y, por extensión, de las ficcionalizaciones aterradoras"[13] de estos sistemas.

[9] DAVIDSON, Lorna. «"Thoughts on Dystopia, from New Lanark"» en VIEIRA, Fátima (ed). *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2013, p. 75.

[10] MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky*, *op. cit.,* p. XI.

[11] ÖZTÜRK, Fatih. *Self and Subjectivity in the Twentieth Century Dystopian Fiction*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2022, p. IX.

[12] ELIAESON, Sven. «Max Weber and Plebiscitary Democracy» en SCHROEDER, Ralph. *Max Weber, Democracy and Modernization*. London: Palgrave Macmillan, 2016, p. 55.

[13] REID, Robert. «The Grand Inquisitor Scene in Dystopian Literature and Film» en ANDREW, Joe, y REID, Robert. *Dostoevskii's Overcoat. Influence, Comparison, and Transposition*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2013, p. 275.

La imaginación negra de la distopía política refleja claramente las realidades represivas de la sociedad: "el orden oficial y hegemónico de la mayoría de las distopías, como dice Antonio Gramsci, se basa tanto en la coerción como en el consentimiento"[14] y "construye" el cuerpo público y privado de la sociedad a través de mecanismos que van desde técnicas de control violentas e hirientes (od, comoodio, miedo y dolor, etc.), como en *1984* (1948) de George Orwell, hasta opciones presuntamente más ligeras pero siempre invasivas (p, comopropaganda, placer, estética, materialismo y comodidad, etc.), como en *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley. El "mal lugar" prolifera utilizando también estéática y uniformidad porque, para sobrevivir, gobernar y evitar rebeliones, necesita no solo cuerpos foucaultianamente útiles y dóciles, sino también individuos física e ideológicamente similares. Para reprimir lo diferente, primero se debe construir el homologado.

"Los grupos distópicos están definidos en particular por reglas estrictas de inclusión y exclusión, por 'alterización' y separación"[15] hasta el punto de que los sujetos diferentes se convierten en portadores de trauma y de crisis en la cotidianidad y en las prácticas políticas. El enemigo es una fuerza estructurante de las comunidades reales y ficticias, y no solo distópicas, apoya la construcción de un estado fuerte y cimenta el sentido de pertenencia de los diversos grupos (sociales, políticos, económicos, étnicos, etc.) presentes, que construyen su propia imagen también a partir y en oposición a la de sus antagonistas. Claeys, parafraseando el teórico político Carl Schmitt, afirma que "el Estado como tal es una unidad vinculada por la hostilidad de un grupo hacia los demás. Lo crucial, sin embargo, no es el enemigo sino la idea del enemigo, la mezcla de lo que inspira odio" porque, esta vez citando a Anatoly Rybakov, "el odio al enemigo es la idea más poderosa porque crea una atmósfera de miedo general".[16] Odio y miedo facilitan el control de la autoridad sobre la población, como explica magistralmente *1984* con sus "Dos minutos de odio", una práctica colectiva que consiste en la reunión voluntaria de la comunidad frente a pantallas de televisión, que muestran imágenes de los enemigos de Oceanía, y la consiguiente explosión de manifestaciones de ira tanto catárticas como manipuladoras por parte del público. Como señala Sinclair Lewis en *Eso no puede pasar aquí* (1935), crear un enemigo es funcional, además de para garantizar la estabilidad en el poder, para dirigir el descontento hacia elementos externos y no gubernamentales: los ciudadanos estadounidenses blancos de la novela, que viven bajo el régimen filofascista del presidente Windrip, tienen varios

[14] BACCOLINI, Raffaella, y MOYLAN, Tom. «Dystopia and Histories», *op. cit.,* p. 5.

[15] CLAEYS, Gregory. *Utopianism for a Dying Planet: Life after Consumerism*. Princeton University Press, 2022, p. 59.

[16] CLAEYS, Gregory. *Dystopia*, *op. cit.,* p. 17.

motivos de insatisfacción pero no se rebelan, no solo por miedo, sino también porque la propaganda presenta chivos expiatorios, deshumanizados y reprimidos, contra los cuales desahogar su frustración: "Había siempre gente más abajo de ellos, más miserables aún, los judíos y los negros. Los Minute Men tuvieron cuidado con esto: cada hombre es rey cuando puede despreciar a otros".[17]

A menudo presente en la distopía es también la idea del anti-individualismo: obras como *Nosotros* (1924) de Yevgueni Zamiatin, *El hombre es fuerte* (1938) de Corrado Alvaro y *Kallocaína* (1940) de Karin Boye muestran, a través de imágenes aterradoramente evocativas, que la individualidad se convierte en el primer enemigo de autoridad, en cuantoporque elemento antisocial que puede poner en peligro el *status quo*. En *Kallocaína*, "el Estado es todo, el individuo nada",[18] mientras que en *El hombre es fuerte* se lee: "Ser uno. Aquí está la culpa. Era necesario ser todos".[19] Los sujetos distópicos tienen que vivir para la comunidad y no para ellos mismos. Desde este punto de vista, las descripciones de Zamiatin son impresionantes y llaman a la menterecuerdan las del sociólogo Gustave Le Bon eny su ensayo *La psicología de las masas* (1895), donde el autor subrayó como el individuo, en el grupo, se pierdea y pierdea conciencia, creando una multitud instintiva, irresponsable y altamente sugestionable:

> Cada mañana, nosotros, una legión de millones nos levantamos como un solo hombre, todos a una misma hora, a un mismo minuto. Y a un mismo tiempo, todos, como un ejército de millones, comenzamos nuestro trabajo y al mismo instante lo acabamos. Y así, fusionados, en un solo cuerpo de millones de manos, llevamos todos al unísono, en un segundo determinado por la Tabla de las Leyes, la cuchara a los labios, y al mismo segundo paseamos, nos reunimos en torno a los ejercicios de Taylor en los auditorios y nos acostamos.[20]

La autoridad distópica actúa en varios niveles: organiza rigurosamente sus espacios y explota control lingüístico y psicofísico para reprimir o manipular a su población, para adaptar los individuos a sus normas sociales, éticas y políticas, excluyendo, incriminando y reprimiendo a los marginados y no alineados. Limitando el lenguaje, el poder difunde solo los conceptos y los mensajes necesarios, hasta erradicar las ideas no deseadas. Limitando los cuerpos, forma ciudadanos perfectos y muestra la "otredad" como un aspecto peligroso de las prácticas so-

[17] LEWIS, Sinclair. *Qui non è possibile*. Roma: Jandi Sapi, 1944, p. 29.
[18] BOYE, Karin. *Kallocaina.* Milano: Iperborea, 1993, p. 123.
[19] ALVARO, Corrado. *L'uomo è forte*. Nuoro: Ilisso-Rubettino, 2006, p. 83.
[20] ZAMJATIN, Evgenij. *Noi*. Milano: Lupetti, 2007, p. 13.

ciales, justificando la marginación o la eliminación de los "otros", a nivel sexual, ideológico o racial. Limitando el espacio, el poder muestra su *grandeur*, controla a sus ciudadanos e identifica a los "enemigos", convirtiendo los lugares y el entorno en una extensión (real y simbólica) de su autoridad. La arquitectura ayuda a la autoridad a expandir su control hasta el espacio personal, con resultados psicológicos devastadores: las personas nunca tienen privacidad. En el trabajo, caminando por las calles, en sus propios cuartos, no tienen refugio, como si estuvieran en el Panóptico, la prisión ideal diseñada en 1791 por el filósofo y jurista inglés Jeremy Bentham que, en teoría, garantizaba a los guardias una visión constante y total de los condenados.

Entre las obras más impresionantes, traumáticas y conmovedoras de la distopía, hay decenas y decenas de títulos, pero nos dedicaremos específicamente a 3 películas icónicas e irreverentes: *THX 1138*, *V de Vendetta* y *Snowpiercer*. AcomunadosUnidos por una representación agobiante de un control feroz e invasivo, hasta la intimidad, estos ejemplos son extremamente útiles para reflexionar sobre cómo el otro se representae en el mal lugar, sobre cómo el control, el espacio, el lenguaje, la identidad y la violencia se entrecruzancen dentro de las obras, imaginaria e histórica, y sobre cómo la distopía escondea profundas y atormentadas alegorías de la política, la injusticia y la corrupción de las realidades.

1. *THX 1138*, entre ciencia y humanidad imperfecta

THX 1138 es una película de 1971, el primer largometraje dirigido por el legendario George Lucas. En un futuro controlado por las máquinas, los humanos viven en una sociedad *high-tech* subterránea, desentimentalizada, anestesiada por drogas, superpoblada y constantemente espiada, que anhela la realización de una comunidad altamente funcional y operativa. El eje de la película es uno de los *leitmotiv* distópicos por excelencia: el ansiado intento de "reforzar", de perfeccionar la sociedad humana. Lástima que esta perfección sea a menudo sinónimo de aridez, inmovilidad e insensibilidad. El Gran Inquisidor de *THX 1138* es, por tanto, la tecnología. Los habitantes no tienen nombre, no pueden tener relaciones interpersonales ni sentimientos, están hechos de carne, pero actúan como autómatas.

El protagonista, interpretado por Robert Duvall, es THX 1138, un trabajador que construye los "androides-guardias" que vigilan su comunidad. Cuando su compañera de cuarto LUH 3417, interpretada por Maggie McOmie, manipula sus dosis de drogas para devolverle sensibilidad y conciencia, entre los dos nace una relación. Son arrestados y THX es condenado a ser rehabilitado. Después de someterse a un condicionamiento muy invasivo, THX ve, por un durante un breve encuentro, breve, a LHU, que está embarazada, paray acabarn nuevamente

separados. THX es transferido en una especie de prisión sin muros, una inmensa zona blanca donde se recluyen a los "inconformes" a la ley. Intenta escapar junto con SEN 5241, un antiguo supervisor, aunquepero, al final, el hombre, asustado por lo que podría esperarle fuera de las fronteras de su mundo, opta por volver a la tranquilizadora, aunque represiva, realidad que ya conoce. THX, por su parte, tras haber descubierto que LUH ha sido "destruida", es decir, condenada a muerte, sigue huyendo y, tras robarrobado un coche, cruza las barreras que delimitan la ciudad. Los guardias mecánicos que lo persiguen están al punto de arrestarlo. Sin embargo, debido al "sobrecosteo" del presupuesto previsto para la operación de recuperación del sujeto, se detienen, dejando que THX escape por un conducto de aire y suba a la superficie, alegóricamente naciendo otra vez. Aquí lo espera un maravilloso cielo rojo, lleno de promesas, que se opone también cromáticamente a la consonancia estéril y monocromática impuesta en el subsuelo. Está solo, pero al menos está vivo y consciente.

La película, con su ritmo lento y su trama apremiante, tiene todos los elementos típicos de una distopía política perfecta y está inspirada por importantes obras literarias. Al igual que en *Nosotros* die Zamiatin, los sujetos no tienen nombres propios y se identifican mediante un código alfanumérico. Como en *La máquina se para* (1909) de E. M. Forster, la humanidad está relegada bajo tierra y dominada, alimentada por las "máquinas" y la propia lucha y huida de THX 1138 recuerda el intento del protagonista de Foster, Kuno, de escapar de su abismo. Como en *Un mundo feliz* de Huxley, las familias no existen y los nacimientos son de probeta, los habitantes,tienes que ser felices células del estado, se encuentran manipulados a través de un constante lavado de cerebro y constantemente permanentemente sedados con droga, pero a diferencia del Estado Único y de un modo simlarsimilarmente al de Orwell de *1984*, en el mundo creado por Lucas, las relaciones afectivas y sexuales están prohibidas.

Es significativo que, además del delito de no consumo de drogas, el peor de los crimines sea la actividad sexual no autorizada que está percibida como un factor de inestabilidad, capaz de poner en peligro el estado. Todos los regímenes distópicos, los horrorosamente violentos como *1984*, los sutilmente persuasivos como *Un mundo feliz,* los que mezclan más abiertamente represión y placer como *THX 1138*, disciplinan el sexo y la afectividad para establecer una profunda supremacía sobre la población, catalizando la energía de los ciudadanos al servicio del poder.[21] Dado que la personalidad es a menudo "definida en términos de sexualidad",[22] regular la sexualidad o abusar sexualmente de los cuerpos es una forma

[21] BOOKER, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Modern Criticism*. Westport: Greenwood Press, 1994, p. 70.

[22] BOURKE, Joanna. *Rape. A History from 1860 to the Present Day.* London: Virago, 2008, p. 425.

de controlar las estructuras sociales y, en consecuencia, la identidad y las posibilidades de los ciudadanos y las ciudadanas. Y como si las drogas y la represión psicológica y emocional no fueran suficientes, para controlar aún más a la población el poder utiliza guardias robóticos omnipresentes y oficialmente infalibles, que Lucas ridiculiza con varios fallos en su funcionamientomal funcionamientos, además dey propaganda invasiva y alienante.

A nivel lingüístico, de hecho, la sociedad de THX se apoya en un tono de voz "tranquilo y autoritario",[23] y y en un léxico tranquilizador y optimista, casi alegre, a pesar de la evidente y violenta contradicción de su cruel realidad, como en *1984*, donde "La guerra es la paz, la libertad es la esclavitud, la ignorancia es la fuerza". Los policías, equipadoscompletos con porras y armas, por ejemplo, afirmande "estar allí solo para ayudar", mientras THX, torturado, atado, ensangrentado, escucha repetidamenter una inquietante cantilena, tan falsa como incongruente: "Todo estará bien. Estás en mis manos. Estoy aquí para protegerte. No tienes otro lugar adónde ir".

El condicionamiento mental también se logra a través de la televisión, que en su mayoría funciona a través de hologramas, y de la religión. Ambaos explotan los mismos mensajes. La moralidad de la fe se parece más a launa publicidad que a un sermón espiritual. Sirve para reforzar los dictados de la autoridad y favorecer la masificación de los ciudadanos. Particularmente agudo es el análisis irónico y teatralmente dramático del uso litúrgico de la política hecho por Lucas. La comunidad de THX transforma el "arte de gobernar la sociedad" en un proceso religioso, llevando el ritual diario hasta tal punto que apoyar el poder es una forma de culto divino, capaz de equiparar el pecado y la transgresión civil. Lucas representa de manera perfectamente grotesca y satírica el proceso de sacralización política del que habla Emilio Gentile en su ensayo *Le religioni della politica* (2007), es decir la tendencia, propia sobre todo de las dictaduras pero también perceptible en las democracias, que transforma cualquier entidad política (la nación, la raza, el partido, la ideología) en una entidad sagrada, en un objeto de devoción, construyendo un complejo sistema litúrgico y simbólico para sustentar su afirmación y su interiorización por la sociedad.[24] Muy significativo en la película es "el confesionario", lugar donde los creyentes pueden rezar al dios oficial del estado, OMM 0910, representado iconográficamente por el maravilloso *Cristo dando su bendición*, pintado en 1478 por el pintor flamenco Hans Memling, cuya voz de Gran Inquisidor es "simplemente una grabación que ofrece respuestas comunes a los confesantes".[25]

[23] REID, Robert. «The Grand Inquisitor Scene in Dystopian Literature and Film», *op. cit.,* p. 289.
[24] GENTILE, Emilio. *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*. Bari: Laterza, 2007.
[25] REID, Robert. «The Grand Inquisitor Scene in Dystopian Literature and Film», *op. cit.,* p. 289.

> La confesión es un componente frecuente de las escenas de [los Grandes Inquisidores]. Podría decirse que los actos de confesión ritualizados en *THX 1138*, o los reconocimientos de culpa equivalentes en otras distopías, no son confesiones en absoluto, sino más bien indicadores de la naturaleza y la fuerza del poder distópico que las exige. Sin embargo, también iluminan la singularidad del motivo confesional en el mismo Gran Inquisidor, en el que confesor y confesante se vuelven intercambiables. Porque mientras la escena del Gran Inquisidor original coloca a un humilde individuo ante un representante de la autoridad eclesiástica (sugiriendo así el sacramento de la confesión), es igualmente el caso que este mismo representante hace su confesión (auto-justificante) al humilde individuo en la medida en que este último es también la encarnación de Dios.[26]

De símbolo de arrepentimiento y reconciliación, el confesionario pasa a ser el ojo y el oído de la autoridad, un Gran Hermano religioso, un falso refugio en el que buscar la paz, que exalta el sentido de pertenencia a un "mal lugar" que se presenta como una utopía, que propone, haciéndose alegoría de las alteraciones capitalistas y represivas de nuestra sociedad, consignas propagandísticas intrusivas y recomienda la obediencia, el consumismo y la felicidad, en un mundo donde esta última palabra no tiene sentido. Dice cosas vacías pero suasorias como: "Eres un verdadero creyente, bendiciones del Estado, bendiciones de las masas. Trabaja duro, aumenta la producción, evita accidentes y sé feliz". La divinidad-autoridad pide materialismo y la forma más devota de actuar en su nombre es aumentar el consumo: "Agradece el comercio. Compra más, compra, compra, compra".

La uniformidad comienza con el cuerpo. Hombres y mujeres, de hecho, son rapados y visten uniformes blancos, que se mimetizan con la escenografía del mismo color, dejando visibles, con un resultado muy impactante, sólo las cabezas calvas y las manos. Desde el punto de vista escénico y de vestuario, la realidad mostrada es alienante: más que de los efectos especiales, el poder expresivo de la película depende de un contraste visual solemne, insólito y atrevido, muy atento al estudio de las luces. En la mayoría de las escenas, el fondo completamente blanco contrasta con algunos colores primarios y destellos de negro, representados principalmente por los uniformes de la policía. La elección estilística de la dirección, fragmentaria, ágil, a menudo casi adimensional debido a la monocromía, así comoy la musicamúsica,l contribuyen también a deslumbrar al espectador. Los sonidos y la banda sonora, editada por el pianista argentino Lalo Schifrin, también autor de la música de *La leyenda del indomable* (1967), y *Harry el sucio* (1971), explotan mucho los ruidos metálicos, repetitivos, penetrantes, que "ad-

[26] *Ibídem.*

quieren las características del viento de la ciencia ficción, su lúgubre desolación, su débil lamento, los presagios de muerte y la obscura evocación de la Tierra baldía de T. S. Eliot".[27]

El entorno se vuelve aún más alienante por el refinamiento geométrico, por los encuadres espaciosos, por una profundidad de campo icástica y por las perspectivas inquietantes, que a menudo muestran los personajes desde una posición distante o descentrada, dificultando identificar a los sujetos en blanco y transformando los movimientos de los de negro en "manchas". Increíble y perfectamente angustiosa es la escena en la que THX y LUV son separados por la policía: las figuras principales se pierden en un largo plano blanco, siendoestán casi fusionadas con el fondo, mientrase intentan dolorosamente oponerse a los guardias. Los androides de uniforme negro, sin embargo, los cazan y para ellos, a pesar de la vasta blancura que los rodea, no hay escapatoria. La obra casi podría definirse como abstracta por su inusual elección escenográfica, una elección que también recuerda el arte contemporáneo de Piet Mondrian y Alexander Calder: "la pantalla amplia se utiliza como un lienzo, sobre el que se disponen cuerpos humanos a una distancia considerable entre sí y con ángulos inquietantes. Las reacciones a estas imágenes son similares a las producidas por la pintura, la escultura, la gráfica moderna, […, donde] la presencia del hombre es absorbida casi por completo por la forma abstracta".[28]

2. *V de Vendetta* y su destrucción creativa

V de Vendetta es una película de 2005 de James McTeigue, protagonizada por Hugo Weaving y Natalie Portman. Se basa en el cómic de los años '80 de Alan Moore y David Lloyd. El *background* es un Reino Unido represivo y racista, mandado por el gobierno fascista de Fuego Nórdico. El régimen es derrocado por V, un anarquista con el rostro desfigurado, escondido detrás de la máscara de Guy Fawkes, un revolucionario inglés involucrado en el Complot de la Pólvora del 5 de noviembre de 1605 que tenía como objetivo destruir el Palacio de Westminster y matar a los políticos y a la familia real allí reunidos. El anarquista retoma el fallido plan de los antiguos conspiradores católicos y lo lleva a cabo: el 5 de noviembre de 2019, reventahace explotar el Old Bailey, símbolo de la decadente e injusta realidad construida por el partido liderado por Adam Sutler. V, con la ayuda de Evey, una joven que el protagonista salvó de las violencias de la policía secreta y de sus violentas prácticas, comienza a eliminar a todos los responsables de Larkhill, el

[27] SOBCHACK, Vivian. *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza*. Bologna: Bononia University Press, 2002, p. 213.

[28] *Ibídem*, p. 84.

campo de concentración en el que fue encarcelado, sufriendo terribles abusos y torturas, y a los líderes del poder, incluido Sutler. El vigilante resucita la lucha armada y estalla la revolución, una revolución que no puede presenciar plenamente porque el 5 de noviembre de 2020, mientras un tren cargado de explosivos hace explotar el Parlamento, muere en brazos de Evey.

Algunos estudios destacan las tendencias sociópatas y criminales del justiciero y subrayan como "V encarn[ae] la idea de poder, más que de libertad. Creado por el estado sin ley, V emplea la violencia sin ley para destruir los vestigios de las instituciones destinadas a restringir el poder del estado".[29] Sin embargo, V no puede ser considerado un villano. El deseo de justicia, libertad y venganza que lo mueve lo convierte en un héroe "negativo", maldito e idealista, una reinterpretación moderna de un personaje de la tragedia clásica o renacentista que elige una vía sangrienta para restaurar el orden en un ambiente dominado por el caos, el abuso y las injusticias, como Orestes, HamletAmleto, Edmond Dantès de *El Conde de Montecristo.*[30]

La visión de la lucha de V, un actor ávido de aplausos, es inquietantemente romántica y su violencia es "artística", es teatro y teatralidad. Todas las obras de arte guardadas en su Galería de las Sombras, las explosiones, la máscara de Guy Fawkes, las citas de Emma Goldman o de Shakespeare, la *Obertura 1812* de Tchaikovsky que suena cuando se destruye el Old Bailey: todo es parte de un plan para hacer perfecta y estéticamente digna la representación escénica de la revolución en oposición a una distopía que esconde una realidad privada de belleza y conciencia, donde cada persona "diferente" se convierte en una amenaza para la unidad, la pureza y la fe requeridas por el gobierno. Es interesante notar cómo el ataque de V, para llegar al corazón del poder, partea de la arquitectura, comienzace literalmente contra los "lugares malos" del la ciudad deLondres del Fuego Nórdico: el protagonista destruye los símbolos de la autoridad y la consecuente modificación del espacio urbano, tremendamente agresiva, apoya su misión. Cuando el Parlamento y el Old Bailey explotan, se derrumba también la distopía despiadada que encarnan.

Para proteger su autoridad y obtener el control total, el Fuego Nórdico elige la aniquilación de la justicia y de los derechos civiles, la eliminación física de las minorías y de las oposiciones, el uso disuasorio de miedo, fuerza y vigilancia, la

[29] GRIGGS, William Norman. «The trouble with V: compelling and affecting in its depiction of life under totalitarianism, *V for Vendetta* ultimately endorses the lawlessness on which totalitarianism depends» *The New American*, (1 de mayo de 2006). Disponible en: <https://www.thefreelibrary.com/The+trouble+with+-V%3A+compelling+and+affecting+in+its+depiction+of+life...-a0145571535.> (Última consulta: 1 de noviembre de 2022.)

[30] FRIEDMAN, Michael D. «Shakespeare and the Catholic Rebenger: *V for Vendetta*», en *Literature/Film Quarterly*, vol. 38 (núm. 2), (2010), pp. 117-133.

estricta supervisión del tiempo y del espacio, y la destrucción del conocimiento, de la cultura y de la historia, como en *1984* de George Orwell. Si por un lado, el terror, la represión y el control impiden que la población se rebele, por el otro, la propaganda y los medios de comunicación actúan de forma aún más visceral sobre su audiencia. Las repeticiones de imágenes y palabras, la simplificación ideal y práctica de conceptos y acciones, el uso de tonos persuasivos, que alternan temas alarmistas con entretenimiento desenfadado, y la representación negativa de la diversidad conducen a la completa esclavización del libre pensamiento y a la banalización de la realidad.

V de Vendetta explica claramente cómo la televisión, la radio o la prensa soean capaces de crear o destruir la verdad; y cómo la impronta dque los medios de comunicación, con un diálogo unilateral por definición, esson capazces de generar en una comunidad debilitada y privada de sus posibilidades de la crítica, y el un disenso seade tipo parental, con la ciudadanía transformada en sujetos infantiles e incapaces, como los que imaginaba el Gran Inquisidor.

Un ejemplo alarmantemente actual y real es el uso de una caracterización negativa de la otredad: esa representación de personajes, los "otros", por etnia, orientación sexual o género, contribuye a reforzar prejuicios y miedo en la sociedad, garantizando al gobierno una amplia libertad de acción y convenciendo a la ciudadanía de la necesidad de algunos "no-valores", como la violencia o el control, cuando estos tienen por objeto limitar apremiantes amenazas y garantizar la seguridad a un grupo privilegiado.[31] En *V de Vendetta*, hay una serie de tv muy exitosa y suportadapromovida por el Fuego Nórdico llamada *Storm Saxon*, en la que el héroe blanco y atractivo, machista y racista, se opone a peligrosos, brutales y depravados enemigos negros, que, sin embargo, acaban derrotados por el héroe encarnación de una "raza superior". Así que Storm Saxon recurre a una retórica muy utilizada por la derecha extrema y radical —real, no de ficción— al decir: "¡Durante demasiado tiempo esos carniceros negros hicieron lo que querían! ¡Violan a nuestras mujeres, queman nuestras casas, nuestras propiedades!". La diversidad se presenta como un peligro antagónico y la separación entre población "justa" y enemigos se amplifica también a través de la repetición del adjetivo posesivo "nuestro", término que refuerza retóricamente la amenaza a la comunidad por parte de un extraño y que, refiriéndose a las mujeres, también enfatiza la posesión masculina del género y su implícita inferioridad.

Elemento central del cambio de V, un fantasma que revive en cada una de sus acciones, es Valerie. Actriz lesbiana recluida en Larkill, escribe sus memorias sobre del papel higiénico: cuenta su gran historia de amor con Ruth, quien le cul-

[31] WILLIAMS, Tony. «Assessing *V for Vendetta*», in *CineAction*, núm. 70, (2006), pp. 16-23.

tivaba hermosas rosas, y cómo, después de la guerra nuclear, el los Fuego Nórdico empezó con sus abusos, la represión y las redadas, convirtiendo también el amor en pecado y crimen. "Después de eso no hubo más rosas, nunca más. Para nadie".[32] La letra es conmovedora, lírica, desesperada. Es el testamento de una mártir de un odio injustificado, que, aunque próxima a la muerte, no renuncia a su alma, a su honestidad, a ese último, vital, "centímetro de libertad" que le queda. Estas son algunas de sus palabras:

> Es extraño que tenga que pasar el final de mi vida en un lugar tan horrible. Pero por 3 años tuve rosas. Y no tuve que arrodillarme ante nadie. Moriré aquí. Cada centímetro perecerá. Cada centímetro. Salvo uno. Un centímetro. Es pequeño y frágil y es la única cosa en el mundo que me pertenece. Nunca debemos perderlo o dejarlo. No debemos dejar nunca que nos lo quiten… No sé quién eres, ni si eres hombre o mujer. Puede que nunca llegue a verte. Jamás podré abrazarte ni llorar contigo, ni emborracharnos. Pero te quiero. Espero que escapes de este lugar. Espero que el mundo cambie y las cosas mejoren, y que un día la gente vuelva a tener rosas. Ojalá pudiera besarte.[33]

Rapada, mortificada, hambrienta, abusada y utilizada para experimentos científicos, Valerie recuerda visual y temáticamente las imágenes dramáticas y los testimonios de la Shoah. La mujer no es castigada sólo por su orientación sexual. La autoridad devasta su cuerpo y los cuerpos de los demás presos para desintegrarlos, para borrar las identidades juzgadas corruptas, destruyendo la imagen, la individualidad e incluso la percepción de sí mismos, de los rebeldes y de los no homologados. Como argumentó Hannah Arendt:

> El horror auténtico de los campos de concentración y exterminio radica en el hecho de que los internados, aunque consigan mantenerse vivos, se hallan más efectivamente aislados del mundo de los vivos que si hubieran muerto, porque el terror impone el olvido. Aquí el homicidio es tan impersonal como el aplastamiento de un mosquito. […] Los campos son concebidos no sólo para exterminar a las personas y degradar a los seres humanos; sino también para servir a los fantásticos experimentos de eliminar, bajo condiciones científicamente controladas, a la misma espontaneidad como expresión del comportamiento humano y de transformar a la personalidad humana en una simple cosa, algo que ni siquiera son los animales.[34]

[32] MOORE, Alan; LLOYD, David. *V per Vendetta*. Roma: Magic Press, 2006, p. 160.
[33] *Ibídem*, pp. 161-162.
[34] ARENDT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1998, pp. 352-355.

La película es menos lúgubre y pesimista que el cómic. Si bien en este último no queda claro cuál será el futuro del país tras la lucha de V, si llegará un nuevo orden más justo o si una nueva distopía anulará cualquier esfuerzo rebelde;, en la película la dictadura acaba definitivamente derrotada y miles de personas, ataviadas con el traje de V/Guy Fawkes, salen a las calles y miran la explosión del Parlamento. Y cuando, lentamente, los ciudadanos se quitan las máscaras, ese simple gesto se convierte en el acto central de la película y de la revolución: al mostrar su rostro, implícitamente admiten que hanhayan tomado conciencia del mundo que les rodea, dejando de ser peones del poder.

También hay que destacar una sustancial diferencia histórica: la obra de Moore y Lloyd fue una exaltación del choque entre fascismo y anarquismo de los años '80, un ataque abierto a la política de Margaret Tatcher, mientras que la película muestra más una batalla entre contra el neoliberalismo y el neoconservadurismo. Pasamos del thatcherismo a la era del presidente George Bush, a la retórica post-11 de septiembre, a las guerras en Iraq y Afganistán, a las mentiras gubernamentales sobre estos conflictos, al racismo sistémico de Estados Unidos, y similares. La trama, aunque permanezca ambientada en el Reino Unido, está clara y críticamente relacionada con la sociedad estadounidense y el guión no puede dejar de verse afectado por este cambio de registro: la construcción del enemigo es siempre racial, pero se centra más en los musulmanes que en el extranjero en general;, mientras que, en las descripciones de Larkhill, el campo de concentración, además de evocar la inhumanidad nazi, también sugiere asociaciones visuales con Guantánamo y Abu Ghraib, concomo los monos de los prisioneros de color naranja.

Se añade, además, una vena romántica al guión, que evoca vagamente *La Bella y la Bestia* (1740) de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve y *El Fantasma de la Ópera* (1910) de Gaston Leroux:[35] V, "el monstruo" violentamente dedicado a su misión, casi se enamora de Evey, que en el comic es una adolescente y no una joven mujer. El protagonista de Moore y Llyod, en cambio, es tan íntegro que ve ae Evey sólo como un medio de su revolución. El "te quiero" que le susurra es similar al que Valerie le escribió en su carta: es amor por la humanidad, por la resistencia, por la rebeldía.

V de Vendetta, partiendo de la revisión de las historietas *pulp* de los años '30, crea un oscuro futuro inspirado en una mezcla de leyendas, música, literatura, cómics y películas, con influencias que van desde Orwell y Huxley hasta David Bowie, como escribió Moore, en el número 17 de *Warrior*n.17 (la revista donde por primera se empezó a publicar el cómic):

[35] CARRETERO-GONZÁLEZ, Margarita. «Sympathy for the Devil: The Hero is a Terrorist in *V for Vendetta*» en BILLIAS, Nancy (ed.). *Promoting and Producing Evil*. Amsterdam: Rodopi, 2010, p. 210.

> Orwell. Huxley. Thomas Disch. Juez Dredd. "'Arrepiéntete, Arlequín!' Dijo el Ticktockman" de Harlan Ellison. "Catman" y "Prowler en la ciudad en el borde del mundo" del mismo autor. De Vincent Price, *Dr. Phibes* y *Theatre Of Blood*. David Bowie. La Sombra. Nightraven. Batman. *Fahrenheit 451*. Los escritos de ciencia-ficción de *New Worlds*. La pintura de Max Ernst "Europa después de las lluvias", Thomas Pynchon. El ambiente de las películas brítanicas de la Segunda guerra mundial. *The Prisoner*. Robin Hood. Dick Turpin…[36]

V de Vendetta profana la historia, la sociedad y, sobre todo, la política;, invita a la resistencia contra los poderes discriminatorios y contra la apatía social de forma excepcionalmente icónica. Según Ott, "los efectos/actos cognitivo-emotivos clave de *V de Vendetta* [son]: represión y miedo, resistencia y excitación, y rebelión y liberación. […] [E]s a través de la intersección de afecto, actitud y acción que *Vendetta* mueve a los espectadores a un nivel material y corporal para actuarpromulgar una política de resistencia y rebelión, una política que es, en una palabra, visceral".[37]

De hecho, desde el estreno de la película, su protagonista, ya muy querido en el mundo del noveno arte, adquirió un verdadero significado político, mundialmente reconocible: miles de manifestantes, en los últimos años, llevaron y llevan su máscara durante numerosas protestas antisistemas en todo el mundo, desde las de Occupy Wall Street hasta las de la Primavera Árabe en 2012, la de Gezi Park en Istanbul en 2013 y la de Hong Kong en 2019, y más allá. El rostro de V también se convirtió en el distintivo logo de la red hacker Anonymous. V representa esperanza, ira, oposición contra la tiranía. Nos recuerda cómo la necesidad de luchar por un mundo mejor nunca muerae. No importa quién está bajo la máscara, sino qué personifica esa máscara, más allá del objeto mismo. Poco importa que V sea un personaje ficticio porque su resistencia y su protesta en nombre de los derechos y libertades son tremendamente reales. V no es (solo) carne y sangre, V es ideal y "las ideas son a prueba de balas".

3. *Snowpiercer*, desde la tercera clase a la revuelta

Snowpiercer es una película de 2013 del director coreano Bong Joon-ho, basada en el cómic francés *Le Transperceneige* (1982-1984) de Jacques Lob y Jean-Marc Rochette, que nos lleva aen una realidad postapocalíptica. La humanidad causó un desastre ecológico mortal. Para contrarrestar el calentamiento global, en

[36] MOORE, Alan. «Behind the painted smile», *Warrior,* núm. 17 ,(1984), p. 20.

[37] OTT, Brian L.. «The Visceral Politics of *V for Vendetta*: On Political Affect in Cinema», *Critical Studies in Media Communication*, vol. 27, núm. (1), (2010), p. 44 y p. 50.

2014 se dispersó en el aire un refrigerante artificial, CW7, que, en lugar de mitigar las temperaturas, sumió al mundo en una nueva era de hielo. En 2031, los pocos supervivientes de la catástrofe viven en un tren "milagroso y autosuficiente", que, propulsado por un motor de movimiento perpetuo, da la vuelta al mundo anualmente. Su locomotora, viva e inmortal, es objeto de adoración reverencial. En los innumerables vagones que la componen, hay una humanidad discordante e irreconciliable, brutalmente dividida en clases. Al final del tren, apenas sobrevive la tercera clase, pobre, explotada y humillada como las almas miserables de los relatos de Charles Dickens. Los indigentes se ven obligados a vivir en entornos superpoblados e insalubres y a comer barritas blandas elaboradas con ingredientes repugnantes, incluidos insectos. Sufren la constante opresión del poder y de la policía, preparada para reprimir salvajemente cualquier disidencia. EnA la cabeczera, por otro lado, domina una élite alegremente feroz, rodeada de lujo, buena comida, entretenimiento y ligereza.

Tal situación solo puede conducir a la revuelta, dirigida físicamente por el sombrío y valiente Curtis y estimulada espiritualmente por Gilliam, el líder sabio y anciano de los desposeídos. Un grupo multiétnico de rebeldes intenta llegar a la locomotora del tren, donde vive Wilford, el creador del tren, para tomar el mando del vehículo. Sin embargo, la única salida es destruir todo el tren. Los únicos supervivientes son dos jóvenes que salen del Snowpiercer y, en la inmensidad blanca y aterradora que les rodea, ven a un oso polar. Afuera hay una nueva vida y una esperanza, aunque débil.

La película es uno de los ejemplos más brillantes de distopía política de las últimas décadas, porque el atroz desequilibrio que reina en el tren es capaz de sintetizar las flagrantes distorsiones del globo pre-apocalíptico, mostrando su barbarie sin sentido. El Snowpiercer es un macrocosmo compuesto a su vez de microcosmos: cada vagón es un mundo en sí mismo, se diferencia de los demás visual y narrativamente y, como la trama es casi de videojuego, marca un nivel diferente, incluso alegórico, de avance "horizontal" de la lucha. Desde el punto de vista cromático, los rebeldes transitan desde un contexto oscuro, asfixiante y sucio hacia ambientes, poco a poco, cada vez más coloridos, luminosos y lujosos, con jardines, acuarios, discotecas y restaurantes.

Sin embargo, un profundo malestar conceptual y una obsesión por las jerarquías se oponen al idilio escenográfico de la primera clase. El ministro Mason es el emblema perfecto de este conservadurismo que utiliza de forma populistapopulistamente la excusa del orden para justificar la opresión y las diferencias. Cada uno debe respetar su lugar, ya que, para citar al ministro:

> El orden es la única barrera que mantiene a raya a la muerte. Todos debemos, en este tren de la vida, permanecer en nuestras estaciones asignadas, cada uno debemos ocupar nuestras posiciones particularmente preasignadas. ¿Usarían un zapato en su cabeza? Por supuesto que no. Un zapato NO pertenece a la cabeza, el zapato pertenece a sus pies. Un sombrero pertenece a la cabeza. Yo soy un sombrero, ustedes son un zapato. Yo pertenezco a la cabeza, ustedes a los pies. […] Cuando el pie quiere el lugar de la cabeza, se cruza una línea sagrada. ¡Conozcan su lugar! ¡Quédense en su lugar! ¡Sean un zapato!

Vuelven los temas del control y del miedo: una población angustiada e intimidada, constantemente oprimida, es fácil de manejar y manipular. La excepcionalidad del Snowpiercer está en su perspectiva dualista, dividida según el origen social de los interesados. La tercera clase está relegada a un infierno repleto de miedo, dolor, tortura, hambre, ignorancia y engaño que evoca las pesadillas de *1984* de Orwell. La clase rica vive en una realidad que recuerda *Mundo Feliz* de Huxley, entre el ocio, el placer y la superficialidad.

Además, el poder es visto no sólo como un ejercicio orgulloso de dominación, sino también como un deber, tanto que el director Wilford enfatiza repetidamente la soledad mesiánica del líder y el patetismo infantil de la población, juzgada incapaz de valerse por sí misma y necesitada de ser guiada, exactamente como el Gran Inquisdidsor. En realidad, fue precisamente la política del "Motor Sagrado" la que transformó los últimos vagones en un teatro de terror, donde, antes de la distribución de las barritas de proteínas, mujeres y hombres hambrientos, incluso un joven y desesperado Curtis, rompieron uno de los máximos tabúes sociales: el canibalismo. El poder que gobierna "el último bastión de la civilización" no salva a la clase desfavorecida, sino que la lleva de la mano hacia el abismo;, también porque la rebelión está manipulada por la autoridad: es Wilford, con el apoyo de líderes de la tercera clase, incluido Gilliam, el que organiza periódicamente insurrecciones para reducir demográficamente la población de la tercera clase y hacer que vuelva a ser dócil y asustada.

Cualquiera que sea el lugar, desde la totalidad delel planeta Tierra entero hasta el espacio confinado del tren que rompe la nieve, la humanidad es incapaz de establecer una realidad equitativa y digna para cada individuo: es como si el orden mismo implicara prevaricación y desigualdad. El Snowpiercer es una especie de Arca de Noé degradada, donde la única catarsis posible es la destrucción, el final de una realidad que podría ser justa y que, sin embargo, sigue optando por la injusticia.

En comparación con el cómic francés, la película distorsiona parcialmente la trama, cargándola con un poderoso mensaje revolucionario e igualitario. De he-

cho, en la obra de Jacques Lob y Jean-Marc Rochette, el protagonista, Proloff, no se presenta inicialmente como un líder subversivo. Es un simple inmigrante ilegal de tercera clase que se enamora de una activista y empieza una rebelión mientras una plaga arrasa el tren y pronto conduce a la muerte de todos los viajeros. Curtis, por otro lado, es un héroe maldito que lucha para expiar un pecado imperdonable. Mientras que la película de *V de Vendetta* endulza la historia original, *Snowpiercer* hace todo lo contrario. No queda rastro ni de la relación entre Proloff y Adeline ni de cualquier esperanza: en la obra de Bong Joon-ho, tan profunda como claustrofóbica y *splatter*, no hay lugar para el amor, sólo para el arrepentimiento, la culpa y la ira.

4. ¿Qué nos enseña la distopía?

¿Qué nos enseña la distopía? ¿Qué nos enseñan estas películas distópicas? A nivel sociopolítico, nos recuerdan que existen diferentes tipos de control y poder, que muchas veces pueden mezclarse entre sí. Existe un control negativo, que presupone fuerza bruta, represión, tortura, asesinato, aniquilamiento psicofísico;, y un control positivo, entendido como el conjunto de técnicas no violentas de propaganda, manipulación, persuasión, mistificación, y similares.

Si bien la distopía política se reconoce más fácilmente en los sistemas abiertamente violentos y represivos como los poderes dominantes, o sea los totalitarismos y los autoritarismos;, esta es, lamentablemente, un elemento contingente también en las sociedades democráticas, donde los ciudadanos, perdidos entre retóricas y mistificaciones, bombardeados por los medios de comunicación, la publicidad, las modas y así sucesivamente, parecen renunciar voluntariamente a su conciencia y libertad. Según el sociólogo Neil Postman, el mundo actual no está tan subyugado por el odio como por una obsesión por la felicidad, la distracción y el disfrute, por la "diversión hasta la muerte".

> Lo que Orwell temía eran aquellos que pudieran prohibir libros, mientras que Huxley temía que no hubiera razón alguna para prohibirlos, debido a que nadie tuviera interés en leerlos. Orwell temía a los que pudieran privarnos de información. Huxley, en cambio, temía a los que llegaran a brindarnos tanta que pudiéramos ser reducidos a la pasividad y el egoísmo. Orwell temía que nos fuera ocultada la verdad, mientras que Huxley temía que la verdad fuera anegada por un mar de irrelevancia. Orwell temía que nos convirtiéramos en una cultura cautiva. Huxley temía que nuestra cultura se transformara en algo trivial, preocupada únicamente por algunos equivalentes de sensaciones varias. Como Huxley destacó en su libro *Nueva visita a un mundo feliz*, los libertarios civiles y racionalistas, siempre alertas para

> combatir la tiranía, "fracasaron en cuanto a tomar en cuenta el inmensurable apetito por distracciones experimentado por los humanos". En *1984*, agregó Huxley, la gente es controlada infligiéndole dolor, mientras que en *Un mundo feliz* es controlada infligiéndole placer. Resumiendo, Orwell temía que lo que odiamos terminara arruinándonos, y en cambio, Huxley temía que aquello que amamos llegara a ser lo que nos arruinara.[38]

La humanidad, por tanto, no pierde su utopía, no pierde su "buen lugar" sólo en las dictaduras o en las zonas de guerra, y el control no explota siempre y sólo miedo, odio, violencia y dolor. La distopía también exalta el bienestar y el placer al fin de manipular y supervisar a la sociedad, falsifica la felicidad y destruye el pensamiento crítico, la dialéctica y la contradicción, en el intento de anular las "dimensiones disidentes" de la que habló Herbert Marcuse. Para los que no se alinean, porque diferentes, ajenos o rebeldes, sin embargo, no hay lugar ni en las distopías oscuras y dominantes, ni en las positivas y persuasivas. En una sociedad como la nuestra, la distopía no es una amenaza futura, es un problema inminente, no es ciencia ficción, es una enfermedad insoportable y contagiosa del presente. Las "armas" que tenemos contra el "mal lugar" son el conocimiento, las dolorosas advertencias del pasado, con la exaltación positiva de la alteridad y el redescubrimiento de una humanidad compartida. Para no abandonar por completo la aspiración de construir un buen lugar, no podemos absolvernos del mal que nos rodea y no podemos evitar mirar hacia el abismo del mal lugar y de nuestras responsabilidades. ¡Juntos podemos evitar que la ficción prediga la historia!

5. Bibliografía

ALVARO, Corrado. *L'uomo è forte*. Nuoro: Ilisso-Rubettino, 2006.

ARENDT, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1998.

BACCOLINI, Raffaella, y MOYLAN, Tom. «Dystopia and Histories» en BACCOLINI, Raffaella, y MOYLAN, Tom (eds). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York - London: Routledge, 2003, pp. 1-13.

BOOKER, M. Keith. *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*. Westport - London: Greenwood Press, 1994.

BOOKER, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Modern Criticism*. Westport: Greenwood Press, 1994.

BOURKE, Joanna. *Rape. A History from 1860 to the Present Day.* London: Virago, 2008.

BOYE, Karin. *Kallocaina.* Milano: Iperborea, 1993.

CARRETERO-GONZÁLEZ, Margarita. «Sympathy for the Devil: The Hero is a Terrorist in *V for Vendetta*» en BILLIAS, Nancy (ed.). *Promoting and Producing Evil*. Amsterdam: Rodopi, 2010, pp. 207-218.

[38] POSTMAN, Neil. *Divertirse hasta morir.* Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1991, pp. 5-6.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia. A Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
—. *Utopianism for a Dying Planet: Life after Consumerism*. Princeton University Press, 2022.
DAVIDSON, Lorna. «Thoughts on Dystopia, from New Lanark» en VIEIRA, Fátima (ed.). *Dystopia(n) Matters. On the Page, on Screen, on Stage*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2013, pp. 75-78.
ELIAESON, Sven. «Max Weber and Plebiscitary Democracy» en SCHROEDER, Ralph. *Max Weber, Democracy and Modernization*. London: Palgrave Macmillan, 2016, pp. 47-60.
FRIEDMAN, Michael D. «Shakespeare and the Catholic Rebenger: *V for Vendetta*», *Literature/Film Quarterly*, vol. 38, núm. (2), (2010), pp. 117-133.
GENTILE, Emilio. *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*. Bari: Laterza, 2007.
GRIGGS, William Norman. «The trouble with V: compelling and affecting in its depiction of life under totalitarianism, *V for Vendetta* ultimately endorses the lawlessness on which totalitarianism depends», *The New American*, (1 de mayo de 2006). Disponible en: <https://www.thefreelibrary.com/The+trouble+with+V%3A+compelling+and+affecting+in+its+-depiction+of+life...-a0145571535.> (Última consulta: 1 de noviembre de 2022.)
KUMAR, Krishan. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Blackwell, 1991.
LEWIS, Sinclair. *Qui non è possibile*. Roma: Jandi Sapi, 1944.
MOORE, Alan. «Behind the painted smile», *Warrior,* núm. 17, (1984), pp.18-24.
MOORE, Alan, y LLOYD, David. *V per Vendetta*. Roma: Magic Press, 2006.
MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder - Oxford: Westview, 2000.
OTT, Brian L.. «The Visceral Politics of *V for Vendetta*: On Political Affect in Cinema», *Critical Studies in Media Communication*, vol. 27, núm. (1), (2010), pp. 39-54.
ÖZTÜRK, Fatih. *Self and Subjectivity in the Twentieth Century Dystopian Fiction*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2022.
POSTMAN, Neil. *Divertirse hasta morir.* Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1991.
REID, Robert. «The Grand Inquisitor Scene in Dystopian Literature and Film» en ANDREW, Joe; REID, Robert (eds.). *Dostoevskii's Overcoat. Influence, Comparison, and Transposition*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2013, pp. 275-291.
SOBCHACK, Vivian. *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza*. Bologna: Bononia University Press, 2002.
WILLIAMS, Tony. «Assessing *V for Vendetta*», *CineAction*, núm. .70, (2006), pp. 16-23.
ZAMJATIN, Evgenij. *Noi*. Milano: Lupetti, 2007.

El impacto de la pandemia: el futuro del cine como espectáculo

Edmon Roch
Ikiru Films, S. L.
edmonroch@ikirufilms.com

Simón Lorenzo
Ikiru Films, S. L.
slorenzo@ikirufilms.com

Resumen: En la presente ponencia se analiza el impacto de la crisis sanitaria en las formas de consumo de cine. Durante la pandemia del COVID-19, se reforzó la idea de invertir cada vez más en el streaming en detrimento de la exhibición en salas. Y aunque esta digitalización del consumo es un fenómeno que comienza mucho antes, en la última época, ha coincidido con una alarmante tendencia de abandono de las salas. Por ello ha resurgido el enunciado pesimista de medios especializados que vaticinan la muerte del cine, una rotunda aseveración que nos resulta familiar. Es obligado echar la vista atrás para descubrir que no es la primera vez que ocurre. Desde una perspectiva histórica, revisamos cómo la industria se ha enfrentado a las diversas "muertes del cine" mediante respuestas comerciales y técnicas que han contribuido a la evolución del cine como espectáculo que conocemos a día de hoy. La forma de consumir cine ha cambiado mucho a lo largo de la historia, y cada avance tecnológico cambia la relación del medio con el consumidor.
Palabras Clave: Historia del cine, COVID-19, espectáculo, cine independiente, pandemia, salas de cine

Abstract: This presentation analyses the impact of the health crisis on forms of cinema consumption. During the COVID -19 pandemic, the idea of investing more and more in streaming was reinforced, to the detriment of cinema screening. And although this digitalisation of consumption is a phenomenon that started much earlier, it has recently coincided with an alarming trend of abandonment of cinema halls. For this reason, the pessimistic statements of the specialised media predicting the death of cinema have resurfaced - a claim we are all familiar with. It is necessary to look back to see that this is not the first time. From a historical perspective, we look at how the industry has met the various "deaths of cinema" through commercial and technical responses that have contributed to the development of cinema as a spectacle as we know it today. The way cinema is consumed has changed greatly throughout history, and each technological advance changes the relationship between the medium and the consumer.
Key Words: History of cinema, COVID-19, show, indie movies, pandemic, movie theatres

Se ha hablado mucho últimamente de que la pandemia ha matado a las salas de cine, que los espectadores se han pasado masivamente a las plataformas y que los magníficos palacios de cine de antaño se han sustituido por *home cinemas*, ordenadores, tabletas y, lo que es peor, por las pequeñas pantallas de los móviles.

Y es cierto que en cualquier viaje en tren o en avión hay espectadores conectados a sus dispositivos, consumiendo masivamente cine con el poder de elegir lo que quieren ver en cada momento.

El cierre de muchas salas de cine, la crisis generada por la pandemia, la desaparición cada vez más acusada de los cines en el centro de la ciudad… ¿Quiere decir que estamos asistiendo a la muerte del cine tal como lo entendíamos? ¿O tal vez que ese cine solo sobrevivirá con películas "evento" concretas, un poco compartiendo la filosofía que tienen las proyecciones en sala Imax, con el reclamo del mejor sonido, de la pantalla más grande, y del espectáculo que no se puede reproducir de ninguna manera en una pantalla en nuestros hogares? ¿Estamos asistiendo realmente a la muerte no del cine, sino de la experiencia de consumir cine primariamente en las salas de cine?

Pero nos encontramos en un congreso de Film Historia, y como aprendimos de nuestro maestro, el Dr. Josep M. Caparrós, más que aventurarnos en hipótesis basadas en algunos datos recientes publicados sobre las salas o las plataformas, lo mejor es hallar la respuesta en el pasado.

En *Historia(s) del cine (1988-1998)*, Jean-Luc Godard ya plantea la muerte del cine no solo debido al horror de los campos de concentración nazis, sino también debido al cambio de consumo de las narrativas cinematográficas a través de la televisión. De hecho, Godard abandonó el soporte fílmico para crear su *Historia(s) del cine* al encontrar en el vídeo una herramienta que permitía acercar y mezclar imágenes y sonidos sin tener que pasar necesariamente por la palabra.

Durante la pandemia del Covid-19 se multiplicaron las entrevistas en las que ejecutivos de grandes productoras y distribuidoras, aprovechando las dificultades impuestas por la pandemia, reforzaban la idea de invertir cada vez más en el *streaming* en detrimento de la exhibición en salas. Incluso algunas *majors* como Disney se atrevieron a que grandes producciones como *Mulan*, *Soul* o *Red* llegaran a través de sus plataformas en lugar de estrenarse en cines, y otros grandes estudios como Warner, decidieron lanzar simultáneamente algunas de sus grandes producciones en cines y en sus propias plataformas de *streaming*, o reducir la ventana de exclusividad de la exhibición cinematográfica, y pasar de los cuatro meses a tan solo 45 días. Mientras, las producciones de Netflix, que no están pensadas para su estreno ni exhibición en salas, competían en los Oscar y ganaban premios en los Festivales de Cine de todo el mundo, a excepción, a día de hoy, del Festival

Internacional de Cine de Cannes que continúa (como Francia) defendiendo la singularidad del cine con la necesidad del estreno en salas.

Sin duda, la crisis sanitaria ha asestado un golpe crítico a la industria del cine, tal como lo entendemos tradicionalmente. O mejor dicho, a la exhibición del cine en las salas.

Es cierto también que jamás se ha producido y consumido tanto cine como ahora, y que la industria audiovisual está en pleno apogeo y expansión. Pero también que se están cerrando muchas salas de exhibición y que muchos no han tardado en proclamar esta situación como la "muerte del cine". Pero lo cierto es que las salas de cine parecieron estar a punto de desaparecer más de una vez a lo largo de su historia, y que resurgieron una y otra vez, transfiguradas, para ofrecer nuevas formas de ver el cine en colectividad y potenciando siempre el cine como espectáculo.

La forma de consumir cine es una de las prácticas culturales que más se ha transformado a lo largo de su historia: nada ha cambiado tanto en la forma en que consumimos teatro, por ejemplo, desde la antigüedad. La literatura, tras su gran transformación de la oralidad a la escritura, ha sufrido variaciones en la relación entre el lector y la obra, pero más espaciadas en el tiempo, una vez la imprenta acercó los relatos a los lectores, las librerías democratizaron lo que se encontraba solo en los conventos, y últimamente el *ebook* ha llevado los relatos hasta nuestras tabletas. En todos estos casos, vemos que son los avances tecnológicos los que cambian la relación del medio con el consumidor.

Cada uno de los avances técnicos llevados a cabo, desde la implantación primero del sonido (o mejor dicho: de la incorporación física al celuloide del sonido, ya que desde el primer día se intentó que el cine tuviera sonido), el color (también se coloreaban las primeras películas fotograma a fotograma, pero la revolución llegó con la implantación del "cine en color", filmado y positivado en color), la ampliación de la pantalla (que ya había experimentado Abel Gance en *Napoleon*, y que pasa de la pantalla cuadrada, al CinemasCope, al Cinerama, al IMAX o recientemente al ScreenX o 270º de pantalla), la definición de la proyección (del 16mm al 35mm al 70mm, y luego del 2K al 4K o hasta los 48 fotogramas por segundo de *El Hobbit*) y hasta el 3D o ahora el 4DX, con las butacas en movimiento y efectos de calor y agua; todo estas innovaciones son puentes que unen este "arte total" con un mercado ansioso por la superación y la innovación.

Merece la pena hacer un breve recorrido histórico que nos permita revisar algunas de esas "muertes del cine" y cómo los espectadores hemos ido cambiando nuestras prácticas, abandonando y regresando a las salas, pero incorporando en el camino nuevas formas de acercarnos a las películas.

La asistencia a salas de cine fue la práctica dominante de la experiencia cinematográfica durante casi todo el siglo XX, pero solo la podemos considerar *práctica exclusiva* antes de que la televisión pudiera empezar a hacer llegar el cine a los hogares.

Paradójicamente, una de las primeras muertes del cine se dio a principios del siglo XX. Antes de la Primera Guerra Mundial, la industria cinematográfica estadounidense era una colección dispersa de productores y distribuidores de películas independientes. Aproximadamente había 20.000 propietarios de salas de cine. En el otoño de 1918, más de cien años antes de la irrupción en nuestras vidas del covid y del confinamiento, la industria se vio sacudida por la aparición de la gripe española. Entre el 80% y el 90% de los cines tuvieron que cerrar de manera intermitente durante muchos meses debido a los decretos de salud pública descritos en todo el país como "prohibiciones de la influenza".

Los cines, que necesitaban la venta de las entradas para recuperar las tarifas de alquiler anticipadas de las películas, lucharon por permanecer abiertos como también lo han hecho ahora. Los líderes de la industria presionaron a los gobiernos para que les permitieran reabrir, denunciando la "histeria de la gripe" y entregando máscaras de gasa a los clientes. Los que tosían o estornudaban eran expulsados. Usaron asientos escalonados para distanciar al público.

Los oportunistas se aprovecharon de las verdaderas víctimas de las prohibiciones de la gripe: las salas independientes. Las grandes cadenas compraron a sus competidores venidos a menos, mientras que las grandes empresas de distribución devoraron a las más pequeñas. Un nuevo sistema de estudios de Hollywood comenzó a tomar forma lentamente.

El resultado más significativo de este momento histórico se dio en la recepción de las piezas fílmicas. El público, que antes se sentía cómodo viendo una gran variedad de piezas audiovisuales distintas en formato y estilo, desarrolló rápidamente un gusto por las fórmulas del sistema de estudio y los costosos largometrajes de ficción que hoy conocemos como cine clásico. El primer espectáculo de "variedades", donde se mezclaban los noticiarios con las representaciones en directo, acompañadas de cortos de ficción e interludios musicales, iba diluyéndose en favor del cine de ficción, que cada vez adquiría mayor protagonismo y metraje.

Años más tarde, a mediados de la década de los 50, aparece la televisión, que no sería un espacio para ver cine hasta la década de los 80, cuando surge la tecnología del video que permite programar cine por televisión. Cuando la televisión empezaba a introducirse en los hogares de la clase media ofreciendo un ocio alternativo sin necesidad de pagar entrada, el cine y las salas de cine contraatacaban con distintos inventos casi simultáneamente para potenciar la experiencia cinematográfica, con nuevos formatos como el Cinerama (1952, con tres

proyectores de 35mm sincronizados proyectando sobre una pantalla curvada de 2:6:1), el Cinemascope (con lentes anamórficos, en 1953), VistaVision (1954, con 8 perforaciones), ToddAo (1955, con película de 70 mm y 30 fotogramas por segundo), todos con la misma idea de ofrecer mayor calidad y espectáculo. Y a pesar de la irrupción de la televisión, el cine volvió a resurgir, una vez más, de la mano del cine-espectáculo.

La televisión introduce otra novedad más radical, pues con la aparición de los videoclubes y los aparatos de reproducción doméstica, el espectador puede por primera vez elegir qué película ver y hacerlo en su hogar, definiendo el momento y el lugar de un consumo que se torna más individual. Además, obtiene esa película "en propiedad", a diferencia de tener que acudir a una sala de cine para verla.

El espectador adquiere el control sobre las películas que quiere ver: no es el cine quien propone sino el espectador quien tiene, por primera vez a su alcance, una basta oferta donde elegir.

Esto afecta sobretodo a las reposiciones y reestrenos, con lo que las salas pasan a ser tan solo la "primera ventana" donde se proyecta la novedad pero, poco a poco, va despareciendo de su programación algo que había sido siempre sustancial en ellas: las reposiciones y reestrenos de películas que habían dejado huella, tanto de los humoristas más queridos como de los grandes clásicos de Hollywood, como de determinados géneros como el western, la animación o el musical.

Y como en las salas de cine, también la oferta del "cine en casa" se fue perfeccionando cada vez más buscando mejores calidades: del Betacam al VHS y al Laser Disc, del DVD al Blu-Ray, intentando aproximar la experiencia del visionado al que se tenía en la sala de cine, con mejores televisores, mejores definiciones, mejores proyectores, pantallas y sonidos.

Pero, además, el desarrollo de los operadores de televisión por cable y la multiplicación de canales, llevaron también una abundante programación cinematográfica a los hogares.

La competencia de estas otras formas en las cuales los espectadores acceden al cine resultó difícil para las salas, que empezaron a declinar a finales de los ochenta y principios de los noventa. Muchas cerraron y fueron reconvertidas en supermercados o comercios de moda, o en superficies de aparcamiento, en lo que parecía el final de la experiencia cinematográfica en salas. Sin embargo, hacia mediados de la década de 1990 aparecen en escena las cadenas transnacionales de complejos multisalas que invierten en todo el mundo, abriendo este nuevo tipo de cines.

De las salas en los centros de los pueblos y los barrios, pasamos a las mega-construcciones en las afueras, dentro de los complejos mercantiles que tam-

bién surgen y se extienden en esa década: los centros comerciales, donde el individuo se convierte en "consumidor" y donde el cine se instala al lado del "shopping". Ese mismo cine que nació en las barracas de feria regresa al sitio donde la gente acude buscando distintas oportunidades de ocio, y lo hace ampliando su oferta al pasar de la pantalla única a la multipantalla (multiprogramación), lo que permite al espectador, en un mismo espacio, tener acceso a una gran variedad de películas. Esta es la respuesta del cine a la propagación del vídeo, inaugurando un nuevo formato a través de los multicines: salas más pequeñas y tecnológicas, que ofrecen experiencias confortables y atractivas para ver cine.

El cambio más reciente se produjo con la difusión de los ordenadores personales e internet, que a su vez, al facilitar y abaratar enormemente la copia de contenidos audiovisuales y su circulación digital, permitieron el desarrollo de las diversas formas de piratería y tráfico ilegal de películas y de otros contenidos audiovisuales. Así, se multiplicó el consumo (jamás se ha visto tanto cine como en los últimos tiempos) y se transformó en una práctica individualizada pero a su vez, ubicua y omnipresente.

La industria cinematográfica vio peligrar sus fuentes de ingresos, con lo cual elevó protestas y promovió diversos tipos de acciones anti-piratería. Pero a la vez, sabiéndose en peligro, comenzó su propia reconversión tecnológica, aceptando finalmente abandonar el celuloide para producir, distribuir y proyectar en digital.

Hacia mediados de la década del 2000, tras el acuerdo que establecen las *majors* acerca de los formatos de la exhibición digital, comienza otra etapa de renovación masiva de las salas de exhibición, que deben "migrar" a la proyección digital. A pesar del enorme coste que implica esta transformación, las *majors* obligaron a dejar el celuloide con el consiguiente cierre de laboratorios analógicos (la mayoría, participados por ellas), y la obligatoria transformación de todas las salas de exhibición al distribuir sus películas solo en formato digital, tras una breve convivencia de las dos modalidades (35 mm y DCP).

Las salas de cine y las productoras relanzan la tecnología del 3D, pasan del 2K al 4K a los 48 fotogramas por segundo; el IMAX se afianza como formato ya no solo para los espectáculos de naturaleza sino para las películas – espectáculo, siguiendo una evolución como el propio cine en sus inicios; el sonido evoluciona del mono al Stereo, al Dolby, Surround, al 5.1, 7.1 hasta el ImmSound y el Dolby Atmos; y se apelan a efectos especiales, primero, y cada vez más a técnicas digitales para lograr un espectáculo que sólo puede apreciarse en salas con tecnologías ultramodernas.

Y todo esto debido a la irrupción de una nueva forma de visionado, en el hogar, a través del *streaming*, legal e ilegal, que transformó, una vez más, los hábitos de consumo. Una nueva "muerte del cine".

Sin embargo, como podemos ver, los cines siguieron aumentando su asistencia y beneficios hasta la crisis sanitaria de 2020:

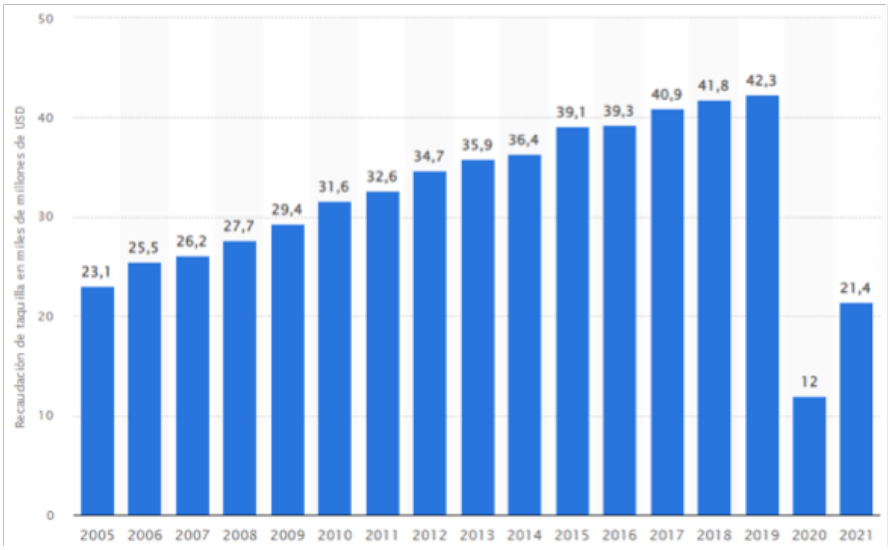


Figura 1. Evolución anual de la recaudación de taquilla a nivel mundial desde 2005 hasta 2021 (en miles de millones de dólares). Fuente: ORUS, A. «Recaudación en taquilla a nivel mundial 2005-2021», *Statista.com*, 9 de febrero de 2022. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: https://es.statista.com/estadisticas/600690/ingresos-de-taquilla-a-nivel-mundial/

> «En cambio, en 2020, la industria cinematográfica mundial registró una recaudación de taquilla de 12.000 millones de dólares. Este dato no solo supuso un decrecimiento de más de 30.000 millones con respecto al año anterior, sino que significó la cifra más baja del periodo de estudio. Una situación que no sorprende si se tiene en cuenta el impacto de la pandemia de COVID-19 en la industria, con el cierre de cines en todo el mundo durante meses. El mal dato de 2020 contrasta especialmente con el de 2019 puesto que, precisamente, en dicho año se alcanzó la mejor taquilla mundial de los últimos 15 años. Ahora bien, y pese a que todavía está lejos de la cifra alcanzada de forma previa a la crisis del coronavirus, 2021 marca el inicio de la recuperación. En concreto, la taquilla se aproximó a los 21.500 millones, gracias en gran medida al estreno de *Spider-Man: No Way Home*.»[1]

[1] ORUS, A. «Recaudación en taquilla a nivel mundial 2005-2021», *Statista.com*, 9 de febrero de 2022. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: https://es.statista.com/estadisticas/600690/ingresos-de-taquilla-a-nivel-mundial/

Todos estos cambios han convertido la asistencia a salas, que empezó indisociable con la experiencia del cine, en solo "una" de las formas de consumir cine, que desde los 80 no es ni la forma exclusiva ni la dominante.

En la década de los años 2010 el cine se caracterizó por la espectacularidad: pantallas, franquicias y producciones cada vez más grandes. Durante estos años hemos sido testigos del auge y la caída del 3D (una vez más), del renacer de la experiencia del cine de lujo (donde la proyección es parte de un trato VIP de butacas reclinables, acompañado de comida y bebida selecta en la sala) y, por supuesto, de la expansión del *streaming* que lleva el cine al propio hogar, a cambio de una tarifa mensual plana.

Pero como nos muestra el gráfico de la recuperación, el cine en salas sigue siendo relevante. En primer lugar, porque aunque se multipliquen otras formas de ver cine, éstas nunca reemplazan totalmente a las salas de cine, que han sabido reinventarse como ritual y como práctica de ocio. En segundo lugar, porque los estrenos en salas funcionan como puerta de entrada, ya que las películas que más se consumen en plataformas vía *streaming* suelen ser precisamente las que mejor han funcionado en cines.

En lo que llevamos de 2022 los films más vistos suelen ser los que han sido promovidos en taquilla.

HBOMax por ejemplo:



Figura 2. Fuente: FLIXPATROL STAFF. «TOP Movies on HBO in 2022», *FlixPatrol*, 2022. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: http://flixpatrol.com.

El caso paradigmático de Netflix:



Figura 3. Fuente: FLIXPATROL STAFF. «TOP Movies on Netflix in 2022», *FlixPatrol*, 2022. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: http://flixpatrol.com.

Con la excepción de *No mires arriba*, que tuvo un estreno limitado en cines el 10 de diciembre de 2021, antes de lanzarse en el servicio de streaming de Netflix el 24 de diciembre de 2021; el resto de las películas accedieron directamente a la plataforma consiguiendo gran numero de visionados. Pero ahora mismo, a finales de 2022, Netflix ha anunciado que estrenará en salas de cine de todo el mundo *Puñales por la espalda 2* durante una ventana exclusiva de una semana (del 23 al 29 de noviembre), un mes antes de su lanzamiento en la plataforma, y utilizando por primera vez en su historia a todas las grandes cadenas de exhibición multinacionales.

Por lo demás, hay que tener en cuenta que gran parte de la historia del cine, en sus transcripciones digitales, se encuentra disponible en Internet, y en algunos casos —como sucede en España con la plataforma Filmin— con selecciones de gran calidad. De alguna manera por primera vez, a través de estos nuevos medios, pueden llegar a ser coetáneas la última superproducción de Marvel con una película de F.W. Murnau o de Akira Kurosawa; es algo increíble y maravilloso poder acceder a un grandísimo catálogo de películas de la historia del cine con tanta facilidad. Y quién más quién menos, en unas condiciones tecnológicas muy adecuadas en su propio hogar.

Es cierto que esta situación se ha visto propulsada y acelerada por el distanciamiento social obligatorio que se impuso en el primer año de la pandemia y que ha llevado al límite la crisis de espectadores al estar las salas cerradas por tiempo indeterminado o con un aforo muy limitado, obligando al espectador, si quería ver cine, a la experiencia del *streaming* como única forma para hacerlo, o como mínimo, como la experiencia más cómoda y más segura. Es decir: durante un tiempo prolongado no era una elección sino una obligación; si se quería acceder a

ese contenido, se tenía que hacer a través de las plataformas, que aumentaron así su número de suscriptores de una manera exponencial.

Sin embargo, la experiencia parece incompleta sin el peregrinaje a las salas y sin la experiencia colectiva. Y en este último año hemos visto el auge de lo que se ha venido a llamar películas-eventos, del cine espectáculo, que postergaron su estreno durante la pandemia y sigue mostrando una salud de hierro, mientras películas menos notorias pasan directamente a no ser rentables para distribuidores ni exhibidores o a ser "recuperadas" directamente por las plataformas.

Esta cuestión de la experiencia irreemplazable que supone ver una película en gran pantalla acompañado de un gran número de personas, en comunidad, se vio afianzada con películas pre-pandémicas como *Roma* o *El irlandés*, precisamente ambas de Netflix. Aun siendo lanzadas casi simultáneamente en cines y en la plataforma, fueron un relativo éxito de taquilla y de notoriedad en festivales y premios en todo el mundo, incluso teniendo en cuenta que tuvieron un lanzamiento limitado.

Pero tampoco todo es culpa de la pandemia. Existen otros problemas que dañan el dinamismo y supervivencia de la exhibición cinematográfica. Por un lado, una parte de la población no accede a las salas de cine por la falta de infraestructura. En muchas localidades fuera de los grandes centros urbanos, no hay salas en activo, por lo tanto existe una imposibilidad material de acceder a este consumo cultural.[2] Y por otro lado, el incesante aumento del precio de la entrada:[3] eventos como la Fiesta del Cine demuestran que existe un número importante de espectadores que acudiría más en masa a las salas si los precios fueran más moderados.

Pero, en este panorama post-pandémico, cabe preguntarse ¿de qué modo la convergencia entre el cine que hemos conocido y el cine que viene cambia la forma de pensar la imagen y el relato que se construye? ¿Es esta nueva forma de registrar imágenes, montar y distribuirlas, como sugería Godard, realmente la muerte del cine?

Volvamos a rebobinar otra vez. Ha pasado ya mucho tiempo desde el 28 de diciembre de 1895, en el Gran Café del Boulevard des Capucines, en París, cuando se proyectaron las películas de los hermanos Lumière. Sería este el punto de

[2] KOCH, T.; BELINCHÓN G. «La triste película de la España sin cine: "Más de un tercio de los ciudadanos residen en poblaciones sin salas. Localidades como Móstoles y Algeciras encabezan la lista de ciudades más habitadas que carecen de pantalles"», *El País*, 7 de mayo de 2018. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/05/02/actualidad/1525264227_789964.html

[3] REDACCIÓN BBC. «¿Por qué es tan caro ir al cine?: Sorprende la manera cómo se han mantenido y aumentado los precios del cine en tantos países del mundo, pese a que nunca ha habido tantas alternativas a acudir a la sala de proyección tradicional», *BBC*, 5 de junio de 2015. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/06/150605_economia_precio_sala_cine

partida si se quisiera trazar un recorrido lineal que seguramente culminaría en la hegemonía del modelo industrial de los años veinte. Dicho modelo comprende una sala oscura heredada del teatro italiano, la proyección de imágenes en movimiento y una película que, con una duración cercana a las dos horas, despliega una narrativa histórica muy deudora de la estructura en tres actos.

Pero el cine ha experimentado y ha cambiado. Ha seguido un proceso de continuo progreso técnico y por el camino se ha diversificado: ha ocupado nuevos espacios (museos, salas de exposición), ha multiplicado pantallas, ha invertido en nuevos formatos y duraciones, así como ha establecido nuevas conexiones con el espectador, mientras las salas de cine se han convertido en plataformas para ver de la manera más espectacular posible contenidos no cinematográficos, desde óperas y conciertos multitudinarios hasta acontecimientos deportivos, volviendo de nuevo a los orígenes, cuando la proyección era el fin y la ficción solo uno de los contenidos.

Es cierto que los grandes éxitos de estos últimos 10 años son las películas predominantemente basadas en propiedades preexistentes (*remakes*, adaptaciones o secuelas) para conseguir ese fenómeno de masas que llamamos películas-evento y que son las que siguen teniendo más éxito en las salas de cine. Pero es cierto también que desde siempre el cine ha buscado este mismo "evento", ya fuera con la irrupción del cine sonoro, con el color, con las pantallas cada vez más grandes, con el sonido en perfeccionamiento y el 3D, la Screen X, el 4DX y todos los demás experimentos que conocemos y que nos quedan por conocer.

Queremos terminar con tres noticias recientes. Por una parte se hablaba de 488.000 bajas en subscripciones a plataformas en el Reino Unido en tan solo los 3 últimos meses, de mayo a junio de 2022, con más de 1.66 millones de servicios de SVoD cancelados, y con Netflix mostrando este 2022, por primera vez en una década, signos de debilidad que le han llevado a una bajada considerable en Wall Street.[4]

Por otra parte, Paramount ha anunciado que *Top Gun: Maverick* se acaba de convertir en su película más taquillera de la historia en salas de cine,[5] superando los 1,30 billones de dólares de recaudación en todo el mundo y las cifras récord que tenía *Titanic* en los Estados Unidos y *Transformers* a nivel global. Es cierto que esto no afecta al número de espectadores, sino tan solo a la recaudación, pero

[4] CALNAN, E. «Half a million UK households leave streaming market», *Screen Daily*, 18 de Julio de 2022. [Última consulta: 21 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.screendaily.com/news/half-a-million-uk-households-leave-streaming-market/5172704.article

[5] PARAMOUNT STAFF. «Top Gun: Maverick Surpasses Titanic as Paramount Pictures' #1 Domestic-Grossing Film of All Time», *Paramount*, 13 de julio de 2022. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.paramount.com/press/top-gun-maverick-surpasses-titanic-as-paramount-pictures-1-domestic-grossing-film-of-all-time

también lo es que la película todavía no se ha estrenado en grandes territorios como Rusia y China, y que se ha convertido en un fenómeno planetario… a la espera de que otro fenómeno mundial le arrebate el liderato.

Y una tercera noticia: los productores de cine independiente británico preconizan su inminente desaparición si no reciben nuevas ayudas estatales, desde incentivos fiscales a ingresos generados por plataformas[6]. Como siempre en una crisis, mientras sobrevive el gran cine espectáculo, son los productores y exhibidores independientes los que están más próximos al cierre.

¿Quieren las cifras de Netflix decir que las plataformas están bajando? ¿Quieren las cifras de *Top Gun: Maverick* decir que regresa el cine como espectáculo a las salas más fuerte que nunca? ¿Quiere decir que el cine independiente desaparecerá?

No.

Pero sí que nos permiten poner una vez más la situación en perspectiva. El cine como «espectáculo» está más vivo que nunca, y las películas de Marvel, DC, o fenómenos de este mismo verano como *Los Minions*, *Jurassic World* o *Top Gun: Maverick* no hacen sino demostrarlo, mientras el estreno del nuevo *Avatar* en diciembre parece destinado a establecer nuevos récords. Y lo que es cierto es que jamás el mundo ha consumido tanto cine como ahora, ni la gente que se dedica al mundo del audiovisual ha tenido tanta oferta de trabajo.

Para el año 2025 se calcula que la industria cinematográfica, solo en el Reino Unido, habrá creado 21.000 nuevos puestos de trabajo, con un crecimiento sostenido de un 7,3% anual en los próximos 4 años[7].

El cine sigue muy vivo, y como siempre que ha sufrido una crisis (y pocas crisis son mayores que una pandemia, ya sea la gripe española o el covid), la industria del cine se refugia en el gran espectáculo como manera de afianzarse en la oscuridad de la sala, con una mejor tecnología, y una experiencia irreproducible en otros formatos o espacios.

Lo importante es que, en pleno 2022, el público tiene más posibilidades de selección de las que ha tenido jamás: vivimos un momento maravilloso para el cine, en salas y en plataformas, para una vez más, renacer, desarrollarse, y seguir creciendo.

[6] TABBARA, M. «BFI report urges tax relief boost, streamer investment to help save UK indie film sector», *Screen Daily*, 20 de julio de 2022. [Fecha de consulta: 21 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.screendaily.com/news/bfi-report-urges-tax-relief-boost-streamer-investment-to-help-save-uk-indie-film-sector/5172736.article

[7] DAMS, T. «21,000 more crew needed in the UK by 2025, says report». *Screen Daily*, 24 de junio de 2022. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.screendaily.com/news/21000-more-crew-needed-in-the-uk-by-2025-says-report/5172007.article

Fuentes de consulta

ALNAN, E. «Half a million UK households leave streaming market», *Screen Daily*, 18 de Julio de 2022. [Última consulta: 21 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.screendaily.com/news/half-a-million-uk-households-leave-streaming-market/5172704.article

DAMS, T. «21,000 more crew needed in the UK by 2025, says report», *Screen Daily*, 24 de junio de 2022. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.screendaily.com/news/21000-more-crew-needed-in-the-uk-by-2025-says-report/5172007.article

FLIXPATROL STAFF. «TOP Movies on HBO in 2022», *FlixPatrol*, 2022. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: http://flixpatrol.com.

FLIXPATROL STAFF. «TOP Movies on Netflix in 2022», *FlixPatrol*, 2022. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: http://flixpatrol.com.

KOCH, T. y BELINCHÓN G. «La triste película de la España sin cine: "Más de un tercio de los ciudadanos residen en poblaciones sin salas. Localidades como Móstoles y Algeciras encabezan la lista de ciudades más habitadas que carecen de pantalles"», *El País*, 7 de mayo de 2018. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/05/02/actualidad/1525264227_789964.html

ORUS, A. «Recaudación en taquilla a nivel mundial 2005-2021», *Statista.com,* 9 de febrero de 2022. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: https://es.statista.com/estadisticas/600690/ingresos-de-taquilla-a-nivel-mundial/

PARAMOUNT STAFF. «Top Gun: Maverick Surpasses Titanic as Paramount Pictures' #1 Domestic-Grossing Film of All Time», *Paramount*, 13 de julio de 2022. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.paramount.com/press/top-gun-maverick-surpasses-titanic-as-paramount-pictures-1-domestic-grossing-film-of-all-time

REDACCIÓN BBC. «¿Por qué es tan caro ir al cine?: Sorprende la manera cómo se han mantenido y aumentado los precios del cine en tantos países del mundo, pese a que nunca ha habido tantas alternativas a acudir a la sala de proyección tradicional», *BBC*, 5 de junio de 2015. [Última consulta: 15 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/06/150605_economia_precio_sala_cine

TABBARA, M. «BFI report urges tax relief boost, streamer investment to help save UK indie film sector», *Screen Daily*, 20 de julio de 2022. [Última consulta: 21 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.screendaily.com/news/bfi-report-urges-tax-relief-boost-streamer-investment-to-help-save-uk-indie-film-sector/5172736.article

COL·LAPSES CIVILITZATORIS
Quan la distopia surt de la pantalla

COLAPSOS CIVILIZATORIOS
Cuando la distopía sale de la pantalla

CIVILIZATIONAL COLLAPSES
When dystopia leaves the screen

COMUNICACIONS
Comunicaciones | Papers

Conflictes bèl·lics i amenaça nuclear

Conflictos bélicos y amenaza nuclear

War conflicts and nuclear threat

Nacionalismo y male bonding en la Legión Extranjera francesa a través de la cámara

Alejandro Acosta López
Universitat de Barcelona (UB)
Universidad Carlos III de Madrid (UC3M)
alejandroacosta@ub.edu

Resumen: En este trabajo pretendemos aproximarnos a la representación cinematográfica de la Legión Extranjera francesa promovida desde el propio Ministerio de la Guerra francés y la *Section cinématographique de l'Armée* creada en 1915 y disuelta en 1919. Particularmente, el análisis se concentra en dos filmes de unos 30 minutos de duración en conjunto titulados *La légion étrangère* y *La légion étrangère en Alsace*, ambos de 1919. A través de ellos se observa cómo se buscó reparar la imagen de la Legión en contraposición a la propaganda germánica y cómo se vehiculó a través de la Legión un discurso nacionalista sobre la universalidad de Francia. En definitiva, se plantea una reflexión sobre la relación entre nacionalismo y cine, y se propone un estudio pionero de las primeras grabaciones reales centradas en la Legión Extranjera, que hasta ahora no han sido tenidos en cuenta en los trabajos sobre el cine y la Legión.
Palabras Clave: Legión Extranjera; Section cinématographique de l'Armée; propaganda; Alsacia; nacionalismo.

Abstract: In this paper we intend to approach the cinematographic representation of the French Foreign Legion promoted by the French Ministry of War itself and the Section cinématographique de l'Armée created in 1915 and dissolved in 1919. In particular, the analysis focuses on two films lasting about 30 minutes together entitled *La légion étrangère* and *La légion étrangère en Alsace*, both from 1919. Through them, it is possible to see how they sought to repair the image of the Legion as opposed to Germanic propaganda and how it was conveyed through of the Legion a nationalist discourse on the universality of France. In short, a reflection on the relationship between nationalism and cinema is proposed and a pioneering study of the first real recordings focused on the Foreign Legion, which until now have not been taken into account in works on cinema and the Legion, is proposed.
Key Words: French Foreign Legion; Section cinématographique de l'Armée; propaganda; Alsace; nationalism.

1. Introducción. Construyendo un relato del enemigo

La Legión Extranjera fue creada el 9 de marzo de 1831. Desde su fundación, la Legión integró a personas de nacionalidad extranjera que firmaban un contrato de 5 años y cuya identidad real podía ser protegida mediante el uso de una identidad ficticia o *identité d'emprunt*, que sólo conservaba su validez mientras el legionario permaneciera en el cuerpo.[1] Los voluntarios extranjeros, por otra parte, acostumbraron a ser destinados a escenarios operativos lejanos y exóticos, ya que la Legión fue una pieza clave en la expansión imperialista francesa, especialmente durante el Segundo Imperio.[2] Esa realidad ligada a la empresa colonial, junto a la ubicación del principal *dépôt* de la Legión en la ciudad argelina de Sidi-bel-Abbés desde 1843, ayudó a aposentar a escala transnacional unos imaginarios en torno a la Legión muy ligados al exotismo y a la aventura.[3]

Con todo, muchos de aquellos imaginarios lo construyeron los enemigos, y se dirigieron a asentar una visión negativa e incluso macabra de la Legión Extranjera. Así, la incorporación de muchos jóvenes alsacianos y loreneses a la Legión, una vez aquellos territorios fueron integrados al naciente Imperio Alemán como resultado de la guerra franco-prusiana (1870-1871), fue respondida por un buen número de autores y publicistas alemanes que asumieron la misión de ayudar a frenar la evasión de jóvenes decididos a evitar el servicio militar alemán y pasar a Francia. No en vano, conviene tener en cuenta que la deserción de soldados alemanes que pasaron a la Legión se convirtió en una importante preocupación para las autoridades alemanas, hasta el punto que el embajador francés en Berlín, Maurice Paléologue, consideró conveniente hacer observar a Aristide Briand, a las puertas de la Gran Guerra, que la cuestión de Marruecos y el alistamiento de jóvenes alemanes en la Legión Extranjera constituían los dos principales agravios que el *Reich* podía emplear como *casus belli*, tal y como recogió Alexis Neviaski.[4]

Especialmente desde la década de 1890, y hasta bien entrada la Primera Guerra Mundial, aparecieron un buen número de libros, muchos de ellos adornados con hermosas portadas y títulos llamativos, que además de buscar satisfacer la de-

[1] Una explicación diáfana del funcionamiento del anonimato en la Legión Extranjera en HALLO, Jean *Monsieur legionnaire: l'home et ses traditions*. París: Lavauzelle, 1994, pp. 35-47; véase también MOCH, Gaston. *La question de la Légion étrangère*. París: Eugène Fasquelle, 1914, pp. 307-315.

[2] Las obras de Historia militar sobre la Legión Extranjera son muy abundantes. Podemos destacar entre ellas ANDERSON, Roy C. *Devils, not men: the History of the French Foreign Legion*. Londres: Robert Hale, 1987; PORCH, Douglas. *The French Foreign Legion: a Complete History*. Londres: Macmillan, 1991; GMELINE, Patrick de. *Nouvelle histoire de la Légion étrangère*. París: Perrin, 2016. También es muy recomendable emplear para las consultas a nivel terminológico o conceptual COMOR, André-Paul (dir.). *La Légion étrangère: histoire et dictionnaire*. París: Robert Laffont, 2013.

[3] KOLLER, Christian. *Die Fremdenlegion: Kolonialismus, Söldnertum, Gewalt, 1831-1962*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2013, pp. 26-78.

[4] NEVIASKI, Alexis. «1919-1939: le recrutement des légionnaires allemands», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, núm. 237 (2010), p. 40.

manda de los lectores por la exótica Legión, pretendían ofrecer un retrato abyecto de la misma. De hecho, no se entendería la buena recepción de esas obras a nivel de ventas y difusión si no fuera por el retrato macabro y morboso que de la Legión ofrecían. Aquellas obras eran relativamente diversas, pero todas convergían en un propósito ideológico y se pretendían una advertencia dirigida a los jóvenes que tuvieran la tentación de probar suerte en la Legión Extranjera del Ejército francés. En este sentido, los testimonios y las obras escritas o atribuidas a desertores y a antiguos legionarios arrepentidos tuvieron un peso muy destacable, especialmente la obra del periodista y antiguo legionario Erwin Rosen *In der Fremdenlegion: Erinnerungen und Eindrücke* (1909).[5] Aquellas obras ponían especial hincapié en el draconiano régimen de castigos físicos que se aplicaba a los legionarios, pero también en otros aspectos como la parca alimentación de los soldados, el trato humillante de los mandos, la conflictividad entre los legionarios, las prácticas homosexuales, el recurso a la prostitución o los frecuentes episodios de alcoholismo.[6] Se trataba, en suma, de incidir en aquellos aspectos más oscuros y morbosos del universo legionario, que sin duda chocaban con los códigos morales de la Europa de la época.

Entre los autores de esa clase de textos, que a veces aparecieron en entregas en hojas de periódicos, se contaron personajes como Otto Cesar Artbauer, Fritz Ohle, Alfred Rommel, Georg Beer, Arnold Hirtz o el citado Erwin Carlé, que empleaba el seudónimo de Erwin Rosen.[7] La mayoría de esos personajes eran articulistas de ideas pangermanistas o bien antiguos legionarios, y sin duda cabe atribuirles un notable éxito en la divulgación de unos imaginarios claramente negativos. Naturalmente, desde Francia se opuso una literatura defensiva que pretendía reparar la integridad y la imagen de la Legión y de su Ejército, como ejemplifican los artículos de periodistas como Stéphane Lausanne en el diario parisino *Le Matin*,[8] algunos editoriales de prensa,[9] informes militares e incluso la toma de imágenes fotográficas que buscaban mostrar cómo eran las condiciones de vida y de entrenamiento de los legionarios.

[5] ROSEN, Erwin. *In der Fremdenlegion: Erinnerungen und Eindrücke*. Stuttgart: Robert Lutz, 1909.

[6] Con todo, fenómenos como el alcoholismo han sido una incómoda realidad en la Legión Extranjera francesa a lo largo de la Historia. Sobre estas cuestiones, véase KOLLER, Christian. *Die Fremdenlegion… Op. cit.*, pp. 137-150.

[7] ARTBAUER, Otto Cesar. *Die Fremdenlegion,* Bielefeld: Velhagen&Klasing, 1906; OHLE, Fritz. *Weiße Sklaven: Schilderungen aus der französischen Fremdenlegion*. Leipzig: Sattler's Verlag, 1906; ROMMEL, Alfred. *Frankreichs Fremdenlegion und ihr Zweck*, Berlín: Selbstverlag A. Rommel, 1906; ROSEN, Erwin. *In der Fremdenlegion… Op. cit.*; BEER, Georg. *Die französische Fremdenlegion: eine Wärnung für Deutschlands Jugend*. Leipzig: Richard Sattlers Verlag, 1911; HIRTZ, Arnold. *Warnung vor der französischen Fremdenlegion an die deutschen Jünglinge und ihre Angehörigen gerichtet*. Hamm: Breer & Thiemann, 1911.

[8] LAUSANNE, Stéphanne. «Une visite à la légion étrangère (I): Sidi-bel-Abbès», *Le Matin* (2 de octubre de 1913), p. 1; *Ibídem*. «Une visite à la légion étrangère (II): La matière première», *Le Matin* (4 de octubre de 1913), p. 1; *Ibídem*. Une visite à la légion étrangère (III): Les officiers", *Le Matin* (7 de octubre de 1913), p. 1; *Ibídem*. «Une visite à la légion étrangère (IV): Le mensonge», *Le Matin* (9 de octubre de 1913), p. 1.

[9] *E. gr.* «Casse-cou!», *La Lanterne: journal politique quotidien* (3 de octubre de 1913), p. 1.

2. La Section cinématographique de l'Armée (1915-1919)

Esa reflexión sobre la utilidad de la imagen para afianzar una imagen de su Ejército alcanzaría una escala inédita durante la Primera Guerra Mundial, cuando el Ministerio de Guerra francés decidió organizar un servicio encargado de la captura y difusión de imágenes de la guerra, cuyo potencial propagandístico podía ayudar a persuadir a la opinión extranjera en los países neutrales y reforzar la solidez de la retaguardia civil en Francia y en los otros países aliados. También esa iniciativa nació con el propósito de contrarrestar la propaganda alemana a través de la imagen, ya que desde septiembre de 1914 el *Reich* alemán había autorizado a sociedades de producción cinematográfica privadas la toma de imágenes del frente y su difusión. Así, en abril de 1915 el Ministerio de la Guerra alcanzó un acuerdo con las cuatro principales casas cinematográficas (Pathé, Gaumont, Éclair y Éclipse), a las que anteriormente se les había negado la autorización para rodar en el frente, y se creó la Section cinématographique de l'Armée (SCA). La sede de la SCA se estableció en la cuarta planta del edificio de la Maison de la Presse, en el número 3 de la rue François I, y en enero de 1917 se le agregó la Section photographique de l'Armée (SPA), otra sección establecida en 1915 y cuya sede ocupó la segunda planta del mismo edificio.[10] Con la unión de las dos secciones, se formó la SCPA o Section cinématographique et photographique de l'Armée. Con la SCA, quedaba clara la apuesta del Ejército francés por el cine como forma moderna de propaganda al servicio del Estado. El personal de la SCA era enteramente militar, y los operarios y el sector en el que rodar eran designados por el Gran Cuartel General y estaban bajo las órdenes y el control de los Estados Mayores; en total, al menos en un primer momento, la SCA estaba formada por tan solo veinte personas divididas en tres secciones, de las cuales 10 eran operarios en el frente francés, 5 estaban junto a l'Armée d'Orient y otros 5 tenían la responsabilidad de montar las proyecciones en los acuartelamientos militares del frente.[11] El primer jefe de la SCA fue el subteniente Croze. Las películas eran exhibidas ante una comisión militar de censura y las reconocidas como favorables para la propaganda eran comercializadas por las casas cinematográficas, al precio de 0'80 francos el metro de rollo.[12] Además de la difusión, un ejemplar de cada película era remitido a los archivos del Ministère de la Guerre a fin de preservar la cinta como objeto histórico.

[10] La SPA estuvo formada por 15 operarios fotógrafos, 30 personas encargadas de los laboratorios y la edición de las fotografías, y 6 archivistas. Service Historique de la Défense, Guerre et Armée de Terre, Cabinet du Ministre (1872-1940), GR5N 550, Service Cinématographique, Cuadro «Maison de la Presse: répartition des locaux».

[11] SHD, Guerre et Armée de Terre, Cabinet du Ministre (1872-1940), GR5N 550, Service Cinématographique, Informe «Organisation de la Section cinématographique de l'Armée».

[12] *Ibídem*.

La SCA recibió en todo momento instrucciones muy precisas y medidas desde el Ministerio de la Guerra. Así, en una circular fechada el 1 de noviembre de 1915, desde el Ministerio se daban instrucciones de poner especial foco en la artillería, la aviación o los desfiles de soldados, esto es, todo aquello que transmitiera impresión de fuerza material. Igualmente, el Ministerio aconsejaba reducir la presencia de tropas negras en las películas, al menos en los filmes y fotografías dirigidas al extranjero, "malgré le pintoresque de ces troupes".[13] Además, el Ministerio daba instrucciones de recoger:

> Escenas que muestren el buen estado y la buena organización de nuestras tropas, su instalación, el funcionamiento de los servicios médicos y de abastecimiento, la organización interna de las trincheras y refugios, la abundancia de municiones, etc… Por regla general, todo lo que puede dar una fuerte impresión del poder material o moral del Ejército francés y su disciplina […]. Las escenas que muestran las maravillosas facultades de acomodación del soldado francés a todas las necesidades de la vida en campaña y su constante buen humor tienen a menudo el inconveniente de presentarlo bajo un aspecto no exento de críticas desde el punto de vista de la indumentaria militar; la presentación de estas escenas está reservada al público francés que, con razón, encuentra allí el testimonio más vívido del excelente estado moral del Ejército.[14]

Igualmente, el Ministerio de la Guerra mostró interés en reflejar las destrucciones de paisajes y edificios históricos y religiosos, recomendando tomar las imágenes desde diferentes ángulos. La exhaustividad del servicio era tan alta que a los operarios se les ordenaba aportar una ficha indicando lo que se había filmado, el lugar preciso de lo rodado, la orientación del cámara al grabar, la distancia aproximada entre el objeto filmado y el cámara, y el día y la hora exactas de la grabación. Normalmente, una misma escena u objeto era filmado por un militar camarógrafo y fotografiada por uno fotógrafo, lo cual optimizaba los trabajos y los recursos.[15] Con todo, el trabajo era arduo para los operarios, ya que ellos mismos debían cargar el pesado material (cámaras, trípodes, bobinas en nitrato de celulosa, etc.); esas dificultades ayudan a entender que sobre todo en los primeros años de funcionamiento se filmaran aspectos adyacentes a los momentos de batalla, como los transportes de artillería, los prisioneros, los heridos y el *Service de santé des armées*, etc. A partir de 1917, no obstante, la cámara se fue acercando

[13] SHD, Guerre et Armée de Terre, Cabinet du Ministre (1872-1940), GR5N 550, Service Cinématographique, «Instruction relative aux Choix des Films ou cliches», 1 de noviembre de 1915, p. 1.

[14] [Traducción del autor]. *Ibídem*.

[15] *Ibídem*, p. 2.

a otros aspectos más crudos, como algunos asaltos o a los propios muertos. En cualquier caso, las dificultades técnicas no impidieron que en los cuatro años de vida de la SCPA, que fue disuelta el 10 de septiembre de 1919, se realizaran algo más de 900 películas con un cada vez mayor ritmo de producción.[16] Tras la firma del armisticio de Compiègne el 11 de noviembre de 1918, con la Gran Guerra ya concluida, en los postreros meses de actividad de la SCPA la celebración de la victoria, la representación de las consecuencias de la guerra sobre los hombres y las ciudades, y la reintegración de Alsacia y Lorena se convirtieron en los temas más recurrentes.[17] Los títulos y carteles con textos se llenaron de palabras revanchistas y acusativas contra la Alemania vencida.

3. Dos películas propagandísticas

Es en ese marco en el que debemos situar las dos películas que son objeto de análisis en este trabajo, *La Légion étrangère* y *La Légion étrangère en Alsace*, ambas producidas en 1919.[18] La primera de las dos películas tiene una duración de 21:11 minutos y fue realizada entre febrero y mayo de 1919, con imágenes rodadas en el Château-Salins y otras áreas de Lorena, en Francia, y en el territorio alemán de Renania, ocupado por el Ejército francés. La segunda película tiene una duración menor, de 9:57 minutos, y fue realizada hacia verano de 1919 con imágenes tomadas en Alsacia.[19] Ambas películas seguían perfectamente el estilo y los fines propagandísticos del conjunto de películas producidas por la SCPA, pero, en este caso en particular, el propósito de dignificar y reparar la imagen de la Legión Extranjera resultaba evidente. Hay que tener en cuenta que los efectivos de la Legión Extranjera habían sido empleados en algunos de los combates más fieros de la Gran Guerra, como la batalla de Verdún o la batalla del Somme, y la Legión había

[16] Véase CHALLEAT, Violaine. «Le cinéma au service de la défense, 1915-2008», *Revue historique des armées*, núm. 252 (2008), pp. 4-7.

[17] De hecho, la cuestión de Alsacia y Lorena en el cine cobró peso suficiente como para que el Comissariat Géneral des Affaires de Guerre Franco-Americaines recomendara a un comisario francés en Nueva York unas cintas sobre las tropas francesas en Alsacia. SHD, Guerre et Armée de Terre, Comissariat Géneral des Affaires de Guerre Franco-Americaines, GR13N 118, Telegrama nº 14.397 del CGAGFA al comisario en Nueva York, 27 de noviembre de 1918. El comisario De Billy informaba en marzo que un filme sobre la entrada de las tropas francesas en Alsacia se exhibía desde el 2 de febrero a lo largo y ancho de América, y que remitiría una relación de las salas de cine que pasaban la película. SHD, Guerre et Armée de Terre, Comissariat Géneral des Affaires de Guerre Franco-Americaines, GR13N 118, Telegrama nº 20.571 del comisario francés en Nueva York al CGAGFA, 7 de marzo de 1919.

[18] Ambas películas se pueden visualizar completas, en línea, desde el sitio web del Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD): https://imagesdefense.gouv.fr/fr/la-legion-etrangere-1.html y https://imagesdefense.gouv.fr/fr/la-legion-etrangere-en-alsace.html

[19] Las referencias de las películas en los archivos del ECPAD son 14.18 A 696 y 14.18 B 108, respectivamente.

dejado un nutrido historial de éxitos y de bajas.[20] La Legión, y particularmente el Regimiento de Marcha de la Legión Extranjera (RMLE), había llegado al fin de la guerra como una de las dos unidades más condecoradas del Ejército francés, y había conseguido la fama en Francia de haber mantenido un carácter profesional y de élite, así como de haber sido un cuerpo especialmente sacrificado.[21] Las películas pretendían hacer honor a esa fama, satisfacer el interés del público francés y extranjero por la célebre, y al mismo tiempo desconocida, Legión Extranjera, y vindicar la imagen que de la Legión habían divulgado los textos pangermanistas.

Así, *La Légion étrangère* se abría con un título introductorio que ensalzaba el valor guerrero de los soldados de la Legión durante cerca de un siglo y reivindicaba la presencia de la Legión en múltiples batallas de la guerra, pero que prontamente señalaba de manera crítica a Alemania y la campaña difamatoria contra la Legión que, como señalaba esa película, se explicaba por la voluntad de frenar el éxodo masivo de alemanes huyendo de la disciplina draconiana aplicada en los Ejércitos del Imperio Alemán:

> […] Antes de la guerra, muchos alemanes, huyendo de la brutalidad de la disciplina alemana, venían buscando refugio en la Legión. Para detener este éxodo, Alemania emprendió una infame campaña contra la Legión Extranjera, a la que representaba como un cuerpo disciplinario compuesto por personas sin honor y comandado por verdugos. La Legión se vengó de estas calumnias cubriéndose, a expensas de Alemania, con una Gloria Inmortal. Hoy, la Legión continúa haciendo la guerra en Marruecos y en Oriente y el Regimiento de Marcha hace guardia en el Rin[22].

Como puede observarse, la película hacía explícito su ánimo revanchista, apuntando a que la Legión Extranjera, tan vilipendiada por los nacionalistas alemanes, se había cubierto de gloria a expensas de Alemania y que ahora era la Legión la que montaba guardia en el Rin. Pero, además de esa introducción, a lo largo de la película se desplegaban otros recursos para acometer contra el país vencido. En líneas generales, la película seguía la aproximación a los combatientes, a su sociabilidad y a sus entrenamientos, temas anodinos y recurrentes en las producciones de la SCPA, pero en determinados momentos del metraje se intro-

[20] De acuerdo con el historiador de la Legión Douglas Porch, sólo el 9 de mayo de 1915, en el asalto a la cota 140 en el sector de Artois, la Legión Extranjera perdió a 1.189 de sus hombres. PORCH, Douglas. *The French Foreign Legion… Op. cit.*, p. 353.

[21] El historiador de la Legión Douglas Porch discutió no obstante que el porcentaje de bajas en la Legión fuera superior al de otros regimientos, y además señaló que la Legión no participó en los primeros combates de agosto a noviembre de 1914. *Ibídem*, pp. 379-380.

[22] Traducción del autor.

ducían imágenes referentes a los alemanes. Así, *ad exemplum*, en el minuto 3:20 de la película, un intertítulo anunciaba la aparición en pantalla de "un allemand qui vient de s'engager"; la situación que venía a continuación era continuista con la escena anterior, y en la pantalla aparecía un legionario alemán que se acercaba a un puesto desde el que se repartía sopa y que, tras pedirla, se daba la vuelta con varios recipientes cargados de caldo. Esa escena tan sencilla puede interpretarse como una metáfora de la benevolencia del Ejército francés y de la capacidad de integración de la Legión Extranjera, capaz de tratar en pie de igualdad a los originales del país enemigo. Probablemente era, además, un guiño a la elevada presencia de voluntarios de origen alemán en las filas del cuerpo, lo cual venía a reclamarse como un indicio del éxito de la Legión Extranjera y de su superioridad frente a un Ejército alemán que por su brutalidad expedía desertores.

Posteriormente, la película se centra en otra imagen hiriente para el orgullo nacional alemán, como la ocupación del Palatinado y un desfile de la Legión Extranjera bajo la Puerta de Spire, en la pequeña ciudad de Frankenthal, que tuvo lugar el 13 de mayo de 1919. La exaltación de la ocupación cobra aquí una dimensión especial, con un uso frecuente de planos generales para captar una visión de conjunto de las tropas y hacer hincapié visualmente en su importante número. Se trataba de transmitir imágenes de triunfo sobre el país derrotado. Con todo, aún más explícita resultaba la escena final del cortometraje, dedicada a presentar la vigía de los legionarios ante el río Rin. Con un encuadre de la imagen muy bien cuidado para conseguir un efecto de solemnidad, el cámara recogía la luz resplandeciente del sol del atardecer reflejada en las aguas del Rin y situada en el enfoque justo delante de la silueta negra e inconmovible de un legionario francés, con bayoneta al hombro, mientras un ferry se desplazaba sobre el río. Esa escena magnificente era un canto a la idea de la gloria en la victoria sobre Alemania, con la Francia eterna habiendo reparado su posición y ocupando el margen izquierdo del Rin. La imagen tenía capacidad de insuflar al espectador las ideas de trascendencia y triunfo, y además era toda una humillación para cualquier espectador alemán o germanófilo. Representaba el colapso de un pueblo y el predominio de una civilización, la francesa.

Junto a los ataques al orgullo del enemigo vencido, la película, al igual que *La Légion étrangère en Alsace*, celebraba la reincorporación de Alsacia a Francia, en la línea de los discursos y del conjunto de la producción cultural francesa referente a la guerra. En el caso de la primera película, un intertítulo explicaba al espectador que la Legión Extranjera contribuyó destacablemente a la recuperación de Alsacia. A continuación, y en la línea de las recomendaciones oficiales señaladas por el propio Ministerio de la Guerra, se recogían las imágenes del desfile de la Legión en Château-Salins el 17 de noviembre de 1918, con una multitud, entre

la que destacaban mujeres y muchos niños, aclamando a las tropas. También se recogían imágenes de la población civil alsaciana, especialmente niñas pequeñas, besando con fervor la bandera tricolor del regimiento, en lo que sin duda era toda una plasmación visual de nacionalismo exacerbado.

Además de fijar claramente el propósito del cortometraje en contraposición a la "campaña difamatoria" contra la Legión promovida desde Alemania, la película también perseguía una sublimación de la Legión Extranjera durante la guerra, una idealización de los lazos de camaradería entre los soldados y, en un sentido más general, de la vida diaria en el cuerpo. En primer lugar, respecto a la magnificación de la Legión Extranjera, conviene retroceder al título introductorio de *La Légion étrangère* para observar que la película empleaba unas cifras que se habían repetido a lo largo de la guerra en numerosos textos hagiográficos; en concreto, se indicaba que a lo largo de la guerra se habían alistado 35.000 voluntarios de 53 países. La discusión sobre el número real de efectivos de la Legión durante la Gran Guerra ha sido intensa, pero los trabajos con una mayor solvencia metodológica han venido a rechazar unas cifras tan elevadas.[23] Además, como señaló Jean-Marc Delaunay, en 1914 existían en el mundo solamente 45 Estados independientes,[24] lo cual añade incerteza a la idea de 53 nacionalidades presentes en la Legión. Naturalmente, la propaganda francesa siempre tuvo la necesidad de utilizar la Legión como espejo de la atracción universal de los valores franceses, y convenía trasladar la idea que todo el mundo estaba detrás de la causa de Francia contra la *barbarie teutona*.

Por otra parte, ambas películas buscaban un retrato de los legionarios y de su vida, tanto desde el aspecto de la organización y práctica cotidiana en el cuerpo como desde una vertiente más humana o social. En este sentido, las películas tenían cierto componente sociológico, algo que era frecuente en las producciones de la SCPA. De esa manera, en ambas películas se ofrece una aproximación a la vida de los legionarios, contemplándose en ella las prácticas de artillería y los ejercicios físicos al aire libre, en pleno invierno. La presentación detallada de esos ejercicios gimnásticos vistosos y de las maniobras con armamento buscaban ofrecer al público la confianza en un Ejército modélico, con eficiencia técnica, disciplina y preparación física.

[23] Frente a autores como Montagnon que apuntaron a cifras de 36.000 combatientes, otros autores como Martínez Fiol han sostenido que la cifra de efectivos a lo largo de la guerra en la Legión no habría excedido los 15.000 hombres. Porch señaló que la Legión Extranjera alcanzó un máximo de efectivos en 1915 al llegar a contar con 21.887 alistados, una cifra que fue reduciéndose a partir de ahí. MONTAGNON, Pierre. *La Légion étrangère: de 1831 à nos jours*. París: Pygmalion, 1999, p. 156; MARTINEZ FIOL, David. *Els «Voluntaris catalans» a la Gran Guerra: 1914-1918*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pp. 114-122; Porch, DOUGLAS. *The French Foreign Legion… Op. cit.*, pp. 337-338.

[24] DELAUNAY, Jean-Marc. «Tous Catalans? Les combattants espagnols de l'armée française, 1914-1918» en ALLAIN, Jean-Claude (dir.). *Des étoiles et des croix. Mélanges offerts à Guy Pedroncini*. París: Economica, 1995, pp. 309-310.

Esas imágenes, que esconden todo un discurso de representación propia y de explicación de la Victoria, no podían sino completarse con una demostración visual del otro elemento esencial para entender la fuerza del Ejército francés y de la propia Francia: la unidad. Una unidad entendida como hermanamiento de hombres libres bajo la bandera tricolor sin importar la condición y, en el caso concreto de la Legión, tampoco el origen. De esa manera, al grabar escenas de la sociabilidad entre los soldados, especialmente centrales en *La Légion étrangère en Alsace*, los camarógrafos pretendían reflejar un espíritu de compañerismo y bienllevanza que trascendiera incluso el color de la piel. Esto se observa de manera muy clara en los minutos finales de la película *La Légion étrangère en Alsace*, en la que se presenta un fiero pero amistoso combate de boxeo sobre la hierba entre un joven francés apodado «Thein» y el famoso boxeador afroamericano Bob Scanlon, que se encontraba en París en el momento de estallar la Gran Guerra y que fue uno de los primeros estadounidenses en alistarse en la Legión a finales de agosto de 1914. El ambiente de camaradería, las sonrisas de los legionarios excitados, la participación de la orquesta durante el combate o el abrazo y los gestos de simpatía de los dos contrincantes proyectan una interesante impresión de unidad e integración. Ese espíritu integrador se pretendía un rasgo característico de la Legión y la mejor expresión de la dimensión humanista y universal de los valores defendidos por Francia, cuna de la Revolución y de la igualdad entre los hombres. Nuevamente la Legión Extranjera servía para vehicular un mensaje nacionalista sobre la universalidad de Francia.

Las imágenes del combate de boxeo son completadas por otras escenas en ambas películas como, en el caso de *La Légion étrangère en Alsace*, las correspondientes a la preparación de la comida, a la limpieza en grupo de las ametralladoras, al aseo de los legionarios en un riachuelo entre sonrisas y bromas con el agua, a la recitación de un poema por parte de un legionario ante la admiración de otros compañeros o a un partido de balompié. En esas escenas encontramos un dibujo de un espíritu de cuerpo y de la fraternidad masculina nacida de la experiencia de combate, en lo que Joanna Bourke conceptualiza como *male bonding*.[25] Pero, además, los camarógrafos recogen y plasman una visión plácida de la Legión Extranjera muy distante del oscuro y macabro retrato que de la misma había hecho la literatura pangermanista y toda la propaganda nacionalista alemana, que había puesto el acento en aspectos como los castigos físicos tétricos, los abusos de los oficiales, la prostitución, el carácter agrio y abatido de los legionarios (*le cafard*) o los problemas de compañerismo causados por el alcohol o por diferencias per-

[25] BOURKE, Joanna. *Sed de sangre: historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2008.

sonales. Como filmes propagandísticos impulsados por el Ministère de la Guerre que eran, las películas que analizamos no podían contemplar ninguno de esos aspectos y por el contrario debían proyectar una imagen simpática de los legionarios a partir de momentos entrañables y de cierta candidez que, pese a lo que se buscaba proyectar, eran muy excepcionales en la Legión Extranjera, al menos a juzgar por el relato de algún antiguo combatiente.

4. Conclusiones

Las películas contempladas en este trabajo son características de la producción cinematográfica de la SCPA durante la Primera Guerra Mundial. En el contexto del año 1919, además, las películas muestran una clara tendencia a la celebración del resultado de la guerra y al revanchismo contra la Alemania vencida. La Legión Extranjera es presentada con una marcada tendencia a la sublimación y se la sitúa como un elemento capital en el triunfo francés y en la reincorporación de los territorios irredentos arrebatados en la guerra franco-prusiana de 1870-1871. Esa glorificación de la Legión se plantea y se desarrolla en todo momento en contraposición a la imagen peyorativa que la literatura pangermanista había fijado en las décadas anteriores y que había permeabilizado a una parte importante de la opinión pública no francesa. Nos encontramos, por lo tanto, con dos filmes de planteamientos propagandísticos elaborados bajo las instrucciones y la supervisión del Ministère de la Guerre, con lo que el componente crítico hacia la Legión Extranjera quedaba naturalmente fuera de lugar bajo cualquier concepto. Las películas no reflejan algunas de las sombras innegables de la Legión Extranjera, como los métodos sádicos de castigo físico o la crueldad de algunos mandos. Con todo, los espectadores del período de entreguerras podrían acceder a una visión más equilibrada y neutral de la Legión Extranjera con los estrenos de decenas de producciones, principalmente estadounidenses pero también francesas y alemanas, que desde géneros como la comedia o el cine de aventuras emplearían el atractivo exótico intrínseco a la Legión.[26] Las dos películas que hemos analizado aquí representan, por tanto, una de las primeras lecturas cinematográficas de las sucesivas que ha ido teniendo en el tiempo la Legión francesa.

[26] No existe aún ningún trabajo específico del cine sobre la Legión Extranjera en el período de entreguerras, a despecho que el montaje de la exposición *Légion et cinéma*, abierta entre el 24 de marzo al 27 de agosto de 2017 en el Musée de la Légion étrangère en Aubagne (Bouches-du-Rhône), habría debido servir para impulsar las investigaciones. Esta carencia de estudios es indesligable de otro fenómeno más clamoroso como es la escasez de trabajos sobre la Legión Extranjera en el cine. La principal referencia bibliográfica con la que contamos hoy es LEIBFRIED, Philip. *Films of the French Foreign Legion*. Albany (Georgia): BearManor Media, 2011.

5. Bibliografía

Anderson, Roy C. *Devils, not men: the History of the French Foreign Legion*. Londres: Robert Hale, 1987.

Artbauer, Otto Cesar. *Die Fremdenlegion.* Bielefeld: Velhagen&Klasing, 1906.

Beer, Georg. *Die französische Fremdenlegion: eine Wärnung für Deutschlands Jugend*, Leipzig: Richard Sattlers Verlag, 1911.

Bourke, Joanna. *Sed de sangre: historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2008.

Challéat, Violaine. «Le cinéma au service de la défense, 1915-2008», *Revue historique des armées*, núm. 252 (2008), pp. 3-15.

Comor, André-Paul (dir.). *La Légion étrangère: histoire et dictionnaire*. París: Robert Laffont, 2013.

Delaunay, Jean-Marc. «Tous Catalans? Les combattants espagnols de l'armée française, 1914-1918» en ALLAIN, Jean-Claude (dir.). *Des étoiles et des croix. Mélanges offerts à Guy Pedroncini.* París: Economica, 1995, pp. 309-323.

Gmeline, Patrick de. *Nouvelle histoire de la Légion étrangère*. París: Perrin, 2016.

Hallo, Jean. *Monsieur legionnaire: l'home et ses traditions*. París: Lavauzelle, 1994.

Hirtz, Arnold. *Warnung vor der französischen Fremdenlegion an die deutschen Jünglinge und ihre Angehörigen gerichtet*. Hamm: Breer & Thiemann, 1911.

Koller, Christian. *Die Fremdenlegion: Kolonialismus, Söldnertum, Gewalt, 1831-1962*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2013.

Martínez Fiol, David. *Els «Voluntaris catalans» a la Gran Guerra: 1914-1918*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.

Moch, Gaston. *La question de la Légion étrangère*. París: Eugène Fasquelle, 1914.

Montagnon, Pierre. *La Légion étrangère: de 1831 à nos jours*. París : Pygmalion, 1999.

Neviaski, Alexis. «1919-1939 : le recrutement des légionnaires allemands», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, núm. 237 (2010), pp. 39-61.

Ohle, Fritz. *Weiße Sklaven: Schilderungen aus der französischen Fremdenlegion*. Leipzig: Sattler's Verlag, 1906.

Porch, Douglas. *The French Foreign Legion: a Complete History*. Londres: Macmillan, 1991.

Rommel, Alfred. *Frankreichs Fremdenlegion und ihr Zweck*. Berlín: Selbstverlag A. Rommel, 1906.

Rosen, Erwin. *In der Fremdenlegion: Erinnerungen und Eindrücke*. Stuttgart: Robert Lutz, 1909.

El triunfo del discurso cultural estadounidense a través de la colonización y conquista de nuevos espacios en Ciencia Ficción a través del cine

Blai Aixalà Huete
Centre d'Investigacions Film-Història
Universitat de Barcelona (UB)
blaihuete@gmail.com

Resumen: La ciencia ficción como género proviene de la literatura, con su boom en el siglo XIX creó una red de adeptos que se trasladaría y multiplicaría con el salto del género al cine. Pero la ciencia ficción es un género cargado de discurso político y cultural. Esta comunicación pretende trazar y analizar el discurso narrativo del cine de ciencia ficción enfatizando en el auge de dicho género con la cultura pop estadounidense, es decir, las décadas de 1980, 1990 y 2000. Por este motivo, y a través de ejemplos, se relacionarán películas y series icónicas del género a través de su discurso cultural y político. El objetivo es ver como la geopolítica y los valores socioculturales han influenciado muchos títulos dentro de este género y/o como otros filmes han servido para exportar o blanquear dichos valores al servicio de un determinado estado.
Palabras Clave: soft power, geopolítica, discurso, cine, mensaje, cultura, EEUU, ciencia ficción.

Abstract: Science fiction as a genre comes from literature. With its boom in the 19th century, it created a network of adepts that would be transferred and multiplied in the genre's transition to cinema. But science fiction is a genre loaded with political and cultural discourse. This paper aims to trace and analyze the narrative discourse of science fiction cinema, emphasizing the rise of the genre in American pop culture, focusing on the 1980s, 1990s and 2000s. For this reason, and through examples, iconic films and series of the genre will be compared through their cultural and political discourse. The aim is to analyze how geopolitics and socio-cultural values have influenced many titles within this genre and/or how other films have served to export or legitimize such values in the interest of a certain state.
Key Words: soft power, geopolitics, discourse, cinema, message, culture, USA, science fiction.

1. Introducción

El cine de ciencia ficción se ha convertido en uno de los grandes géneros cinematográficos del mundo actual, versando temáticas distópicas y futuristas podría parecer que se trata de un género nuevo; todo lo contrario. Si bien este artículo no tiene como objetivo ahondar en los orígenes de la ciencia ficción, dentro de la historia contemporánea observamos su boom en el siglo XIX, en este caso en la literatura, que servirá de trampolín para su aterrizaje triunfal en el nuevo invento cinematográfico de principios del siglo XX.

Desde los tebeos a las novelas *pulp* de los años 30, 40 y 50, la CiFi[1] se ha adscrito tradicionalmente a un público adolescente y juvenil, que con el paso de los años ha ido ganando adeptos en edades más avanzadas, pero con una gran fidelidad (véase la popularidad de muchos *remakes* sobre filmes de los años 80 que se están llevando a cabo en la actualidad). El hecho de contar con este target ha dado al género un cierto halo inofensivo y poco transgresor a nivel sociopolítico, quitando algunas excepciones como podrían ser *Fahrenheit* 451 (novela de Ray Bradbury y posterior film de Truffaut) o *Blade Runner* de Ridley Scott. Sin embargo, dicha afirmación es refutable. La CiFi puede crear obras de carácter naif e inocente, pero también puede servir como canal de difusión de ideas, propaganda, así como mensaje cultural. Es en este último aspecto donde entra la teoría del *soft power*[2] o poder suave/blando, y es que el poder de un mensaje cultural potente, que cuaje en otras sociedades, puede crear una red de adeptos a dicho mensaje. Así pues, el cine y su facilidad para comunicar a través del audiovisual, representa un canal ideal para dicha empresa.

Pero la realidad es que la CiFi es un género cargado de discurso político y cultural, que en ocasiones puede pasar inadvertido dada la ambientación distópica, futurista o de realidad alternativa que pueda plantear un determinado guion y su posterior adaptación fílmica. Una de las formas en las que el mundo cinematográfico se ha servido del *soft power* para exportar un mensaje sociocultural ha sido a través de la conquista del espacio. Usando como ejemplo al autor citado anteriormente, Ray Bradbury, su novela *Crónicas Marcianas* representa un ejemplo perfecto en la literatura, dado que la sociedad que acabará conquistando Marte es de facto la estadounidense, con todo lo que socioculturalmente implica. Cuando esto se traslada al cine el resultado es el mismo, suele ser siempre el país norteamericano el que capitanea y monopoliza dicha exploración y conquista del espacio, sobre todo desde una faceta diplomática y cultural.

[1] CiFi: acrónimo en español de Ciencia Ficción.

[2] Soft power o poder suave/blando: habilidad de obtener unos fines a través de la atracción en vez de la coerción. Término acuñado por Joseph S. Nye JR. NYE, Joseph. «Soft power: the origins and political progress of a concept», *Palgrave communications*, vol. 3, núm. 1 (2017), pp. 1-3.

2. Casos de análisis y comparación en la conquista del espacio a través de las space operas

Si analizamos el período de mayor auge en cuanto a la exportación del mensaje cultural estadounidense a través de la pequeña y la gran pantalla debemos referirnos a las décadas de 1980 a 2010, con una gran importancia del producto televisivo, las series. Los motivos principales de dicho auge fueron la victoria en la guerra fría, la mayor facilidad en la distribución de las películas con la aparición del VHS, y la aparición de las plataformas online/televisión por cable como *HBO* y *Netflix.*[3]

Si bien los primeros *Space Opera* habían sido creados con las novelas *Pulp* en la década de los veinte, el primer gran impacto televisivo de una serie de CiFi en la que se encuentran capítulos de conquista o exploración del espacio los encontramos con la primera temporada de *The Twilight Zone* (1959 – 1964).[4] Sin embargo, fue *Star Trek: la serie original* (1966-1969), la que tendría un mayor impacto internacional, tal y como todas sus series y películas derivadas del universo *Star Trek* han demostrado a lo largo de más de cinco décadas.

Así, la famosa saga creada por Gene Roddenberry plantea una sociedad futura en la que el ser humano se expande por la galaxia, viajando, colonizando, a la vez que pacificando otros mundos, salvando y ejerciendo la diplomacia. En cualquiera de las series que la saga *Star Trek* ha lanzado (desde *Next Generation* a *Enterprise*) se ha planteado una raza y una sociedad humana de carácter totalmente utópico, con un planeta Tierra unificado en un solo estado, pero que de facto refleja la sociedad estadounidense y sus valores, o los valores que a priori pretende exportar. Vemos como el talante de los capitanes de las distintas naves espaciales de cada una de estas series son personajes diplomáticos, en su mayoría de ascendencia anglosajona, buenos dirigentes, muy amados por su tripulación y con un cierto aire de desinterés en su individualismo en pro de un beneficio común. Por otra parte, los enemigos de la civilizada Tierra suelen ser sociedades distópicas. Dos de los ejemplos mas populares a la vez que paradigmáticos son los Klingon y el Imperio Romulano. Los primeros representan una sociedad que recuerda al mundo feudal que el cine estadounidense ha representado en sus filmaciones, con un marcado carácter violento, incluso bárbaro, basado en códigos de honor, lealtad, familia y altamente jerarquizado. Los segundos,

[3] Cabe matizar que el gran auge de las plataformas online llegaría en la década siguiente, post 2010 tal y como puede verse en los índices de crecimiento de subscriptores de Netflix desde 2013 hasta la actualidad. STOLL, Julia. *Number of Netflix paid subscribers worldwide from 1st quarter 2013 to 3rd quarter 2022 (in millions)*. Statista, 19 de octubre de 2022. Disponible en: https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/ [Última consulta: 27 de octubre de 2022].

[4] Siempre refiriéndonos a la industria fílmica estadounidense y las obras de mayor impacto histórico, cultural y global.

representan una de las mayores sociedades distópicas de la saga. Los romulanos tienen una sociedad altamente imperialista, belicosa, territorial, que se ve regida por códigos de obediencia y una estricta disciplina. Estas dos sociedades representan la antítesis de lo que pretende ser la humanidad y sus valores democráticos, así como de respeto a los derechos humanos,[5] posicionándose en contra de los tipos de sociedad anteriormente mencionadas que se plantean como "los malos", en un clásico sentido maniqueo ya visto en el cine. Así pues, los loables valores humanos son los que deben triunfar ante otras civilizaciones externas que siempre acabarán sucumbiendo frente a la calidad moral terráquea, en una especie de Destino Manifiesto intergaláctico en aras de civilizar y exportar los valores estadounidenses a estos pueblos distópicos.

Para hacer una comparativa dentro de este género específico, se puede destacar también *Stargate SG-1* (1999-2007). La serie creada por Glassner & Wright presenta otro tipo de discurso, de carácter menos sutil y entrelineado que el de *Star Trek*, mucho más directo y claro. Si bien la comparativa entre las dos franquicias/universos se da más por una cuestión cronológica, popular y de exploración espacial. En *Stargate*, los Estados Unidos son los poseedores de una puerta que los lleva a otros planteas/mundos. El objetivo es también el de la diplomacia y la exploración, pero en este caso es llevada a cabo por parte de los propios estadounidenses como representantes (ya sea de iure o de facto) del planeta Tierra. Con un carácter más épico y con menor moraleja que *Star Trek*, esta serie se desarrolla en la actualidad y tiene un mensaje que destaca finalmente. La Tierra, es decir los humanos, que a su vez podría resumirse en los estadounidenses, siempre consiguen la victoria sea cual sea su enemigo. Así, estos humanos, haciendo gala de las virtudes de camaradería, amistad, valor, patriotismo, honor y valentía, afrontan distintos retos contra enemigos de tecnología superior que nunca consiguen ganar a los terráqueos/estadounidenses aún teniendo avances tecnológicos mucho más desarrollados. Este hecho muestra un discurso mucho más maniqueo si cabe que *Star Trek*; buenos y malos muy malos. Además, algunos discursos que se articulan en la serie pueden recordar bastante a otros bien conocidos por la historia y por la política. Un ejemplo lo vemos en el rol de los aliados de los estadounidenses en la serie, que por mucho que algunos de ellos tengan una tecnología muy superior y una sociedad a priori más desarrollada (siempre en términos ficticios), acaban necesitando al equipo *SG*-1 y a la Tierra para salvar sus mundos. Un mensaje que se podría interpretar como: "Siempre somos el bando ganador, alíate con nosotros".

Estos son solo dos ejemplos comparados, paradigmáticos, de dichas conquistas/exploraciones del espacio, en donde el lenguaje cultural y el poder suave aflora como línea paralela al argumento de la trama. Otros títulos a tener en cuenta podrían ser *Battlestar Galactica, Red Dwarf* o *Firefly.*

[5] ¿Es posible exportar derechos humanos a quienes no son humanos?

3. Poder blando, cultura pop y cine

Como hemos dicho anteriormente, el cine ha tenido un gran impacto como canal de ejercicio de poder suave por parte de los EEUU. Durante las décadas de 1980 a 2010, la gran pantalla ha sido la que ha triunfado a nivel internacional por encima de las series, si bien estas consiguen una difusión que va in crescendo, sobre todo a partir del siglo XXI. Más allá de la conocida crítica de cine habitual, el enfoque de análisis de un filme puede hacerse en otros términos como los que este artículo plantea, basados en el poder suave y el mensaje/carga cultural que contiene dicha filmación. Si bien es correcto afirmar que cada película es fruto del contexto de su época, es preciso matizar que no todas las épocas tienen la misma capacidad de exportación cultural, ya sea por distintos motivos. Si nos basamos en uno de los fundamentos de Hegel sobre la historia de la filosofía como es el de: "el estudio de la historia de la filosofía es el estudio de la filosofía misma",[6] podríamos aplicar este mecanismo al cine: el estudio del cine es el estudio de la sociedad que lo crea. Por este motivo, conocer el contexto histórico, político, cultural y socioeconómico de la sociedad creadora de poder suave es fundamental para analizar e interpretar mejor su discurso.

De esta manera, tal y como ya se ha mencionado, a partir de la década de 1980, la producción cultural cinematográfica estadounidense crece y exporta cultura pop como nunca antes se había visto. A partir de la década de los ochenta, la CiFi se vuelve cada vez más popular en la sociedad occidental (la mayor receptora de soft power estadounidense) gracias al triunfo de filmes como la primera trilogía de *Star Wars* o *E.T.*

Sin embargo, las películas basadas en la conquista y/o exploración del espacio tuvieron también una importante presencia para la cultura pop estadounidense si bien su prisma es mas cultural que político, a diferencia de las series anteriormente comparadas. Eso no quita que no tengan una carga de sistema de valores que dichos filmes pretenden también exportar; no obstante, su discurso es mucho mas naif desde el punto de vista sociopolítico, es por este motivo que considero que su impacto se ve más reflejado en la memoria colectiva popular que no en valores socioculturales.

Si bien películas como *Blade Runner* pueden verse como una crítica al mundo de las corporaciones, con un poder igual o superior al de los estados, otras películas relevantes de las décadas señaladas tienen una menor carga política. Filmes como la saga *Alien*, la saga *Terminator*, *Men in Black, The Fifth Element* o *I Robot* presentan mucha mayor carga cultural/estética que discursiva. La última pelícu-

[6] HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, et al. *Introducción a la historia de la filosofía*. Madrid: Aguilar, 1971.

la citada, por ejemplo, se sirvió de diversas marcas comerciales para su rodaje y puesta en escena. De esta manera, la memoria colectiva recuerda más un determinado automóvil, unas zapatillas (como por ejemplo en *Back to the Future*), o una estética (*Men in Black* o *Matrix*). De esta manera, estas filmaciones penetran en la cultura pop de la sociedad receptora de este *soft power* por cuestiones estéticas más allá que socioculturales. Por este motivo, se puede entender como las sociedades creadoras de dichas filmaciones cargan sus productos culturales con el sistema sociopolítico imperante en su sociedad. Otras películas como *Brazil* o *The Fith Element* en cambio, representan sociedades distópicas alejadas del modelo de democracia liberal, alertando al espectador de las desventajas de un hipotético cambio político en un futuro mas o menos cercano.

4. Conclusiones y visión de futuro

Lo que esta consiguiendo este mensaje cultural que exporta el cine, ya sea en la pequeña o en la gran pantalla, es la creación de adeptos y la fidelización de estos a un determinado bloque geopolítico y sociocultural. Además, consigue llevar un proceso de aculturación a otros pueblos o países. Un ejemplo de ello puede ser visto en nuestra sociedad actual occidental cuando vemos la moda, la música que se escucha y también las mentalidades. La conquista del espacio por parte de la sociedad estadounidense se da por medio de iniciativa estatal y a través de la diplomacia pública. Esta conquista y/o exploración responde al mismo patrón que la conquista del oeste estadounidense, tal y como se mencionaba anteriormente con una idea de Destino Manifiesto hacia nuevos mundos. Los otrora territorios de Dakota o de Montana son en este género planetas del sistema solar como Marte u otros más lejanos, ficticios o no. A través de este discurso, el poder blando estadounidense logra exportar un modelo político, social y cultural de conquista de nuevos espacios. La colonización del espacio se plantea como una estrategia geopolítica que pretende americanizar los nuevos mundos explorados y/o colonizados expandiendo así el imperio blando estadounidense más allá de sus fronteras terráqueas. La preponderancia del cine estadounidense a nivel global plantea unas bases de modelo colonizador a partir del bloque civilizatorio anglosajón para una futura exploración espacial que se pretende sea capitaneada por los EEUU.

Con las nuevas plataformas digitales aún se va más allá, dado que el producto estadounidense destaca sobremanera entre el público mas joven. En una sociedad en donde las series son las nuevas novelas, y las películas los nuevos teatros, se

consume producto anglosajón en un alto porcentaje. Este factor se suma a las nuevas plataformas digitales, actuando como portaviones de dicho mensaje cultural.

En los tiempos de series *online*, la exportación de la *american way of life* es algo que *HBO* y *Netflix* están llevando a cabo en todo el planeta, consiguiendo que en cualquier punto del globo se conozca la cotidianidad estadounidense incluso mas que la suya propia. El cine de ciencia ficción, y sobre todo el que se centra en la conquista del espacio, puede ser un canal perfecto para criticar sin señalar aspectos específicos de una determinada realidad como hizo el Quijote, o puede ser también un potente canal de difusión de un estilo de vida, de una mentalidad y de una afiliación a un modelo sociopolítico y cultural. Este artículo tiene la única finalidad de identificar los mensajes que el *soft power* nos trae en forma de producción cinematográfica, dejando a criterio personal la elección de su estilo de vida y su afiliación.

5. Bibliografía consultada

ANG, Ien; ISAR, Yudhishthir Raj; MAR, Phillip. «Cultural diplomacy: beyond the national interest?», *International Journal of Cultural Policy*, vol. 21, núm. 4 (2015), pp. 365-381.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, et al. *Introducción a la historia de la filosofía*. Madrid: Aguilar, 1971.

NYE, Joseph. «Soft power: the origins and political progress of a concept», *Palgrave communications*, vol. 3, núm. 1 (2017), pp. 1-3.

NYE JR, Joseph S. «Soft power and American foreign policy», *Political science quarterly*, vol. 119, núm. 2 (2004), pp. 255-270.

PARISOT, James. *How America became capitalist: Imperial expansion and the conquest of the west*. Londres: Pluto Press, 2019.

STOLL, Julia. *Number of Netflix paid subscribers worldwide from 1st quarter 2013 to 3rd quarter 2022 (in millions)*. Statista, 19 de octubre de 2022. Disponible en: https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/ [Última consulta: 27 de octubre de 2022].

WAGNLEITNER, Reinhold. *American cultural diplomacy, the cinema, and the Cold War in central Europe*. University of Minnesota, Center for Austrian Studies, 1992. Disponible en: https://hdl.handle.net/11299/5697 .

Holocausto nuclear a la española. *La hora incógnita* (1963, Mariano Ozores)

Ana Asión Suñer
Universidad de Zaragoza (UNIZAR)
anassu@unizar.es

Fernando Sanz Ferreruela
Universidad de Zaragoza (UNIZAR)
fersanz@unizar.es

Resumen: El género de ciencia ficción, y más concretamente el relativo al exterminio total de la raza humana —ya sea provocado por ésta o procedente de una amenaza externa— ha sido un *rara avis* dentro de la producción cinematográfica española. En 1963, sin embargo, Mariano Ozores decidió apostar por esta temática en *La hora incógnita*, una película que cuenta la historia de un grupo de individuos que, tras conocer el impacto de un misil nuclear en su pequeño pueblo, deciden permanecer en él. Una propuesta diferente que sirve una vez más para conocer las costumbres, hábitos y modo de vida de la sociedad española de los años sesenta; y muy especialmente de los nuevos aires que el Concilio Vaticano II estaba insuflando en el pensamiento y en los usos religiosos de aquel panorama.
Palabras Clave: ciencia ficción, cine español, exterminio, amenaza nuclear, religión, Mariano Ozores, Concilio Vaticano II, años sesenta.

Abstract: Fantastic cinema, and specially that films wich show the total extermination of the human race —whether caused by the humans themselves or triggered by an external threat— has been extremely scarce in Spanish film production. However, in 1963 Mariano Ozores filmaker decided to bet on this theme in *La hora incógnita*, a film that tells the story of a group of individuals who, after be aware of the impact of a nuclear missile on their small town, decide to stay there. A different cinematographic proposal that allowes us, once again, to learn about the customs, habits and way of life of the Spanish society of the sixties; and also, very especially, about the new ideas that the Vatican II Council was breathing into the thought and religious uses of that panorama.
Key Words: Fantastic cinema, Spanish cinema, extermination, nuclear threat, religion, Mariano Ozores, Vatican II Council, the sixties.

1. Introducción

La ciencia ficción es una de las formas más estructuradas de las artes populares, un género que reflexiona sobre aspectos genéricos que por su amplitud afectan a aspectos esenciales de la vida humana. Cuestiones casi tópicas, pero vitales, que tratan de resolver preguntas como ¿De dónde venimos? ¿Hacia dónde vamos? Dentro de estos interrogantes tiene un protagonismo especial la reflexión sobre el espacio y el tiempo. El género ha ido adaptándose y evolucionando con el devenir de los tiempos, ejercicio que ha desarrollado de forma simultánea al mantenimiento de otra serie de temáticas de corte más atemporal.

2. El tema del exterminio de la raza humana en el contexto bélico internacional

En la historia del cine de ciencia ficción el año 1950 supone el reconocimiento unánime del género por parte de público, crítica y autores. Su primera Edad de Oro podría situarse entre 1950 y 1956, instante en que toda una serie de cineastas se ponen al frente de películas que logran asentar en Hollywood los cimientos del género. Algunos de los títulos más significativos fueron *Ultimátum a la tierra* (1951), *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) o *Planeta prohibido* (1956). Su desarrollo se produjo en paralelo a la apertura de la carrera por el dominio de la energía atómica,[1] la conquista del espacio y también al mismo tiempo que se recupera la preocupación por el contacto con extraterrestres.

En el caso de la cinematografía japonesa las películas de ciencia ficción, de escaso presupuesto, llenan los programas dobles. Además, tiene un enorme desarrollo y popularidad por estas mismas fechas los *Kaiju-eiga*.[2] Son los años en los que el cine japonés comienza a trabajar el tema de los monstruos derivados de la guerra atómica con su ciclo de Godzilla,[3] que despierta como consecuencia de las explosiones nucleares. Como señala Pablo Francescutti, su reconocida marginalidad servía de salvoconducto para explotar la sensibilidad de la audiencia a la "lluvia radiactiva", sin ganarse la etiqueta de "comunista" impuesta por los sectores conservadores a las ficciones "realistas" alusivas a temas nucleares.[4] Otra de las interpretaciones ha llevado a asemejar a Godzilla con Estados Unidos, la potencia que descargó el fuego nuclear sobre Japón. El monstruo nace de este modo de los

[1] La era nuclear abrió la posibilidad de que el ser humano pudiese desaparecer en una guerra de bombas atómicas entre superpotencias.

[2] Su traducción al castellano sería "cine de monstruos/bestias gigantes".

[3] Entre 1954 y 1965 se realizaron 16 películas, añadiéndose con posterioridad una más en 1985.

[4] FRANCESCUTTI, Pablo. *La construcción social del futuro. Escenarios nucleares del cine de ciencia ficción*. Tesis Doctoral. Departamento de Cambio Social (Sociología 1), Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, 2000, p. 336.

ensayos norteamericanos y dirige su ira sobre el país nipón, estableciendo una clara dualidad víctima/victimario entre ambas naciones.[5]



Figura 1. Cartel de *Godzilla* (Ishirō Honda, 1954).

3. La idiosincrasia cinematográfica de un país al margen de la Guerra Fría

Durante los años sesenta España experimentó un periodo de bonanza que muchos denominaron "milagro económico", un apelativo que también se usó en otros países que atravesaron circunstancias similares, como Japón. Un aspecto que, unido a la ruptura con el periodo autárquico (1939-1959), propició el pistoletazo de salida hacia la construcción de un nuevo país. El cine fue de nuevo testigo de estos avatares, tal y como se puede observar en títulos como *Hoy como ayer*, (Mariano Ozores, 1966) o *Pero... ¿En qué país vivimos?* (José Luis Saénz de Heredia, 1967).

[5] *Ibídem*, p. 221.

No cabe duda de que el Séptimo Arte continuó constituyendo uno de los pilares fundamentales de la cultura española. Tras la vuelta a la Dirección General de Cinematografía de José María García Escudero en julio de 1962, se llevó a cabo una reorganización de la censura —en marzo de 1963 hizo públicas junto a Manuel Fraga, Ministro de Información y Turismo, las nuevas Normas de Censura—. Se modificó además la denominación de "cine de interés" por "nuevo cine". Aunque tibias, estas disposiciones sirvieron para poner por primera vez por escrito los principios de la censura. A ello se sumó, en agosto de 1964, la denominada como Carta Magna de la Cinematografía donde, entre otras medidas, se estableció que cada película obtuviera el 15% de los ingresos brutos en taquilla. A su vez, se creó la categoría de "Interés Especial", pensada para los proyectos audiovisuales que, siempre desde el punto de vista del Régimen, contuvieran valores morales, sociales, educativos o políticos. Tras la sustitución de García Escudero en 1967 por Carlos Robles Piquer, la censura volvió a recrudecerse.

Los años sesenta fueron testigos del nacimiento del Nuevo Cine Español (1962-1967), una corriente en la que se englobaban todos aquellos cineastas que desearon abordar viejos temas desde una nueva perspectiva crítica. Jóvenes diversos, como José Luis Borau, Manuel Summers, Mario Camus o Basilio Martín Patino, pero a los que les unía una visión pesimista de la vida. De hecho, su postura resultaba incómoda al gobierno franquista, que no pudo evitar que sus películas fueran las más premiadas en los festivales internacionales. Buen ejemplo de ello es *La caza* (Carlos Saura, 1965), un verdadero hito dentro de esta corriente. También de la Escuela de Barcelona (1965-1970), formada por un grupo de cineastas catalanes de corte contestatario cercanos a la disidencia antifranquista, entre los que se encontraban Vicente Aranda (*Fata Morgana*, 1965), Jacinto Esteva (*Después del diluvio*, 1968), Joaquim Jordá (*Dante no es únicamente severo*, 1967, con Jacinto Esteva), Pere Portabella (*Nocturno 29*, 1968) o Carlos Durán (*Cada vez que…*, 1967).

Una transición cultural que, sin duda, llegaba mucho antes que la política a España.[6]

4. Y Dios eligió a sus viajeros: *La hora incógnita* (Mariano Ozores, 1963), su mensaje antibélico y religioso

La premisa argumental de *La hora incógnita* es extraordinariamente sencilla: en una ciudad española no identificada —cabe señalar que aparecen algunos automóviles con matrícula de Barcelona a pesar de que se rodó íntegramente en la Comunidad de Madrid— se vive la amenaza cierta del impacto de un proyectil

[6] Sobre este tema ver SANZ FERRERUELA, F. (coord.). «De *El verdugo* a *Furtivos*: transiciones en la cultura audiovisual del tardofranquismo (1963-1975)», Monográfico de la revista *Artigrama*, núm. 35 (2020).



Figura 2. Cartel de *La hora incógnita* (Mariano Ozores, 1963).

con una carga atómica que va a destruirla por completo, por lo que es desalojada a toda prisa.

Sin embargo, no todos los habitantes de la ciudad la abandonan, de modo que en torno a una docena de personajes de lo más diverso van a quedar atrapados bajo la amenaza, y a merced de un destino fatal. Son precisamente ellos y sus circunstancias personales y colectivas las que hacen avanzar un relato, por lo demás, bastante plano. Y es que se trata de una película más de personajes que de acción, pues de hecho se narra prácticamente en tiempo real: las dos horas previas al impacto nuclear que tendrá lugar a las 10 de la noche. Se trata de personajes muy diferentes entre sí, bastante bien trazados en general —sin ninguna complejidad— constituyendo un ramillete de todos los arquetipos sociales más tópicos, muchos de los cuales hunden sus raíces en los géneros literarios tradicionales. Por lo demás, y seguramente persiguiendo un más amplio desarrollo narrativo, la mayoría de ellos quedan agrupados por parejas, de la siguiente manera:

El vagabundo borracho y el ladrón torpe, a quien dan vida los otros dos hermanos Ozores (José Luis y Antonio); la chica soñadora e ingenua, dependiente de unos grandes almacenes, y el rico y solitario dueño de los mismos, de fuerte

carácter; la prostituta de buen corazón (Emma Penella) y el galán fugitivo; y por otro lado, este último y el policía autodestructivo a lo Orson Welles en *Sed de mal*; la pareja furtiva que aprovechan la situación para consumar su adulterio burgués; las dos ancianas cotillas y chismosas que dan rienda a suelta a su "vicio" curioseando en las casas desiertas que han abandonado sus vecinas; y finalmente —en este caso— ya por separado, el anciano educado y pusilánime amante de los gatos, y el sacerdote de comportamiento modélico que los recoge a todos en su iglesia.

Ente ellos hay algunos personajes que no se han ido porque no han podido, pero algunos otros no lo han hecho por propia voluntad: quieren aprovechar la ausencia de sus vecinos para obtener la libertad e independencia, al margen de tabúes y cortapisas sociales, que les permita lograr un sueño, a pesar de que conseguirlo les aboque a una muerte irremediable.

En ese ambiente, una vez hemos conocido a todos los personajes de la ciudad abandonada, el sonido de la campana de la iglesia se alza como un faro, como un reducto de esperanza y allí acuden todos. Comienza en ese momento el segundo tramo de la película en el que se encierra el componente moralizador de la misma, ya que todos se van a sentir interpelados por las palabras del sacerdote, que les hace tomar conciencia de sus respectivos "defectos" y que los encamina a ese final trágico pero salvífico, tan acorde con el contexto español, europeo y mundial que se vivía en 1963. Y además por partida doble, no solo políticamente, sino también desde el punto de vista religioso. Así, si bien esta película puede relacionarse directamente con el caldo de cultivo de la "Guerra Fría", potenciada justo en ese momento por la crisis de los misiles de Cuba —que había tenido lugar solo unos meses antes, en octubre de 1962— con el ingrediente, nada desdeñable de la amenaza nuclear, no es menos cierto que Ozores la rodó en pleno contexto del desarrollismo español, pero también del Concilio Vaticano II.

Por lo que se refiere al primer término, cabe señalar que *La hora incógnita* encierra un claro y evidente mensaje antibélico, que se nuestra a través de las conversaciones de los personajes, quienes en no pocas ocasiones se lamentan del peligro de las armas nucleares, de su injustificado uso, y en definitiva de la sinrazón y la injusticia de la guerra. Lo cual se reafirma de forma tajante con la advertencia que cierra la película: *esto puede suceder en cualquier lugar, en cualquier momento, ahora mismo*.

En cuanto al componente religioso, hay que señalar que el papel del sacerdote interpretado por Fernando Rey guarda una estrechísima relación con los principios de la misión sacerdotal que el Concilio estaba disponiendo y renovando. Se trata de un hombre valiente y entregado a su misión salvadora de la humanidad, que tiene los medios para abandonar la ciudad (una motocicleta con el depósito lleno de gasolina) pero que opta por ponerla al servicio de quien más merezca esa salvación, entregando orgulloso su vida por su misión sacerdotal. Un plan-

teamiento que no resulta nada extraño, sobre todo si tenemos en cuenta que la película que Ozores había rodado justo anteriormente a esta había sido *Alegre juventud* (1963), posiblemente la visión más "conciliar" del sacerdocio que aporta la cinematografía española del momento.[7]

En cualquier caso, el poderoso componente religioso que encierra esta película determina que, tan solo un rápido vistazo a ese grupo de personas que protagonizan la película, arroje ya un primer mensaje catequético. Si nos damos cuenta, se trata de una docena de personajes —los doce Apóstoles— a los que capitanea un intachable sacerdote —representante de Cristo—, componiendo una suerte de "última cena" que redimirá a sus participantes.

A todo ello hay que unir la aparición inesperada, cuando todos están ya resguardados en la iglesia, de una particular "Sagrada Familia", un modesto matrimonio con un tierno bebé en los brazos, que constituyen esos personajes humildes, justos y puros que van a beneficiarse de la posibilidad de salvar sus vidas que les confiere la mencionada moto que el sacerdote atesora en su sacristía. En el mismo momento en el que se salvan, el sacerdote afirma: "Dios eligió a sus viajeros…." (fig. 3), expresión en la que se encierra buena parte del sentido catequístico de esta película.[8]

El tono moralizante de este tramo final de la película, con un marcado sentido redentor y salvífico, puede parecer extraño si analizamos la parte más conocida de la filmografía de Mariano Ozores,[9] a quien siempre conceptuamos en ese contexto del cine español del tardofranquismo y la transición caracterizado por

[7] En ese sentido, resulta de gran utilidad revisar los textos del Decreto Conciliar *Presbyteriorum Ordinis* sobre el ministerio y vida de los sacerdotes, el Decreto *Optatum totius* sobre formación sacerdotal, así como diversos artículos de la Constitución Dogmática *Lumen Gentium* sobre la Iglesia, entre otros textos. Ver *Documentos completos del Vaticano II*. Bilbao: Mensajero, 2001.

[8] Cabe señalar que, desafortunadamente, todas estas referencias no pueden ser contrastadas con la información contenida en la documentación de producción y censura de la película. De ese modo, en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, se conserva un expediente que corresponde al avance/tráiler de *La hora incógnita*, aprobado para todos los públicos el 28 de enero de 1964 [A.G.A., 03 (121), 36/04039], así como otras dos referencias fallidas a la misma obra. En primer lugar, las bases de datos del archivo incluyen el expediente de una supuesta película dirigida por Mariano Ozores con el título de *Dios eligió a sus viajeros* —en su filmografía no figura ese título, el sentido del mismo encaja perfectamente con el de *La hora incógnita* y esta frase del protagonista coincide exactamente con aquel—, que debería figurar con la signatura 36/04230. Sin embargo, en esa caja no existe ningún expediente con ese título, a pesar de lo cual esta circunstancia nos permite asegurar que *Dios eligió a sus viajeros* fue el título provisional con el que se debió comenzar a producir la película, aunque —como era bastante habitual— en determinado momento del proceso debió sustituirse por el de *La hora incógnita*. Así mismo, en las bases de datos del archivo se contempla otro supuesto expediente, referido ya a *La hora incógnita*, con la signatura 36/03751, pero en dicha caja tampoco se encuentra ninguna mención a la película, lo que tal vez se deba a una pérdida o desorden de la carpeta que habría de contener la documentación relativa a ese filme, imposibilitando su estudio.

[9] Sobre el autor ver, entre otros, OZORES, Mariano. *Respetable público: cómo hice casi cien películas*. Madrid: Planeta, 2002; e IKAZ, Javier. *Disparate nacional. El cine de Mariano Ozores*. Málaga: Applehead Team Creaciones, 2018.

el destape y la comedia más alocada y desenfadada; sin embargo, este espíritu claramente conservador es la tónica dominante del "primer Ozores" en estos años centrales de la década de 1960. Un autor que, tras el fracaso de La hora incógnita, se posicionó del lado del cine más oficial, con obras clave como Morir en Madrid (1963); y que no fue otra cosa que la respuesta perfectamente orquestada por el aparato cinematográfico del régimen franquista al documental Morir en España de Frederic Rossif, una película muy polémica que logró sortear ciertos cauces de la censura y que, bajo la apariencia de un documental turístico sin más, llevó a cabo una encendida diatriba prorrepublicana y antifranquista al hilo de la Guerra Civil. Una afrenta cinematográfica así no podía quedar sin respuesta y, como en otras ocasiones, desde el régimen se orquestó una réplica, desmintiendo muchos de los planteamientos de la cinta francesa, y con un tono, lógicamente, mucho más condescendiente hacia el franquismo. Y fue Mariano Ozores el responsable de esta contraofensiva cinematográfica, que debió ser del agrado del régimen pues, no en vano, ese trabajo le granjeó la oportunidad de ser ayudante de dirección, nada menos, que de José Luis Sáenz de Heredia en Franco, ese hombre (1964), la biografía oficial del dictador, con la que sin duda Ozores podría haber escalado muchos puestos como uno de los muchos cineastas oficiales del régimen aunque, al parecer, no fue esa su opción, ya que a partir de ese momento comenzó ya su trabajo incesante en el ámbito de la comedia.

5. Modelo fílmico

Por lo demás, podemos considerar que *La hora incógnita* como una verdadera rareza desde el punto de vista cinematográfico, siendo muy complicado encontrar referentes directos claros en el cine español previo. Desde luego, ni planteamientos apocalípticos, ni el género de ciencia ficción ni, mucho menos, el tema de la amenaza nuclear, habían tenido lugar en el cine español previo, a pesar de lo cual, Ozores tomó múltiples referencias visuales, tanto del cine negro/policíaco como, muy especialmente, de los filmes anticomunistas que tanto proliferaron en los años cincuenta. Piénsese en cintas como *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre, 1955) o *091, policía al habla* (José María Forqué, 1960), por mencionar algunos hitos del cine policiaco español de esos momentos, o en las películas anticomunistas de ASPA Films —*Murió hace quince años* (1953), o *El canto del gallo (1953*), ambas de Rafael Gil, por citar tan solo algunas referencias muy evidentes—. Así, pues, Ozores recurrió en *La hora incógnita* a un relato muy lineal, narrado en riguroso presente y casi en tiempo real, que transcurre en buena medida en las calles desiertas de la gran ciudad, dotándolo de una estética nocturna, con una cierta tensión y un ritmo *in crescendo*

que aporta ese componente de suspense tan propio del cine negro. Un ingrediente que se apoya, además, en la presencia constante de los relojes en la pantalla, que van marcando esa inexorable cuenta atrás, recordando poderosamente a cintas tan célebres como *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952).



Figura 3. *Dios eligió a sus viajeros.*

Por otro lado, *La hora incógnita* se podría relacionar de alguna manera con otras películas españolas previas, muy diferentes de esta, pero que tratan temas similares, siempre en torno a personas encerradas de una u otra forma, que han de convivir, y que se enfrentan en el presente tanto a sus defectos —léase también pecados— del pasado, como al temor por su incierto futuro.[10] Cintas en las que se entremezcla el miedo con una cierta esperanza de superar el dramático final. Así sucede en una cinta, muy poco conocida y valorada, como *El sótano*, del también desconocido Jaime de Mayora (1950),[11] en la que se nos plantea la historia de un grupo de personas que se refugian en un sótano ante la inminencia de un bombardeo durante el transcurso de una guerra, de los que destaca un intelectual —concretamente un físico interpretado por Camilo José Cela— y un sacerdote —Jesús Tordesillas—, que juegan una partida al ajedrez mientras debaten vehementemente sobre sus principios ideológicos, en el eterno debate entre fe y razón, siempre condicionados por su incierto futuro. Asimismo, cabe mencionar la ya

[10] Es decir, lo mismo que hiciera Hitchcock en *Náufragos* (1944) o lo que, poco antes de *La hora incógnita*, ideara Buñuel en *El ángel exterminador* (1962).

[11] ARANZUBIA, Asier. «El cine de Jaime de Mayora», *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, núm. 5 (2001), pp. 5-24.

citada *La guerra de Dios*, de Rafael Gil (1953),[12] en cuyo final, de nuevo, un sacerdote se enfrenta a una muerte casi segura al quedar encerrado en la galería de una mina junto con los obreros a los que asistía espiritualmente, situación que, una vez más, pone a los personajes en una situación vital límite.

En cualquier caso, puede concluirse que la película de Mariano Ozores encierra toda una serie de elementos que la constituyen como una pieza muy original de la cinematografía española de los años sesenta, Una *rara avis* de nuestra ciencia ficción que además encierra la paradoja de que esa "hora incógnita" no lo es en realidad —sabemos que la cabeza atómica impactará a las 22 horas— y cuyo título, por tanto, nos remite a una verdadera reflexión, mucho más trascendental y existencialista, sin apenas concesiones a la comedia, muy a pesar de la concurrencia de los tres hermanos Ozores.

6. Bibliografía

ARANZUBIA, Asier. «El cine de Jaime de Mayora», *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, núm. 5 (2001), pp. 5-24.

Documentos completos del Vaticano II. Bilbao: Mensajero, 2001.

FRANCESCUTTI, Pablo. *La construcción social del futuro. Escenarios nucleares del cine de ciencia ficción*. Tesis Doctoral. Departamento de Cambio Social (Sociología 1), Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense de Madrid, 2000.

IKAZ, Javier. *Disparate nacional. El cine de Mariano Ozores*, Málaga: Applehead Team Creaciones, 2018.

OZORES, Mariano. *Respetable público: cómo hice casi cien películas*. Madrid: Planeta, 2002.

SANZ FERRERUELA, F. (coord.), «De *El verdugo* a *Furtivos*: transiciones en la cultura audiovisual del tardofranquismo (1963-1975)», Monográfico de la revista *Artigrama*, núm. 35 (2020).

SANZ FERRERUELA, F. Voz «*La guerra de Dios*» en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.). *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*, Tomo 9 — Antología de Películas (A-I), Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)/Fundación Autor, 2012, pp. 699-701.

[12] SANZ FERRERUELA, F. Voz «*La guerra de Dios*» en CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.). *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Tomo 9 — Antología de Películas (A-I), Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)/Fundación Autor, 2012, pp. 699-701.

Mito, ficciones y nacionalismo ruso en el cine bélico a través de *Los 28 hombres de Panfilov* (2016)

Igor Barrenetxea Marañón
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
igor.barrenechea@unir.net

Resumen: Esta comunicación analiza un largometraje, que aunque no tuvo mucha repercusión en Europa, sí en Rusia, como fue *Los 28 hombres de Panfilov* (2016), que describe cómo un puñado de aguerridos y valientes soldados soviéticos fueron capaces de detener el avance nazi sobre Moscú, en 1941. La peculiaridad de la producción radica en que el episodio fue un mito creado para elevar la moral de los soldados soviéticos, ya que nunca sucedió. La polémica estaba servida, puesto que se presentó al público como si el hecho hubiese ocurrido de verdad. Siguiendo la línea metodológica impulsada por Ferro, Rosenstone y Caparrós Lera, además de otros especialistas, se abordarán y analizarán las claves de una realización surgida en un contexto en el que la apelación constante al nacionalismo ruso y las loas del pasado son tan importantes para reforzar y garantizar la fortaleza del Gobierno de Putin.
Palabras Clave: Rusia, Nacionalismo, Gran Guerra Patriótica, Panfilov, Mito.

Abstract: This communication analyzes a feature film, which although it did not have much repercussion in Europe, it did in Russia, such as *Panfilov's 28 Men* (2016), which describes how a handful of brave Soviet soldiers were able to stop the Nazi advance on Moscow, in 1941. The peculiarity of the production is that the episode was a myth created to raise the morale of the Soviet soldiers, since it never happened. The controversy was served, since it was presented to the public as if the event had really happened. Following the methodological line promoted by Ferro, Rosenstone and Caparrós Lera, in addition to other specialists, the keys to a realization that emerged in a context in which the constant appeal to Russian nationalism and the praises of the past are so important to reinforce and guarantee the strength of the Putin Government will be addressed and analyzed.
Key Words: Russia, Nationalism, Great Patriot War, Panfilov, Myth.

1. Introducción

"La glorificación de la guerra se ha convertido en un pilar fundamental del programa de Vladimir Putin para forjar un nuevo espíritu de identidad nacional"[1]

No hay duda de que el cine es un instrumento muy importante, entre otras cosas, a la hora de mostrar realidades sociales, políticas o históricas de nuestro pasado-presente, pero también determina el modo en el que se pretende dirigir el imaginario social. Como fuente de la historia, la cinematografía permite, entre otras cuestiones, retratar las distintas sociedades o grupos desde una perspectiva única, como texto visual-emocional.[2]

En este sentido, esta comunicación pretende analizar un largometraje que, aunque no tuvo mucha repercusión en Europa, sí la tuvo en Rusia, como fue *Los 28 hombres de Panfilov* (2016), que describe cómo un puñado de aguerridos y valientes fusileros fueron capaces de detener el avance nazi sobre Moscú, en el invierno de 1941. La peculiaridad de la producción radica en que el episodio fue un mito inventado en los años de la guerra para elevar la moral de las tropas combatientes, ante la situación tan adversa que estaban padeciendo, ya que nunca sucedió.[3] Siguiendo la línea metodológica impulsada por Ferro, Rosenstone y Caparrós Lera[4] se abordarán y analizarán las claves de una realización que viene a revelar más aspectos sustanciales del presente que del pasado de la sociedad rusa. De hecho, otra peculiaridad del filme, que no puede pasarse por alto, es que, además de ser sufragada por el Gobierno ruso y de Kazajistán, como se recoge en los títulos de créditos, también lo hizo por el sistema de *crowdfanding*, donde miles de ciudadanos contribuyeron de forma generosa para financiarla.[5]

La Gran Guerra Patriótica, tal y como se denomina en Rusia la Segunda Guerra Mundial, no solo es un lugar de paso del devenir de la Historia rusa, sino uno de los capítulos más importantes de su memoria actual. Su contribución a la derrota del Tercer Reich y sus aliados constituyó un momento crucial en el que la URSS pasó a convertirse en una superpotencia mundial bajo el mandato de Stalin. Con todo, no hay que obviar el ingente costo y sufrimiento humano que trajo consigo para las repúblicas que configuraban entonces el imperio soviético.

[1] LOWE, Keith. *Prisioneros de la historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021, p. 34.

[2] ROSENSTONE, Robert A. *La historia en el cine. El cine sobre la historia*. Madrid: Rialp, 2014.

[3] STAHEL, David. *Moscú 1941. La batalla por la capital soviética*. Málaga: Ediciones Salamina, 2019, p. 188.

[4] FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995; ROSENSTONE, Robert. A. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997; CAPARRÓS LERA, José María. «El cine como documento histórico», *Anthropos*, núm. 17 (1997), pp. 3-8.

[5] SCARPA, Marié. «Los héroes del Ejército Rojo que al parecer nunca existieron», *La Tercera*, 5 de diciembre de 2016 <https://www.latercera.com/noticia/los-heroes-del-ejercito-rojo-al-parecer-nunca-existieron/> [Última consulta el 24 de mayo de 2022]. Tal y como se destacan en los mismos títulos de crédito, la campaña fue todo un éxito, logrando más recaudación de la esperada.

No fue una guerra fácil de ganar. Sin embargo, el modo en el que las sociedades recuerdan, rememoran y establecen su imaginario sobre este ayer es importante. En este caso, la Rusia de Putin fija su atención en el triunfalismo histórico, no en los aprendizajes de aquel brutal enfrentamiento. No interesa tanto conocer ni comprender la verdadera faz de su Historia, como el utilizarla como un referente emocional que refuerza la grandeza de la patria rusa en una especie de conmemoración perpetua, que forja así el espíritu ideal del nacionalismo ruso.[6]

Solo desde este punto de vista se puede entender el enfoque de este trabajo.

2. La Gran Guerra Patriótica, ayer y hoy

Cuando el 22 de junio de 1941 los ejércitos germanos y sus aliados atravesaron la frontera de la URSS, la deriva de la contienda dio un giro de 180º. El Tercer Reich de Hitler había aplastado a las principales naciones de la Europa Occidental tras Polonia, los Países Bajos, Francia, con el considerado mejor ejército del mundo, además de ocupar Dinamarca, Noruega, Yugoslavia y Grecia. Solo se le resistía aún Gran Bretaña. Todo parecía ser cuestión de tiempo que la guerra se decidiera en favor de Berlín y se impusiera una paz nazi. Pero aquellas calurosas jornadas de un incipiente verano, en las que la aparentemente invencible Wehrmacht hacía su apuesta más arriesgada, iban a mostrar que la conquista de la URSS no sería nada sencilla.

En las primeras semanas y meses del arranque de la operación Barbarroja, todo apuntaba a que la táctica militar de la Blitzkrieg (conjunción de fuerzas acorazadas y aéreas), había llegado a su máxima perfección. Los tres Grupos de Ejército entraron en tromba, avanzaron como un torbellino cercando y destruyendo a un ejército soviético tras otro hasta casi alcanzar su propósito inicial: la toma de Leningrado, Kiev y Moscú. Leningrado sería cercado en agosto de 1941, Kiev tomada en julio y solo parecía restar la capital, punto neurálgico del país. Sin embargo, la dura resistencia soviética (a pesar de los flagrantes errores de Stalin), el enorme espacio a cubrir y los graves problemas de logística alemana, retrasaron los planes alemanes.

Hasta el otoño, el Grupo de Ejército Centro no estaba preparado para iniciar Tifón, el golpe definitivo contra Moscú antes de que se acabase el año (momento en el que se ambienta el filme). A pesar de las descomunales pérdidas soviéticas en los meses previos, en material de guerra y hombres, el Estado soviético no se desmoronó. Stalin movilizó a toda la sociedad soviética, con todo el mosaico de pueblos que la componían, contra el invasor, que amenazaba a la madre patria. El Alto Mando alemán de la Wehrmcht (OKW), confiado e influido por la ideología

[6] FARALDO, José María. *El nacionalismo ruso moderno*. Madrid: Báltica Ediciones, 2020, pp. 7-8.

nazi, había minusvalorado no solo la fortaleza del Estado socialista, sino su capacidad militar e industrial. El invierno ruso se les echó encima y su objetivo principal se mostró inalcanzable. En diciembre de 1941, los soviéticos no solo habían logrado frenar la ofensiva alemana, sino que contraatacaron de forma exitosa y ya nunca estaría la Wehrmacht tan cerca de los aledaños de Moscú.[7]

Aquellos meses entre junio y diciembre de 1941 fueron una dura prueba de fuego para el Ejército Rojo, afectado por las purgas que habían acabado con una parte considerable de lo más granado de su oficialidad, viéndose enfrentados a un enemigo tácticamente superior, y con el mando supremo, Stalin, incapaz de reconocer sus errores de juicio y diagnóstico. Tal fue el despropósito que, a pesar de todas las señales que alertaban de una agresión inminente, el dictador georgiano se empeñó en desdeñar dicha opción. Como cabía esperar, el régimen soviético también desconfió de sus propios ciudadanos y los *batallones de bloque* del NKVD vigilarían celosamente que nadie incumpliese su cometido para con la patria en peligro. Hasta los que habían escapado a los cercos alemanes eran vistos con desconfianza. La vigilancia sobre los *ivanes* (los fusileros) fue una fuente de preocupación para el régimen soviético.[8]

Eso sí, los alemanes se sorprendieron de su obstinación a la hora de resistir hasta el final, a pesar de que no tuvieran salida. Esa heroica actitud fue muy importante para ralentizar sus progresos e ir minando la capacidad bélica germana. Aun con todo, el precio a pagar por parte de los *ivanes* fue extremadamente elevado.[9]

Finalizada la contienda, tras el exitoso triunfo de la conquista de Berlín, Stalin se arrogó la mayor parte del mérito y de los logros por la hazaña conseguida. Se minimizó u ocultó de forma elocuente el desmesurado número de bajas y de víctimas. La guerra había sido atroz no solo en lo concerniente a los frentes de batalla sino también a la retaguardia, con las políticas criminales impulsadas allí por el nazismo. El precio sufrido por la población civil fue todavía mucho mayor.[10]

Stalingrado, Kursk o Leningrado, entre otras, han ido configurando y labrando la memoria histórica, primero de los ciudadanos de la URSS y, en la actualidad, de los rusos, sus herederos. Precisamente, tras el fin del zarismo y el colapso de la Revolución de Octubre, la Gran Guerra Patriótica se representa como una victoria

[7] MURRAY, Williamson; MILLETT, Allan R. *La guerra que había que ganar*. Barcelona: Crítica, 2002; BELLAMY, Chris. *Guerra absoluta*. Barcelona: Ediciones, 2011; GLANTZ, David M.; HOUSE, Jonathan M. *Choque de titanes*. Madrid: Desperta Ferro, 2017; y STAHEL, David. *Barbarroja*. Málaga: Ediciones Salamina, 2022.

[8] NÚNEZ SEIXAS, Xosé M. *El frente del Este. Historia y memoria de la guerra germano-soviética (1941-1945)*. Madrid: Alianza, 2018, pp. 283-284.Tales batallones detuvieron a 700.000 soldados, de los cuales 26.000 fueron encarcelados y otros 10.000 fusilados. Otros 400.00 acabaron en batallones de castigo.

[9] STAHEL, David. *Kiev 1941. La batalla de Hitler por la supremacía en el Este*. Málaga: Ediciones Salamina, 2017, p. 50. Tres cuartas partes de los caídos por el Ejército Rojo lo fueron en 1941.

[10] SNYDER, Timothy. *Tierras de Sangre*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

que nadie les podrá arrebatar. Su representación está constituida por una amplia cantidad de monumentos dedicados a sus héroes, a efemérides y conmemoraciones que tienen su punto culminante cada 9 de mayo en la Plaza Roja de Moscú. Pero, sobre todo, hay que observar su significado: el triunfo de la nación. La Historia de la Gran Guerra Patriótica, como lo entienden los historiadores (con sus luces y sus sombras) al servicio de la objetividad y la ciencia histórica, no es tan importante como lo que esta simboliza, y se ha puesto al servicio del Estado como reafirmación nacional. Era intocable, más tarde, con Putin, era incluso un periodo sagrado, nada escapaba al control de lo recogido en la *historia oficial.*[11]

3. Entre el mito y la memoria: *Los 28 hombres de Panfilov* (2016)[12]

Lo bueno de toda representación fílmica es que es capaz de hacer pasar por verdad hechos inventados. Convierte a seres anónimos o poco relevantes de la Historia en héroes y, ante todo, transforma la visión que se tiene del pasado. El séptimo arte se caracteriza, además, no solo por el valor de las historias que cuenta sino por los diversos estilos que porta en su haber, puede optar por el drama o la comedia, la ficción y/o el formato documental, y de ahí toda otra serie de subgéneros temáticos. Hay películas que se inspiran en hechos reales, otros son claramente ficciones, pero que beben de la realidad circundante o del ayer. En ocasiones, el cine se utiliza como un marco para criticar a la historia oficial o a ciertas instituciones o poderes; en otras, como un vehículo de puro entretenimiento, pero que recoge idiosincrasias o características de la sociedad representada con su propio lenguaje y estrategias visuales. Y, como no, puede ser un sugerente vehículo de propaganda política o reproducir ciertos hechos históricos como si estuvieran sucediendo en vivo y en directo con un fin ideológico concreto. En todo caso, es un documento útil (y como tal se valora) para conocer a la sociedad a la que está destinada. En este sentido, ¿cuáles fueron los hechos que se recrean en la película?

Un 16 de noviembre de 1941, 28 fusileros supervivientes del 1.045 Regimiento, de la 316º División, con firme determinación acabaron con 18 panzer alemanes (54 según el mito primitivo). Ninguno de aquellos *ivanes* sobrevivió (salvo uno, Iván Natarov, que contó la epopeya y que, al poco, falleció debido a sus graves heridas).[13]

Su gesta fue publicitada por todo el frente soviético y corrió como la pólvora por el conjunto de las unidades del Ejército Rojo. Aquel alarde de valor y arrojo elevó la moral de los *ivanes*, los sufridos fusileros soviéticos, convirtiéndose en una

[11] FARALDO, José María. *Op. cit.*, p. 101.

[12] Rusia, 2016. Título original: *28 panfilovtsev* (Panfilov's 28 Men). Dirección: Andrey Shalopa y Kim Druzhinin. Guion: Andrey Shalopa. Música: Mikhail Kostylev. Fotografía: Nikita Rozhdestvenskiy. Reparto: Aleksandr Ustyugov, Yakov Kucherevskiy, Azamat Nigmanov, Oleg Fyodorovy y Aleksey Morozov. Duración: 121 min.

[13] Luego se descubrió que este había sido asesinado dos días antes de ocurrir los hechos.

de las experiencias más conocidas a lo largo de la contienda. Esa resolutiva voluntad sirvió de inspiración al Ejército Rojo. El problema es que nunca sucedió (aunque el 1.045 Regimiento sí existió). Y que en la pantalla nada induce a creer al espectador lo contrario. Más bien se presenta como un episodio épico y singular de la Gran Guerra Patriótica. En ningún momento se indica que lo ocurrido fue parte de un producto de la propaganda. Al contrario, todo parece apuntar a que fue real y que entra dentro de las muchas singularidades heroicas de la Gran Guerra Patriótica.

Si nos atenemos a las imágenes del epílogo donde aparece dos de los monumentos emblemáticos, en Volokolamsk (Rusia) y en el parque de en Almatý (Kazajistán), dedicados a aquellos hombres, parecen atestiguar incluso la veracidad de tal episodio.

Cierto es que los mitos forman parte del imaginario colectivo, de la cultura, de la historia y de las memorias nacionales.[14] Hasta ahí nada inusual. Por eso, cuando Sergei Mironenko, director del Archivo Estatal ruso, en junio de 2015, recordó que el suceso era un mito y abogó por abordar mejor los hechos históricos (que los hubo y muchos, plagados de heroicidades individuales y colectivas a lo largo de la guerra), fue reprendido por el ministro de Cultura, Vladimir Medinsky, quien indicó que, aunque la historia fuese inventada nadie podía manchar "una leyenda sagrada".[15] Unos meses más tarde, Mironenko sería destituido de su cargo.

Quedaba claro que el temor del director del Archivo no era tanto el mito en sí mismo, sino que se le dieran todavía validez. De hecho, no dudó en publicar en línea el informe Afanasyev[16] que, ya en 1948, concluía que era una ficción periodística (aunque el estalinismo lo guardó en secreto). Pero en una sociedad como la rusa en la que la Gran Guerra Patriótica se había convertido en un lugar de referencia obligado, dudar del mito era tanto como desestabilizar el único gran capítulo de un devenir incuestionable. Así, el 24 de noviembre de 2016, la realización de *Los 28 hombres de Panfilov* era estrenada en los cines rusos teniendo una muy buena acogida por parte del público, al igual que otros muchos filmes vinculados a la Gran Guerra Patriótica.[17]

3.1. Características del heroísmo

Desde luego, es bastante común que muchas películas de género histórico se inspiren en hechos reales (aunque eso no quiere decir que sean calcos de lo ocurrido). Aún no siendo así, su mirada sobre el pasado también interesa a los

[14] HOBSBAWN, Eric. *Sobre el nacionalismo*. Barcelona: Crítica, 2021.

[15] BONE, Harry, «*Los 28 hombres de Panfilov*, la película que apoya el gobierno de Vladimir Putin que intenta reescribir la historia de Rusia durante la Segunda Guerra Mundial», BBC, 11 de noviembre 2016: <https://www.bbc.com/mundo/37618815> [Última consulta el 25 de febrero de 2022].]

[16] Aquí se puede consultar en original: <https://statearchive.ru/607> [Última consulta el 25 de febrero de 2022].

[17] Como *KV-1: alma de hierro* (2018), *T-34* (2019), *1942: La gran ofensiva* (2019) o *Los cadetes de Podols*k (2020) y otros.

especialistas. Pues el valor de una realización no solo descansa en su credibilidad (no tanto en su exactitud, porque casi todas las películas cometen sus propias licencias) sino en sus intenciones y su adecuación a la Historia. De ahí que, aún dando por sentado que la historia de los 28 hombres de Panfilov es un mito, ¿qué otros aspectos cabrían destacarse como valiosos para el historiador? El modo en el que se representa a los *ivanes*.

Después de todo, los *ivanes* fueron la espina dorsal del Ejército Rojo en la Segunda Guerra Mundial. Y aunque los alemanes los menospreciaron cuando iniciaron Barbarroja, finalmente, no tuvieron más remedio que admitir que estos hombres y mujeres (porque también las hubo) de distintas nacionalidades (en su mayoría rusos), que lograron no solo contener a sus adversarios, sino vencerlos, eran auténticos héroes. Su actitud y comportamiento fueron encomiables en su conjunto, si bien las pruebas por las que tuvieron que pasar fueron muy exigentes. Sufrieron no solo los rigores de la violencia bélica, sino otros que acompañaban inexorablemente a la vida del soldado: miedo, temores, hambre, enfermedades, incertidumbre, mandos incompetentes y un largo etcétera de situaciones brutales e injustas. Además, vieron como el régimen estalinista desconfiaba de ellos y no dudaba en vigilarlos atentamente mediante sus comisarios políticos y batallones del NKVD, y si lo veía necesario, detenerlos, torturarlos o fusilarlos si consideraba que no cumplían de forma eficiente y firme con su cometido. Con todo, como señala Merridale, se configuró un mito del *iván* como: "(…) un hombre de la calle idealizado. Era sencillo, saludable, fuerte y amable, de amplias miras y desinteresado, y no temía a la muerte".[18] De este mito bebe claramente el filme.

Los 28 hombres de Panfilov se estructura en dos partes. Una inicial en la que se nos presenta a los integrantes del regimiento (integrado por rusos, kazajos y kirguisos), protagonistas de la gesta, mientras se preparan para ser enviados al frente. Y una segunda parte que ocupa la mayor parte de la trama, en donde se describe de forma pormenorizada los supuestos hitos de la hazaña. Desde el inicio de la realización, queda recogido que no interesa tanto analizar a los individuos como su espíritu de grupo. Tanto es así que pocos son los nombres que van a ser familiares: el comandante (Panfilov), el comisario político (*politruk*) Vasily Klochkov, el capitán Pavel Gundilovich (cuya desaparición se hace inexplicable), Dobrobabin, Moskalenko o Danil, configuran una especie de *heroísmo coral*, un rasgo muy característico del cine soviético.

Las personalidades de los oficiales y de los soldados son un todo que forma parte de esa estampa virtuosa, alegre, incluso noble, de una camaradería viril (pues solo aparece brevemente una mujer en todo el filme). Las escasas alusiones a ciertas realidades ásperas o penalidades que padecían quedan encubiertas de

[18] MERRIDALE, Catherine. *La guerra de los ivanes. El Ejército Rojo (1939-1945)*. Barcelona: Debate, 2007, p. 23.

forma muy inteligente y hábil con un humor sardónico, un recurso muy recurrente a lo largo de la historia, desdramatizando ciertos instantes para remarcar y establecer con ello una "imagen positiva de la guerra".[19] Todo ello derivado de la actitud estoica, valiente y abnegada de los ivanes y su inquebrantable humanidad y diligencia, tomándose su lucha a vida o muerte contra el temible alemán, no con resignación, sino como un sentido del deber magnificado. Sin ir más lejos, los pocos aspectos que se abordan sobre sus realidades cotidianas como el alcoholismo, la higiene o la alimentación, se tratan de una forma velada y humorística.

Como cuando se alude al alcoholismo, Moskalenko señalará que él prefiere "el coñac" porque las resacas son más suaves, provocando la hilaridad de sus compañeros. En otro instante, con respecto a la higiene, un iván observa un avión alemán y su compañero le dice que estos tienen prismáticos tan potentes que son capaces de ver "sus piojos". Pero nunca se les escuchará quejarse agriamente, ni se observará que padecen malas condiciones en su acuartelamiento en la aldea (otra cosa son los efectos que provoca la batalla contra los nazis).

De hecho, se toman su rigurosa vida militar con simpatía, hasta los propios suboficiales son muy comprensivos con sus subordinados. Como cuando el sargento Dobrobabin le ofrece a Moskalenko "la carta" de la cena, cuando este confiaba, tras una noche de cavar trincheras y preparar señuelos contra los alemanes, dormir y descansar. Incluso en temas tan serios como la deserción, también se sacará a colación una anécdota en la que un compañero se lo planteó y se encontró con que no tenía nada blanco, ni los calcetines, para poder entregarse a los alemanes.

Los ivanes, jóvenes y veteranos, actuarán y se comportarán como camaradas que destilan campechanía y un ideal compañerismo, sin rencores ni recelos. Todos a una. Confían en sus mandos y estos demuestran, además, en breves pinceladas, una profesionalidad fuera de toda duda y comprensión a sus sacrificios, sabiendo, con gravedad, que se enfrentan a un adversario temible que cuenta con fuerzas muy superiores. En la misma alocución antes de la partida hacia la primera línea del frente, Panfilov despide a sus tropas con un llamamiento al inmenso honor que les corresponde de enfrentarse a un enemigo que amenaza Moscú. No solo son compañeros de armas, sino que los califica como "hermanos", al igual que lo hará el comisario político. Queda claro que esta representación de los ivanes encaja bien con su mistificación, porque estos pasaron hambre, frío, padecieron duras condiciones y maltrato, incluso, se daban abundantes casos de delincuencia interna,[20] deserciones e innumerables desafecciones.[21]

[19] *Ibídem*, p. 28.

[20] *Ibídem*, pp. 89-93.

[21] BELLAMY, Chris, *Op. cit.*, p. 262; y MERRIDALE, Catherine, *Op. cit.*, p. 168. En la batalla de Moscú, se computaron 5.000 deserciones y otras 12.000 personas fueron acusadas de "eludir el servicio militar".

Así mismo, junto a esta representación de la vida militar tan edulcorada, viene a añadirse un elemento novedoso: el heroísmo responsable. Cada fusilero se presenta como un bien valioso y único. Se les exhorta a no sacrificarse en vano. No se apela al *heroísmo suicida*. Así, cuando el comandante les encomienda al comisario político y al capitán resistir hasta donde puedan, el capitán de forma irreflexiva le responde: "Hasta la muerte". El comandante, de forma rotunda, le replica: "¡No hace falta tanto! Únicamente, déjense la piel". Y, más adelante, en pleno enfrentamiento con los alemanes, poco antes del asalto definitivo, el sargento le aclara a un *iván* sus dudas: "La estrategia es no hacerse el héroe ¡Escuchen! Nuestro país nos necesita vivos. De nada le servimos muertos". La realidad fue muy diferente, con cargas suicidas o ataques imprudentes que causaban numerosas bajas inútiles, así como una estrategia basada en la resistencia a ultranza, donde algunos oficiales o soldados sufrieron las graves consecuencias de incumplirlas.[22]

El discurso resalta preeminentemente, además, un heroísmo ejemplarizante. El comisario político les leerá, en las escenas iniciales, actos de otros compañeros que se enfrentaron a los alemanes causándoles muchas bajas. Otro *iván*, más tarde, del que no sabremos su nombre, cuenta como sobrevivió a un ataque en el que los nazis le lanzaron docenas de granadas de mano, saliendo ileso. Y a pesar de que no se les pide resistir hasta la muerte, a la práctica, la unidad lo hará, incluso cuando se quedan sin munición y se preparan para defender la trinchera que corta el avance alemán armándose con lo que pueden. Una milagrosa intervención de Danil, con su Maxim, les salvará. Es, por lo tanto, un heroísmo electivo. Su valor y ardor encarnan un espíritu voluntarioso y natural donde si se sacrifican es porque creen en ello, no porque se les obliga. Así, en esa mirada ninguno cederá, ninguno se rendirá y ni mucho menos desertará (aunque en el mito original lo hará uno). Queda claro, por consiguiente, que se presenta un nacionalismo altruista y romántico. Despojado de sus miserias (y la brutalidad estalinista), de las dudas o la incertidumbre, todo ello convenientemente blanqueado.

3.2. El amor a la madre patria

Las logradas escenas bélicas, aderezadas por algunos momentos de calma, antes del furor de fuego y acero, son dignas de elogio a nivel técnico. El cuidado montaje y la lograda recreación digital sitúan al espectador en pleno campo de batalla donde un puñado de fusileros, armados con un cañón y dos fusiles antitanque, son capaces de detener a las temibles vanguardias acorazadas alemanas. A

[22] STAHEL, David. *Moscú 1941*. Málaga: Ediciones Salamina, 2019, pp. 122-125. Por ejemplo, la carga frontal de la 44º División de Caballería de Mongolia que fue barrida por los alemanes; BELLAMY, Chris, *Op. cit.*, p. 247; GLANTZ, David M.; HOUSE, Jonathan M., *Op. cit.*, p. 88. El general Pávlov fue fusilado por ordenar retirar sus fuerzas cuando ya no tenía objeto quedarse a resistir.

pesar de la superioridad alemana, los *ivanes* resistirán con uñas y dientes; irán cayendo, pero ninguno dudará, ni cuando pierden el apoyo de la artillería, ni cuando en el segundo asalto varias docenas de panzer acompañados por infantería aparecen en el horizonte como una aparente fuerza imparable e incontestable. Saben cuál es su tarea y resisten de forma tenaz hasta que la mayoría de sus armas o se quedan sin munición o son destruidas, y van cayendo uno a uno, hasta quedar tan solo un puñado de supervivientes. Nada hay de casual en esta composición visual, en donde cobra mucha relevancia la banda sonora a la hora de graduar la intensidad dramática o los efectos emotivos con un calculado silencio.

Pero si como se indicaba antes, es constante un heroísmo coral frente al individual americano, cabe preguntarse si el filme renuncia a tener uno principal. Y lo tiene. Se le describe, se le nombra varias veces y está muy presente, ininterrumpidamente, casi en cada plano: la madre patria. El escenario donde se desarrolla la trama, la estepa rusa; las secuencias, en donde el paisaje nevado cobra una recurrente y bella panorámica, y las alocuciones al amor a la tierra, no deben hacernos olvidar que es un filme nacionalista y en donde las hazañas y la épica no son simplemente un homenaje a los hombres que defendieron Moscú (reales y/o mitificados), sino la razón más allá de ellos mismos que les hizo ser y actuar de una forma tan trascendental.

En una escena cargada de fuerza, el comandante Panfilov despide al regimiento con estas palabras: "Pero ahora [los alemanes] saben lo que les espera. Lo mucho que los rusos aman a su Madre Patria. Y cómo vamos a luchar por ella ¡Ahora, su miedo será constante!". Más adelante, el comisario político les dirá a sus compañeros, en relación a la madre patria: "Podemos traicionarla, pero a nosotros ella no lo hará". Es algo que está ahí, eterna. Es el alma del pueblo ruso.

Se presenta una Rusia multiétnica, ya que si algo tuvo de relevante la 316º División es que fue formada en Kazajistán, de ahí la presencia de eslavos y asiáticos. Si bien estos quedan relegados, no cuentan con mucho protagonismo. Y lo que se compone es una imagen de la madre patria que representa más bien a la madre Rusia. Todos se identifican con Rusia. Y aunque se apela a un mismo espíritu compartido de hermandad, incluso de reconocimiento de multiculturalidad religiosa, prevalece notoriamente la rusa. En una anécdota que Moskalenko presenta como muy divertida, cuenta como una anciana se quedó estupefacta porque los integrantes de la unidad fueran musulmanes (infieles). Pero, en momentos posteriores, se reza a Jesucristo y prevalece una perspectiva ortodoxa, estableciendo bien cuál es la Iglesia dominante en Rusia, otro de los pilares legitimadores y conservadores del régimen de Putin.[23]

[23] FARALDO, José María. *Op. cit*., p. 8.

Otro aspecto que nunca hay que perder de vista es la representación y caracterización del enemigo. Aquí a los alemanes la película los convierte en meros figurantes, son el otro, inteligente y despiadado, no se sabe nada de ellos, salvo que son el voraz adversario. Se les despersonaliza y deshumaniza. El virtuoso y abnegado *iván*, con su humor y simpatía, contrasta con unos hombres que avanzan con sus capotes grises y que caen ante sus balas y proyectiles como autómatas. La estrategia visual es manifiesta, incide en constituir un cristalino maniqueísmo muy propio del cine de propaganda.[24]

El *iván* se singulariza frente al cruel y terrible *Fritz*. No son estos últimos sino figurantes de un drama en donde lo que interesa es remarcar la epopeya, de como unos pocos acabaron con tantos. El adversario no merece otra consideración, salvo ponerse al servicio de la vanagloria patria. No es casualidad que se aluda a la batalla de las Termópilas y otras gestas míticas, como si se revelase aquí que los rusos también cuentan con las suyas propias. Puesto que tal y como se cierra el filme, da la impresión de que los 28 hombres por sí solos ganaron la batalla de Moscú. No solo no lo hicieron, sino que muchos otros factores entraron en juego para conseguir dicha hazaña, aunque, por supuesto, están lejos de la leyenda construida alrededor de estos fusileros.

4. Conclusión

A primera vista, cabría definir *Los 28 hombres de Panfilov* como una película bélica más de tantas que se han hecho sobre la Segunda Guerra Mundial, con sus logros y aciertos, y sería un análisis un tanto superficial. En primer lugar, porque se apoya en un mito que se quiere hacer pasar por realidad, lo cual le infiere un valor singular. En segundo lugar, porque se perdería de vista un elemento crucial: su intencionalidad.

La misma polémica surgida sobre la leyenda de los hombres de Panfilov, antes de estrenarse, establece el punto de partida. La Gran Guerra Patriótica no es solo un lugar de paso de la Historia de los rusos sino un marco de reafirmación nacional. No fue una lucha titánica entre dos totalitarismos (porque la referencia al régimen estalinista es casi inexistente), sino que para los rusos implicó la defensa de la madre patria.

Cierto es que la suerte de aquellos hechos ya es lo suficientemente reveladora para extraer de ellos innumerables casos de heroísmo, ¿por qué entonces retor-

[24] HUESO, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998; y DIEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002, p. 282. Como señala este autor: "(…) una película de propaganda comprende siempre unos contenidos concretos, se confecciona para ser exhibida ante un público particular y, en definitiva, obedece a unas consignas".

nar a un mito? (aunque forme parte de la Historia). Respuesta. Porque la guerra es un capítulo sagrado, no importa la verdad, sino su memoria. Y esta memoria se ha convertido en un recordatorio de una victoria sin igual contra un enemigo terrible. Solo un amor firme y una fe íntegra de la salvaguarda de su tierra hizo posible tal logro. La contienda se pone al servicio de sacar a relucir lo mejor de todos los pueblos que componen la gran Rusia, eslavos y asiáticos, hermanados para un noble y justo fin, dando lugar a que esa firme voluntad pudiera salvarles de la destrucción.

Los *28 hombres de Panfilov* reúne, por lo tanto, todos y cada uno de esos ingredientes propicios para establecer las loas patrias desde una perspectiva netamente conservadora; sacrificio y abnegación ante un hecho portentoso, fe y lealtad, pero olvidándose de que la realidad es más dura, amarga y, especialmente, desagradable. Así mismo, detalla un heroísmo, tan sugerente y sugestivo a nivel emocional como falso, pues encubre el sufrimiento de las víctimas y la irreflexiva o criminal actuación de los estados o gobiernos en nombre de la patria. Y esta es una lección que nunca se debe de olvidar.

5. Bibliografía

BELLAMY, Chris. *Guerra absoluta*. Barcelona: Ediciones, 2011.

CAPARRÓS LERA, José María. «El cine como documento histórico», *Anthropos*, núm. 17 (1997), pp. 3-8.

BONE, Harry, «*Los 28 hombres de Panfilov*, la película que apoya el gobierno de Vladimir Putin que intenta reescribir la historia de Rusia durante la Segunda Guerra Mundial», BBC, 11 de noviembre 2016: <https://www.bbc.com/mundo/37618815> [Última consulta el 25 de febrero de 2022].]

DIEZ PUERTAS, Emeterio. *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes, 2002.

FARALDO, José María. *El nacionalismo ruso moderno*. Madrid: Báltica Ediciones, 2020.

FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995

GLANTZ, David M.; HOUSE, Jonathan M. *Choque de titanes*. Madrid: Desperta Ferro, 2017.

HOBSBAWN, Eric. *Sobre el nacionalismo*. Barcelona: Crítica, 2021.

HUESO, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998.

LOWE, Keith. *Prisioneros de la historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021.

MERRIDALE, Catherine. *La guerra de los ivanes. El Ejército Rojo (1939-1945)*. Barcelona: Debate, 2007.

MURRAY, Williamson; MILLETT, Allan R. *La guerra que había que ganar*. Barcelona: Crítica, 2002.

NÚNEZ SEIXAS, Xosé M. *El frente del Este. Historia y memoria de la guerra germano-soviética (1941-1945)*. Madrid: Alianza, 2018.

ROSENSTONE, Robert. A. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.

ROSENSTONE, Robert A. *La historia en el cine. El cine sobre la historia*. Madrid: Rialp, 2014.

SCARPA, Marié. «Los héroes del Ejército Rojo que al parecer nunca existieron», *La Tercera*,

5 de diciembre de 2016 <https://www.latercera.com/noticia/los-heroes-del-ejercito-rojo-al-parecer-nunca-existieron/> [Última consulta el 24 de mayo de 2022].
SNYDER, Timothy. *Tierras de Sangre*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
STAHEL, David. *Kiev 1941. La batalla de Hitler por la supremacía en el Este*. Málaga: Ediciones Salamina, 2017.
STAHEL, David. *Moscú 1941. La batalla por la capital soviética*. Málaga: Ediciones Salamina, 2019.
STAHEL, David. *Barbarroja*. Málaga: Ediciones Salamina, 2022.

El grano de mostaza (J. L. Sáenz de Heredia, 1962). Una sátira franquista de la disuasión atómica

Pedro Alfonso de Diego González
Université des Antilles (UA)
pedroalfonsodediego@sfr.fr

Resumen: En la presente comunicación se pretende analizar el film *El grano de mostaza*, escrito y realizado por el cineasta franquista J. L. Sáenz de Heredia en 1962, y su particular mensaje satírico anti-americano, en un contexto de Guerra Fría, carrera atómica y estrategia de la disuasión entre las grandes potencias. El largometraje se presenta como un sainete costumbrista en el que un tímido comerciante se embarca en una serie de disparatados enredos para evitar una confrontación física tras una discusión de casino. Las alusiones a la actualidad internacional son constantes, pero una interpretación del desarrollo y el final permite descifrar una feroz crítica a la postura norteamericana del momento, que es ridiculizada desde la superioridad moral de un régimen que se prepara a festejar los XXV años de paz.
Palabras Clave: España, Guerra Fría, peligro nuclear, Sáenz de Heredia, cine político, propaganda.

Abstract: This contribution seeks to analyze the film *El grano de mostaza*, written and directed by Francoist filmmaker J. L. Sáenz de Heredia in 1962, and its particular anti-American satirical message in a context of Cold War, nuclear danger and the two powers' strategy of deterrence. The film is presented as a "costumbrista" comedy revolving around a shy antiquarian who sets off on a series of adventures to avoid a physical confrontation after an argument at the casino. Allusions to the international political situation are constant, but an interpretation of the film's development and denouement reveals a ferocious attack on the American posturing of the moment, ridiculed from a position of moral superiority by a regime preparing to commemorate the XXV Years of Peace.
Key Words: Spain, Cold War, Nuclear Danger, Sáenz de Heredia, Political Cinema, Propaganda.

1. Introducción

En 1962, en plena tensión atómica marcada por el final de la construcción del Muro de Berlín, el aplastamiento de la rebelión anticomunista húngara y la creciente presencia soviética en Cuba, José Luis Sáenz de Heredia escribe y dirige una comedia costumbrista titulada *El grano de mostaza*, protagonizada por dos rostros populares de la comedia española, Manolo Gómez Bur y José Bódalo. Des-

de los carteles promocionales de la película hasta los títulos de crédito, pasando por una curiosa presentación en la que el propio Sáenz de Heredia se dirige al espectador público y al protagonista de la historia, el film aparece enmarcado por referencias a la carrera atómica y la Guerra Fría.

El presente trabajo busca descifrar el mensaje de la película. Para ello comenzaremos recordando el papel político que tuvo durante la segunda mitad del régimen el cine costumbrista, un género que, de la mano de autores veteranos como Sáenz de Heredia o Lazaga, se convirtió en una herramienta de defensa de los valores tradicionales del régimen frente a las transformaciones sociales y frente a la llegada de productos culturales del occidente democrático, tras los procesos de apertura que comienzan en los años 50. A continuación realizaremos un resumen de la historia, subrayando bien aquellos pasajes que pueden prestarse a una interpretación en clave alegórica. En un tercer apartado se interpretará el significado de personajes y situaciones dentro de la historia, siguiendo el propio consejo del autor y del protagonista, que la presentan emparentada con las parábolas y que esperan que el espectador extraiga "...consecuencias útiles, si se saben ver". La conclusión buscará sintetizar el mensaje del autor en un contexto de Guerra Fría. Y adelantamos que, lejos de hallarnos ante un panfleto anticomunista, o ante una mera advertencia contra la destrucción atómica, nos encontramos más bien ante un disimulado y hábil panfleto anti-americano, conectado tanto con ciertos postulados fascistas de los años 30 y 40, como con la sensibilidad de ciertos sectores del régimen ante Estado Unidos, en un contexto particular, ya que los momentos más calientes de la carrera atómica coinciden justamente con la gran operación propagandística de la conmemoración de los XXV Años de Paz.

2. El sainete político

Durante la segunda mitad del régimen franquista asistimos a la formación de un género cinematográfico que ha sido generalmente denostado y despreciado por la crítica especializada, pero cuya eficacia se ha consolidado con el paso de las décadas hasta convertirse en un verdadero objeto de estudio por parte de historiadores y sociólogos: la comedia popular tardo-franquista.[1] Este sainete político cumple claramente una serie de funciones que lo convierten en una eficaz herramienta de propaganda política,[2] mucho más compleja y sutil que el denominado "cine de cruzada", y mucho más peligroso de lo que puede aparentar:

[1] HUERTA FLORIANO, M. A.; PÉREZ MORÁN, E. (eds.). *El "cine de barrio" tardofranquista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

[2] Ya Diego Galán señaló el componente político conservador en la comedia costumbrista tardofranquista. «El cine 'político' español» en VV.AA. *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres: 1975, p. 89. Citado en HUERTA FLORIANO, M. A.; PÉREZ MORÁN, E. «La creación de discurso ideológico en

Por un lado una comedia amable, para todos los públicos, protagonizada por actores populares y queridos, que no aborda ningún tema tabú, con buen ritmo, buen humor y final feliz, cumple todos los requisitos para funcionar en taquilla como un producto de entretenimiento y llegar así al gran público. De esta manera, los creadores se aseguran que el mensaje va a llegar fácilmente a una parte importante de la población.

Al mismo tiempo, este sainete consigue llegar fundamentalmente a las capas populares y a las clases trabajadoras. Sus protagonistas son campesinos, amas de casa, trabajadores sencillos, personajes con quienes el trabajador de clase media y baja se va a sentir identificado. Paulatinamente, los autores franquistas consiguen conectar con la sensibilidad de la clase trabajadora mejor que autores disidentes como Carlos Saura o la escuela de Barcelona, forzados por la censura a adoptar un lenguaje cada vez más intelectual, metafórico y alegórico hasta hacerlos incomprensibles para el gran público.[3]

Igualmente, el uso de escenarios, formatos y personajes nacionales, castizos, próximos al pueblo, conlleva en sí mismo una reivindicación de la cultura nacional. En un momento en el que los nuevos medios de comunicación y las primeras aperturas conllevan una invasión de productos culturales anglosajones, el régimen ofrece una producción castiza que conecta con los gustos y los valores de las generaciones menos jóvenes.

Finalmente, en el contexto de debate entre tradición y modernidad, entre la realidad hispana y los modelos e ideas llegadas del occidente democrático, el formato del sainete popular permitía ridiculizar modelos extranjerizantes al presentarlos desprovistos de todo cosmopolitismo, y cómicamente descontextualizados al tratar de ser aplicados en una realidad española.

Una vez marcados estos fenómenos, el cine de Alfredo Landa y Paco Martínez Soria, y sobre todo las películas de Manolo Escobar y Concha Velasco dirigidas por Sáenz de Heredia, dejan de parecernos tiernos entretenimientos desfasados, y se convierten en eficaces herramientas de control y debate ideológico y moral de las masas trabajadoras, realizadas por autores fascistas veteranos de la propaganda totalitaria de los años 30 y 40, al servicio de un régimen dictatorial que debía mantener relaciones con democracias occidentales capitalistas (turismo, emigración, intercambios económicos y culturales...), y cuyo desarrollo socio-económico conllevaba, inevitablemente, la disolución o transformación de algunos de sus esquemas ideológicos.[4]

el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el 'ciclo Paco Martínez Soria'», *Comunicación y Sociedad*, vol. XXV, núm. 1 (2012), pp. 289-311.

[3] JURADO MORALES, J. «Las pugnas de Carlos Saura con la censura franquista», *Campo de Agramante*, núm. 15 (2011), pp. 115-132.

[4] HUERTA FLORIANO, M. A.; PÉREZ MORÁN, E. «De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la transiciónTradición y modernidad», *Historia Actual Online*, vol. 37, núm. 2 (2015), pp. 201-212.

3. Resumen del largometraje

El film se inicia con un proemio en el que el propio José Luis Sáenz de Heredia nos presenta personalmente la intención de la obra: en primer lugar, hablando claramente hacia la cámara y dirigiéndose a los espectadores en un escenario que sugiere un estudio de grabación, nos explica la parábola del grano de mostaza, la idea de cómo algo diminuto puede tener consecuencias gigantescas e impredecibles, y ya sugiere la filiación de la historia con la política internacional, al señalar que "... de motivos aún más insignificantes que esa simiente surjan fortunas, descubrimientos, tragedias... y guerras frías, calientes y del tiempo".

Marcando bien el carácter, tanto del prólogo como de la obra, el director continúa indicando que "la historia que quiero presentarles lo demuestra muy cumplidamente en escala menor y le ocurrió a este personaje...". El realizador señala a un punto fuera de cuadro y la cámara sigue el gesto hasta mostrarnos a Manolo Gómez Bur, quien es presentado no como el actor sino como el personaje Evelio Galindo. Interpelado por Sáenz de Heredia, Galindo se dirige al público para explicarnos por qué su historia, en la que él no sale "ni mucho menos bien parado", puede ser útil a los espectadores que sepan interpretarla. Tras insistir en analogías sobre la política internacional ("la humanidad entera vive angustiada desde hace un cuarto de siglo porque un incidente mal afrontado dio lugar a que el grano de Yalta fructificase en el pavoroso mostazo de la bomba atómica") y en el propósito de su relato ("Y aunque no tengo la pretensión de remediar lo que hay formado entre Oriente y Occidente, sí aspiro a ser útil a algunos de los que me escuchan en los posibles incidentes de este tipo que se les puedan presentar en su vida privada"), el prólogo termina con el consejo del protagonista, que será la moraleja de la historia: "Mi consejo es el siguiente: las tonterías hay que pagarlas al contado, porque una tontería pagada a plazos nadie sabe los megatones que puede costar".

Tras esta ruptura de la cuarta pared, cruce de Hitchcock y de la ejemplaridad cervantina, comienzan unos títulos de crédito, formados por fotomontajes de imágenes de la Guerra Fría: desfiles militares, discusiones en las Naciones Unidas, alambradas, cohetes... acompañados por música militar de resonancias norteamericanas y por una algarabía de voces que imitan un ruido de discursos y debates en un falso inglés. Acompañando las últimas imágenes oímos el tic-tac de una cuenta atrás que nos lleva, primero a un reloj dibujado para, a continuación, transicionar hacia el gran reloj de la sala de un casino. Comienza el relato y rápidamente pasamos de los miedos atómicos al plácido salón de un casino burgués.

La historia comienza con una discusión en torno a una partida de dominó, donde se produce un choque entre el personaje de Evelio Galindo (Gómez Bur),

un comerciante tímido y pusilánime, y Horcajo (José Bódalo), un joyero fanfarrón, mujeriego, grosero y arrogante. La disputa por una jugada sube de tono y Galindo, mucho más débil físicamente que su contrincante, termina desafiando a Horcajo a una pelea al día siguiente.

Inmediatamente después del reto, que Horcajo acepta, Galindo empieza a dudar, cuando le dicen que el indeseable Horcajo ya ha apuñalado a varias personas. En un debate consigo mismo ante un espejo, Galindo presenta el dilema: no puede ganar la pelea y será ridiculizado delante de todo el mundo; si consigue ganar, Horcajo sacaría su navaja y le apuñalaría; y si opta por no presentarse al combate quedará deshonrado ante todos sus amigos. Desde ese momento, Galindo pasará 24 horas tratando por todos los medios que sea el propio Horcajo quien no comparezca a la hora del desafío.

Su primer intento consistirá en pedirle a un comerciante inglés de escala en Madrid, amigo de ambos, que medie amistosamente para impedir la pelea. El comerciante se niega irónicamente porque no quiere ofender a dos orgullosos españoles, descendientes de Don Juan y del Cid.

Poco después, acude a una sala de fiestas con su esposa (Gracita Morales, frívola y coqueta) y un matrimonio amigo, los Toledano (Amparo Soler Leal y Rafael Alonso, éste último en un papel de simpático intermediario liante que recuerda al que representará en *La escopeta nacional*, de Berlanga); en un momento de soledad, una "señorita de compañía" le da una nueva idea: cómicamente, Galindo telefonea a Horcajo haciéndose pasar por una mujer para invitarle a una cita amorosa a la misma hora que la pelea (Agustín González realiza una brevísima aparición como homófobo indignado). Horcajo recuerda que tiene un compromiso más importante y declina la invitación.

Cada vez más decaído, Galindo explica su angustia al señor Toledano, quien decide hacerse cargo del problema. Leoncio Toledano es un hombre que vive de vender sus ideas, y le propone dos planes:

En primer lugar contratan a unos actores con los que fingir una pelea con terceros ante Horcajo, para que éste le tema. Galindo se confunde y termina agrediendo salvajemente a dos inocentes, pero se librará de la cárcel por sus conexiones familiares.

Después intentan acusar a Horcajo de un delito que no ha cometido. Será en esta parte de la historia donde el enredo alcanzará cotas absurdas, intervendrán las dos esposas y todo terminará con persecuciones policiales, tiroteos, una gran explosión, y todos los personajes gravemente heridos en el hospital... Todos, salvo Galindo, que sale ileso. Será también en esta parte de la historia donde presenciaremos, en una venta flamenca, una pelea salvaje y sucia, con botellas y navajas, entre dos hombres dispuestos a matarse por una mujer, mientras Galindo observa

todo ridículamente paralizado, o persiguiendo una caja de galletas (clave en el engaño sobre el falso crimen cometido por Horcajo), incapaz de intervenir ni siquiera cuando la mujer le pide ayuda.

Pasadas 24 horas, ninguno de los planes de Galindo ha funcionado, se halla ileso y sin causas pendientes ante la justicia a pesar de todos los catastróficos enredos, y debe fatalmente acudir a la cita con Horcajo. Éste charla en el casino relajadamente con los otros socios, y posa un zapato en la mesa porque le molesta un clavo. Cuando se produce el encuentro entre los dos personajes, Horcajo, sonriente, relajado, sin perder la compostura, presenta sus excusas por el altercado y le invita a los toros. Ante el ofrecimiento de paz, Galindo queda atónito: no comprende que el otro no le haya dado importancia, que no haya sentido miedo, y responde que un huracán no puede ser detenido por un biombo. Galindo saca entonces una pistola, ante la sorpresa de todos, amenaza a Horcajo, le prohíbe que vuelva al casino y le humilla, antes de abrir fuego indiscriminadamente contra el mobiliario del salón, destruyéndolo todo. Vaciado el cargador, el camarero del casino sale de su escondite y comienza un diálogo con la misma fórmula que empleó cuando Galindo entró en el casino al principio de la película:

—¿Lo de siempre, don Evelio?

— No, Jesús, tráeme más balas.

— Sí, señor.

— Alguna vez hay que acabar con lo de siempre.

—¡Diga usted que sí!

El film termina con Galindo levantando una revista cuya portada, ocupada por el rostro enfurecido de Nikita Kruschev, viene a ocultar y sustituir, como centro del encuadre, al rostro del antes apacible comerciante. La palabra FIN aparece sobreimpresionada sobre el rostro del líder soviético y entre signos de interrogación.

4. Interpretación del film

El sorprendente desenlace de la historia, que rompe completamente con la verosimilitud del sainete costumbrista, no viene acompañado por ninguna explicación complementaria, por lo que el espectador debe recordar las claves dadas al comienzo del film para extraer sus propias conclusiones. Estamos por tanto ante una auténtica parábola que debe ser interpretada en un contexto de Guerra Fría y peligro atómico. Vemos dos personajes que se amenazan, uno está dispuesto a combatir y el otro, pese a haber sido el primero en lanzar el reto, tiene pánico a una lucha abierta y hace todo lo posible por disuadir a su contrincante. ¿Estamos pues ante una sátira de la doctrina norteamericana de la disuasión? En el retrato

que Sáenz de Heredia dibuja del fanfarrón Horcajo, de Galindo y sus miedos, de Toledano y sus triquiñuelas, de las mujeres que rodean a los personajes... ¿está caricaturizando las posturas de las potencias atómicas? Para descifrar la visión y el mensaje de Sáenz de Heredia vamos a interpretar los distintos elementos de la historia. Y una vez conocida la posición ideológica del autor, y el momento del régimen franquista en el que se realizó el film, podremos comprender mejor hasta qué punto estamos ante una feroz crítica contra las posturas yankis.

4.1. Interpretación del personaje de Galindo

Sáenz de Heredia nos hace en su prólogo una rápida descripción de su protagonista: "...un acomodado comerciante de nuestra capital, tímido y pusilánime". A lo largo del film se multiplican los detalles: estamos ante un hombre enriquecido por el comercio urbano, no por la industria ni por la tierra o el ganado; su comercio es de arte religioso, por lo que se lucra con la parte más superficial de la religión; tiene una cierta vida social, conoce a otros comerciantes, juega en el casino, conoce direcciones y tiene contactos, pero es profundamente puritano, nunca ha estado en un tablao flamenco, ni apenas reacciona cuando una chica intenta flirtear con él. Estamos por tanto ante una visión de un capitalismo puritano en lo moral, casi castrado en el plano sexual, hipócrita en lo religioso, parasitario en lo económico y cobarde ante un conflicto bélico. Una imagen que podría encajar con la caricatura que los fascismos de entreguerras hacían de las burguesías liberales, y que fue perpetuada por la dimensión anticapitalista del discurso joseantoniano.[5]

4.2. Interpretación del personaje de Horcajo

Su antagonista es totalmente opuesto a él, y no está claro que el dibujo del personaje buscara la abierta repulsión del público. Horcajo es fanfarrón y mujeriego, encadena la conquista de chicas que buscan protección económica, rozando la prostitución, para a continuación expulsarlas de su vida de malos modos y contar la hazaña a sus amigotes. No sabemos si estamos ante un casado hablando de sus "queridas" o ante un solterón promiscuo gracias a su poder económico, pero nos hallamos en el universo ácidamente retratado por J. A. Bardem en *Calle Mayor*. Su faceta de mujeriego es la primera que aparece en el guión, cuando, tras una introducción y un primer travelling en el que Galindo es el protagonista, un cor-

[5] Ideas que se recogen en los puntos 10-13 del ideario original de Falange de 1934: "10.- Repudiamos el sistema capitalista, que se desentiende de las necesidades populares, deshumaniza la propiedad privada y aglomera a los trabajadores en masas informes, propicias a la miseria y a la desesperación. 12.- No es tolerable que masas enormes vivan miserablemente mientras unos cuantos disfrutan de todos los lujos. 13.- El Estado reconocerá la propiedad privada como medio lícito para el cumplimiento de los fines individuales, familiares y sociales, y la protegerá contra los abusos del gran capital financiero, de los especuladores y de los prestamistas."

te nos lleva a un plano en cuyo centro se halla Horcajo, rodeado por los amigos de Galindo, que escuchan divertidos sus historias de chicas sensuales tratadas a patadas. Tras esta presentación, el guión sigue descubriéndonos paulatinamente otras facetas del personaje: es insolente, bromista, tiene todo un repertorio de anécdotas galantes, utiliza una navaja automática como cortapuros y ante la pregunta, atemorizada e inocente, de Galindo de si sólo la lleva para los puros, añade despectivo "y para hacerme las uñas". Horcajo, interpretado por el gigante teatral José Bódalo, ya ha sido percibido paulatinamente por el espectador como un personaje carismático, y como una viril amenaza para el apocado Galindo, que ve invadido el remanso de paz de su tertulia por un ogro que acapara la atención de sus amigos. Cuando Horcajo señala una jugada incorrecta de Galindo, la tensión estalla: Horcajo no es sólo más carismático que Galindo, sino también mejor jugador, y la corrección está llena de desprecio. En la reacción de Galindo estalla toda la antipatía que despierta en él el personaje de Horcajo y se suceden las amenazas hasta el desafío final, que Horcajo acepta en el acaloramiento de la trifulca. Pero el guión se encarga de subrayar claramente que quien tenía razón desde el primer momento, quien jugaba correctamente, era Horcajo, y no Galindo.

A partir de este encuentro, el hilo conductor del largometraje, el personaje que está en prácticamente todas las escenas de la película, es Galindo. Pero la información que sigue apareciendo de Horcajo no busca hacerlo más antipático, sino casi todo lo contrario: ciertamente es peligroso y no duda en recurrir a la violencia, incluso con armas blancas, si es necesario, pero también es un hombre de palabra que no duda en renunciar a una cita amorosa por tener un lance de honor a la misma hora. Y cuando lo vemos en el café donde Galindo tratará de fingir una pelea, Horcajo está tranquilo y divertido, rodeado de amigos, dando generosas propinas a las trabajadoras y teniendo largas conversaciones telefónicas con sus socios de Bilbao, sereno la víspera de una pelea. En resumen, Horcajo puede habernos parecido al principio un "chulo", pero hacia el final de la película ya se ha convertido, mediante informaciones que se nos presentan de forma indirecta, en un personaje sólido, arrogante, sociable, valiente ante la violencia y que está dispuesto a cumplir con su palabra. Mientras tanto, Galindo ha pasado toda la historia mostrándose cada vez más cobarde, torpe, paranoico y ridículo. Llegado el desenlace, no nos sorprende demasiado la postura honorable de Horcajo, verle excusarse francamente e invitar a los toros a Galindo para sellar una nueva amistad. Buscando sellar una paz honorable nada menos que con algo tan castizo como una invitación a los toros, Horcajo se desvela finalmente como la encarnación de la virilidad española, una imagen que se había construido a lo largo de la historia, aunque la primera aproximación fuera brusca y diera lugar a prejuicios negativos. Horcajo aparece al final de la historia como un hombre que encarna

toda una serie de atributos que eran considerados positivos en la mentalidad de la España machista de mediados del siglo XX: heterosexual y mujeriego, coloca siempre a la mujer en un segundo plano; pendenciero, no le teme a la violencia física, vive preparado para un altercado armado, pero es consciente de su fuerza y, ante un rival más débil, reconoce su error, asume sus palabras, se disculpa, y ofrece a ambos una salida honorable.

Es difícil saber lo que representa Horcajo en esta parábola. Una posibilidad nada desdeñable es que el personaje de Bódalo represente veladamente a un régimen franquista que ha sido aceptado por las democracias occidentales (en la gran obra de propaganda *Franco, ese hombre*, de 1964, Sáenz de Heredia escoge precisamente ese momento, el retorno a España de los embajadores, como la gran victoria del régimen con la que cierra el documental), tras años en los que los vencedores de la II Guerra Mundial lo bloquearan e intentasen todo tipo de maniobras indirectas para causar su caída. En junio de ese mismo año, 1962, tenía lugar el "contubernio de Múnich", primer movimiento que buscaba unir a las burguesías liberales antifascistas españolas y otras oposiciones internas moderadas al franquismo, junto a fuerzas marxistas del exilio, para combatir al régimen.[6] Horcajo podría pues encarnar una especie de ogro castizo y Don Juan de buen corazón que termina conquistando nuestra simpatía, como el dictador había reconquistado el favor occidental pese a las tímidas protestas de unos burgueses que, alentados por poderes extranjeros, no se atrevían a enfrentarse militarmente a él.

Pero la introducción insiste demasiado en que el largometraje debe ser interpretado como una parábola de la Guerra Fría. Así pues, el gigante amenazador que pone su zapato en la mesa, y al que se enfrenta un capitalista timorato, puede ser la Unión Soviética de Kruschev. Pero de la misma forma que todo el comienzo de la película está marcado por alusiones a la Guerra Fría, e incluso vemos imágenes de desfiles soviéticos en los títulos de crédito, no hay connotaciones izquierdistas en el personaje de Horcajo, al margen de la imagen del zapato. Horcajo es sencillamente una amenaza gigantesca, que desencadena toda una serie de comportamientos en el protagonista. Pero Horcajo también representa otra cosa: el principio de reconciliación, el ejemplo de cómo se puede construir un futuro en paz tendiendo la mano al adversario. Una solución que encajaba, tanto en la mentalidad de la opinión pública internacional que pedía un acuerdo pacífico entre las dos potencias atómicas, como con la España de los XXV de Paz, conmemoración en la que el Régimen se enorgullecía de haber conseguido la reconciliación tras el

[6] CAMENO MAYO, D. «El Contubernio de Múnich (1962): balance historiográfico», *Revista de historiografía*, núm. 35 (2021), pp. 31-53.

conflicto fratricida de 1936.[7] Frente al bonachón y gallardo Horcajo, un Galindo que quiere llevar a toda costa el conflicto armado, aún a riesgo de la destrucción total, encarna la locura sádica del débil enfermo de odio. El hecho de que también Galindo ponga ante su cara la fotografía de Kruschev demostraría que Sáenz de Heredia no buscaba una identificación clara y obvia entre Galindo-USA y Horcajo-URSS, sino algo aún más alegórico y conceptual: ante un conflicto armado, Horcajo encarna la valentía que, consciente de su fuerza y de las consecuencias del enfrentamiento, ofrece una salida honorable; Galindo encarnaría por el contrario la cobardía, la paranoia, la falta de escrúpulos y, finalmente, la venganza aniquiladora llevada hasta sus últimas consecuencias.

4.3. Toledano y las esposas

Pero la película no gira únicamente entre Galindo y Horcajo, sino que toda una galería de personajes y situaciones nos ofrecen más matices de la alegoría concebida por Sáenz de Heredia.

Así, el personaje de Toledano puede prestarse a diversas interpretaciones: su apellido, de connotaciones sefardíes; su imaginación, puesta al servicio del marketing; su orgullo a la hora de decir que no tiene negocios, sino que vive de sus ideas para vender; su latiguillo a la hora de presentar sus ideas como "¡técnica americana!" nos hacen pensar, o bien en una caricatura de consonancias antisemitas,[8] o bien en una burla a las técnicas de marketing que llegaban a la naciente sociedad de consumo de la mano de las modas de origen anglosajón.[9]

En cuanto a las mujeres que aparecen, al margen de las chicas "de vida alegre" que rodean al *bon vivant* Horcajo, nos encontramos con dos modelos curio-

[7] Resulta curioso ver la evolución del cine sobre la Guerra Civil a lo largo de los años 50 y 60, y ver cómo iban apareciendo alusiones a la reconciliación, desde *Con la vida hicieron fuego* (A. Mariscal, 1959), o la dedicatoria final de *La fiel infantería* (P. Lazaga, 1960), hasta llegar al personaje del capitán Trueba en *Posición avanzada* (P. Lazaga, 1966). En el caso de Sáenz de Heredia, en su documental *Franco, ese hombre,* 1964, (realizado justamente en el contexto de la conmemoración de los XXV Años de Paz) nos expone una visión de la guerra que no tiene nada que ver con la que había presentado en *Raza*: "En España hubo una guerra interpolada entre dos irrefutables justificaciones: el caos de 1936 y la venturosa realidad de 1964. Por ganar esta orilla de una España mejor dieron su vida, en un lado y en otro, un millón de españoles".

[8] Estos primeros años de la década de 1960 coinciden con la gran transformación de las relaciones entre el discurso franquista y el judaísmo. El discurso antisemita, enarbolado por gran parte del régimen hasta el mismísimo contubernio de Múnich, quedará paulatinamente reservado a una minoría ultra, mientras que la doctrina oficial del régimen irá siguiendo las consignas del Concilio Vaticano II de desmantelamiento del discurso milenario antisemita cristiano ALVAREZ CHILLIDA, G. *El antisemitismo en España*. Madrid: Marcial Pons, 2002, pp. 444-450. No era pues extraño ver, a principios de los 60, a un taimado sefardí intrigando para conseguir beneficios económicos, de la misma forma que el mismo Sáenz de Heredia presentaba a Satanás con una estrella de seis puntas al cuello en *Faustina* (1957).

[9] Sáenz de Heredia dedicará dos comedias a caricaturizar el mundo de la publicidad, *Pero... ¿en qué país vivimos?* (1967), y *Relaciones casi públicas* (1968), ambas protagonizadas por el tándem Concha Velasco y Manolo Escobar.

sos de esposa: la esposa de Galindo (interpretada por Gracita Morales) y Matilde, la esposa de Toledano (Amparo Soler Leal). La señora de Galindo es frívola, despistada, desmemoriada y consumista (cuando el empleado de su esposo le dice el beneficio que van a obtener de un negocio, ella hace rápidamente la conversión en visones). Matilde es curiosa, chismosa, espía a su marido, cuenta chistes picantes, le obliga a salir de casa sin su billetera, para que no gaste; a lo largo de la noche las dos esposas desembarcan en el tablao flamenco para sorprender a sus esposos y, en el último momento, será ella, Matilde, quien desencadene la catástrofe final al ignorar todas las órdenes de su marido y creerse en una historia de espías. Ninguna de las dos representan el personaje de la esposa española, fiel, paciente, sumisa, que transmite serenidad y confianza a su esposo. Al contrario, ellas encarnan una ácida visión caricaturesca de la mujer "moderna", inspirada por el cine anglosajón, y que en el guión de Sáenz de Heredia se traduce en consumismo, insolencia ante el esposo, frivolidad, superficialidad... y a la larga en catástrofe.

Así, si bien las connotaciones marxistas son inexistentes en el guión, fuera de los títulos de crédito, son varios los signos que pueden ser interpretados como una sátira contra el imperialismo yanki y su universo cultural.

4.4. El viaje de Galindo

Si pasamos a tratar de descifrar los pasos de Galindo para evitar la pelea, también podemos encontrarnos con alusiones a distintas posturas norteamericanas en la Guerra Fría. Tras la neutralidad del inglés, que se dice gran amigo de Galindo pero prefiere no intervenir para evitar la pelea, la gran secuencia a descifrar es la de los payasos en el café: Galindo va a fingir una demostración de fuerza para atemorizar a Horcajo y disuadirlo, pero termina agrediendo salvajemente a dos trabajadores inocentes, hecho que no tendrá consecuencias por los contactos de Galindo con el juez.

Igualmente simbólica es la secuencia de la venta flamenca: en un escenario folclórico, una bailaora suplica en vano ayuda a Galindo porque un canalla quiere llevársela. Galindo se queda cómicamente paralizado. Otro hombre se enfrenta al individuo. Un lacónico diálogo precede a la brutal pelea:

— Esa mujer es mía, ¿lo entiendes?

— Lo será, cuando yo te la regale.

— O cuando yo te mate.

No hacía falta más para que dos hombres viriles pelearan a muerte. Se sucede un combate de desgaste, sucio, brutal, que termina con un hombre maltrecho y el otro herido en el vientre. Tras una hora de cómicos enredos para evitar un combate, Galindo ha presenciado el tipo de enfrentamiento que le aterroriza, e

incluso llega a ver en una alucinación a Horcajo como quien ha apuñalado a su contrincante. Cuando se llevan a los dos hombres, el dueño de la venta (interpretado por Rafael López Somoza) se dirige en inglés a los turistas que vieron la pelea, se excusa por la interrupción, y les invita a que continúen divirtiéndose, como una alegoría de un turismo que volvía a disfrutar del folclore español, tras la interrupción causada por un brutal enfrentamiento fratricida que los observadores internacionales contemplaron sin evitarlo, casi como una pintoresca muestra más del temperamento ibérico.

Para comprender el mensaje que Sáenz de Heredia quería transmitir en estos episodios debemos tener en cuenta la visión que muchos falangistas españoles tenían del imperialismo yanki y de la pérfida Albión: teóricamente anticomunistas, se declararon neutrales en la guerra civil española para, a continuación y junto a Stalin, destruir a las potencias fascistas. Tras el comienzo de la Guerra Fría, intervinieron violentamente en pequeños países en nombre del anticomunismo, y supuestamente para atemorizar a Moscú, pero sin impedir la invasión soviética de Hungría.[10] Garantes de los Derechos Humanos, cometían todo tipo de crímenes de guerra, ataques preventivos y bombardeos indiscriminados por los que nunca eran juzgados ante tribunales internacionales.[11]

5. Conclusiones

Una vez descifrados los personajes y las situaciones presentadas en el largometraje, puestos en relación con el contexto nacional e internacional del momento, y teniendo en cuenta la disimulada hostilidad a los imperialismos anglosajones que encontramos en parte de la intelectualidad franquista, podemos llegar a la conclusión que estamos ante una obra dirigida fundamentalmente a satirizar la estrategia de Estados Unidos en la Guerra Fría, así como el propio modelo cultural que la nueva potencia hegemónica de occidente presentaba. Así, utilizando los códigos y las envolturas del sainete costumbrista, Sáenz de Heredia consigue

[10] La revolución anticomunista húngara de 1956 fue la primera gran crisis europea en la que España, infructuosamente, intentó colaborar junto a Estados Unidos, diplomática y militarmente, en un choque contra el bloque soviético. FERRERO BLANCO, Mª D. «Franco y la Revolución Húngara de 1956: la contribución de España en la resistencia frente a la URSS», *Papeles del Este. Transiciones postcomunistas*, núm. 7 (2003).

[11] El gran texto que sintetiza la hostilidad de una parte del Movimiento hacia el imperialismo norteamericano es el artículo «Hipócritas», publicado por Blas Piñar el 19 de enero de 1962 en el diario *ABC*, tras una gira por Latinoamérica y Filipinas como Director General del Instituto de Cultura Hispánico, puesto del que fue cesado poco después por presiones de la Embajada Norteamericana en Madrid. Ya en 1956, durante la Crisis de Suez, una parte de la prensa falangista se había alineado abiertamente con Nasser, ligando su lucha con las reclamaciones españolas sobre Gibraltar, FLEITES MARCOS, A. «Un ejemplo de los efectos disfuncionales en el uso y control del relato escrito: la prensa española ante la crisis de Suez y la política exterior franquista» en AIT-BACHIR, N. et. Alii. [coord.]. *El historiador y la prensa: Homenaje a José Mª Delgado Idarreta*. Paris: PILAR, 2002, pp. 437-455.

reproducir un discurso anglófobo, e incluso veladamente antisemita, conectado con la retórica fascista que tronaba a principios del Régimen contra el llamado "imperialismo plutocrático".

Son, pues, tres, las ideas que pueden aislarse en el discurso de Sáenz de Heredia:

En primer lugar, la sátira mordaz de un poder económico, controlado por mujeres y por hombres débiles, que amenaza sin querer combatir, que emprende todo tipo de argucias para evitar el enfrentamiento directo, pero que es sádico y cruel cuando se siente en impunidad o en superioridad armamentística.

En segundo lugar, la apuesta clara por una "*paix des braves*", por emplear la expresión gaullista en el conflicto argelino. Sáenz de Heredia presenta, como respuesta a la disuasión, una reconciliación desde la buena voluntad y el sentido común como respuesta a los conflictos. Viene a acompañar esta idea la propia creación de un antagonista humanizado y abierto al entendimiento, y al que vamos conociendo y casi respetando conforme avanza el conflicto. Al igual que hizo Berlanga en *Calabuch,* 1956, España se presenta en el contexto de la Guerra Fría como un modelo de paz y reconciliación, en la línea de la gran operación propagandista del Régimen de conmemorar los XXV Años de Paz.

Finalmente cabe subrayar el castizo desprecio con el que el ex-combatiente Sáenz de Heredia, pilar fílmico de un Régimen construido sobre una victoria militar, satiriza la paranoia atómica: por un lado, nos ofrece la cómica visión de una sociedad paralizada por el pánico a una confrontación directa; por otro, realiza un retrato sorprendente de una enfermiza cultura del miedo, alimentada por la mentira, la exageración de la peligrosidad del adversario, la creación de acciones de "falsa bandera", la calumnia, la distracción... todos ellos elementos usuales de las propagandas bélicas contemporáneas a la hora de sugestionar a la opinión pública, y que aquí aparecen ridiculizadas en una ficción costumbrista.

La parábola (pues no debemos olvidar que estamos ante una parábola fílmica) concluye advirtiéndonos contra una ridículamente desproporcionada destrucción total (no de la humanidad, sino del plácido salón de un casino), como imparable resultado de una lógica de escaladas armamentísticas y miedos irracionales. Un resultado presentado como inevitable si al mando de los botones nucleares no encontramos a gente mesurada dispuesta a ofrecer cortésmente una salida honorable (como Horcajo), sino a hombres paranoicos como Galindo, para quienes el miedo inicial a un choque desencadena toda una serie de fenómenos psicológicos que sólo pueden llevarle a la locura y el desastre. Lo cual, como diría el castizo don Hilarión de la zarzuela, "...es una barbaridad".

6. Bibliografía utilizada

ALVAREZ CHILLIDA, G. *El antisemitismo en España*. Madrid: Marcial Pons, 2002.
CAMENO MAYO, D. «El Contubernio de Múnich (1962): balance historiográfico», *Revista de historiografía*, núm. 35 (2021), pp. 31-53.
FERRERO BLANCO, Mª D. «Franco y la Revolución Húngara de 1956: la contribución de España en la resistencia frente a la URSS», *Papeles del Este. Transiciones postcomunistas*, núm. 7 (2003).
FLEITES MARCOS, A. «Un ejemplo de los efectos disfuncionales en el uso y control del relato escrito: la prensa española ante la crisis de Suez y la política exterior franquista» en AIT-BACHIR, N. et al. [coord.] *El historiador y la prensa: Homenaje a José Mª Delgado Idarreta*. París: PILAR, 2002, pp. 437-455.
GALAN, D. «El cine 'político' español», en VV.AA. *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres, 1975, pp. 87-108.
HUERTA FLORIANO, M. A.; PÉREZ MORÁN, E. (eds.). *El "cine de barrio" tardofranquista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
HUERTA FLORIANO, M. A.; PÉREZ MORÁN, E., «La creación de discurso ideológico en el cine popular del tardofranquismo (1966-1975): el 'ciclo Paco Martínez Soria'», *Comunicación y Sociedad*, vol. XXV, núm. 1 (2012), pp. 289-311.
HUERTA FLORIANO, M. A.; PÉREZ MORÁN, E. «De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la transición: Tradición y modernidad», *Historia Actual Online*, vol. 37, núm. 2 (2015), pp. 201-212.
JURADO MORALES, J. «Las pugnas de Carlos Saura con la censura franquista», *Campo de Agramante*, núm. 15 (2011), pp. 115-132.

Tragedy and the Politics of Mourning: *Siete días de enero* (7 days in January)[1]

Luis M. González
Connecticut College (ConnColl)
lmgon@conncoll.edu

Abstract: Drawing on René Girard's classic studies on violence and the analysis of the figure of the scapegoat by Walter Benjamin and Terry Eagleton, among others, this paper analyzes how Juan Antonio Bardem's *7 día de enero*, not only reveals the violent face of Spanish fascism, but also demonstrates how the sacrificial death of several pro-democracy activists helped break the fateful spiral that once more seemed condemned to repeat Spain's tragic history. The labor lawyers' violent deaths converted them into the scapegoat of a society in transition between the old order of the dictatorship and the new order of democracy. Imbued with a melodramatic tone, *7 días de enero* seeks to establish a strong link between the spectator and the budding new democracy inviting the audience to confront mourning after forty years of emotional repression by drawing the viewer into that very process.
Key Words: matanza de Atocha, tragedia, fascismo español, duelo, chivo expiatorio.

Resumen: Basándome en los estudios clásicos sobre violencia de René Girad y el análisis de la figura del chivo expiatorio en Walter Benjamin y Terry Eagleton, entre otros, en este trabajo analizo cómo la película de Antonio Bardem *7 días de enero* no sólo revela la violenta cara del fascismo español, sino que también demuestra cómo el sacrifico de varios activistas por la democracia ayudó a romper la espiral de violencia que una vez más parecía condenar a España a repetir su trágica historia. La violenta muerte de los abogados laboralistas los convierte en el chivo expiatorio de una sociedad en transición entre el viejo orden de la dictadura y el nuevo orden democrático. Imbuida de un tono melodramático, *7 días de enero* busca establecer un fuerte vínculo entre el espectador y la naciente nueva democracia, invitándolo a hacer un trabajo de duelo tras cuarenta años de represión emocional.
Palabras Clave: Atocha massacre, tragedy, spanish fascism, mourning, scapegoat.

[1] A version of this essay is included in chapter 4 of the author's self book *Modes of the Tragic In Spanish Cinema*, published by Palgrave Macmillan in 2023.

1. Introduction

To all those who fought for the recovery of democracy in Spain

During the 1930's, Spain was immersed in a spiral of political violence that culminated in 1936 with a bloody civil war. The fascist dictatorship that emerged from the conflict fiercely repressed dissent in order to ensure political and sociological hegemony. Together with other products of popular culture, following the war Franco's regime politicized cinema for the purpose of propaganda. Their official discourse exploited the trope of the "two Spains" in a very Manichaean way. In this rhetoric, the traditional, conservative, Catholic, "true" Spain, was forced into a bloody conflict in which, "with God's help", it prevailed against democratic, progressive and revolutionary forces and, in their view, a godless, even evil, enemy. During the first decade of the dictatorship, this narrative was repeatedly enacted in films such as *Sin novedad en el Alcázar*, (*The Siege of the Alcázar*), (Augusto Genina, 1940) *Raza* (*Race*) (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), *Rojo y negro* (*Red and Black*) (Carlos Arévalo, 1942), and *El santuario no se rinde* (*The Sanctuary Never Surrenders*) (Arturo Ruiz Castillo, 1949). In the final years of the dictatorship, some filmmakers approached the conflict in a different way, incorporating the experience of those who lost the war. Basilio Martín Patino's *Canciones para después de una guerra* (1971) (*Songs for after a War*) and *Caudillo* (1973), together with Victor Erice's *El espíritu de la colmena* (1974) (*The Spirit of the Beehive*) are good examples of the gradual incorporation of the defeated into the official narrative of the Civil War. As expected, Franco's death sparked the interest of the audience in topics related to the war and its aftermath. Films such as *Las largas vacaciones del 36* (*The Long Vacation of 1936*) (Jaime Camino, 1976), *Los días del pasado* (*The Days of the Past*) (Mario Camus, 1977) and *El corazón del bosque* (*The Heart of the Forest*) (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978) are just a few examples of the proliferation on the screen of stories set during the conflict or dealing with its consequences. Among the films that engaged with complex Spanish 20th century history, Juan Antonio Bardem's *7 días de enero* stands out for dealing with very recent traumatic events, still embedded in the viewer's memory.

Co-produced in France and Spain, *7 días de enero* exemplifies the strong connection between the tragic and moments of political and sociocultural change.[2] Combining archival material with fictional footage, Juan Antonio Bardem's film dissects the dramatic events that shook Spain's social and political landscape in

[2] As noticed by Jean Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet (1971), Raymond Williams (1966) Sarah Annes Brown (2007) and Simon Critchley (2019), among others, tragic art resurfaces with greater intensity in moments of sociopolitical instability, heralding changes that cause extraordinary anxiety in broad layers of society.

January of 1977.[3] On that critical week, a series of political kidnappings and assassinations both by the ultra-left wing groups, GRAPO,[4] and pro-Franco fascist groups almost derailed the political transition to democracy initiated after Franco's death in 1975. These tragic events put the country on the threshold of a new civil war. Fortunately, common sense triumphed and the country continued on its path to democracy, culminating in the approval of a new constitution in 1978 that established the parliamentary monarchy that continues to be the form of government in practice today.

Drawing on René Girard's classic studies on violence and the analysis of the figure of the scapegoat by Walter Benjamin and Terry Eagleton, among others, I analyze how Bardem's film, not only reveals the violent face of Spanish fascism, but also demonstrates how the sacrificial death of several pro-democracy activists helped break the fateful spiral that once more seemed condemned to repeat Spain's tragic history. The labor lawyers' violent deaths converted them into the scapegoat of a society in transition between the old order of the dictatorship and the new order of democracy. Imbued with a melodramatic tone, *7 días de enero* seeks to establish a strong link between the spectator and the budding new democracy. Finally, I will show how, after forty years of emotional repression, Bardem's film invites the audience to confront mourning by drawing the viewer into that very process.

2. The Two Spains

7 días de enero opens with an intertitle that states that the film mixes real and fictitious events. It also notes that it is not its intention to assume the identity of the authors of the tragic events portrayed, since that is a task that corresponds to justice.[5] As we will see in the following pages, Bardem's film could be read as an

[3] Juan Antonio Bardem's first film after Franco's death, *7 días de enero,* won the Golden Prize at the 11th Moscow Film Festival in 1979. Bardem made his debut in 1953 co-directing with Luis García Berlanga *Bienvenido Mr. Marshall* (Welcome Mr. Marshall!). In 1955, Bardem was awarded The International Federation of Film Critics in the prestigious Cannes Film Festival with *Muerte de un ciclista (*Death of a Cyclist), a film that won him international acclaim.

[4] The Marxist terrorist organization GRAPO (Grupo Revolucionario Armado Primero de Octubre) (First of October Anti-Fascist Resistance Groups) was active between 1975 and the early 1980's. They are responsible for several deaths including the bombing of a cafe in Madrid that killed nine people.

[5] Even though Bardem tries to hide the identity of the main characters by using different names, he is referring to very specific individuals. José Maria's character is inspired by Fernando Lerdo de Tejada (1953-). Don Tomás' character has been associated with the ultra-conservative Spanish politician Blás Piñar (1918-2014). After Franco's death in 1975, he founded Fuerza Nueva (New Force), a violent neo-fascist group that fiercely opposed the Law of Political Reform (1976), first step towards the new democratic Constitution that was overwhelmingly approved in a referendum in December, 1978. The police officer Cisko Kid can be identified as the brutal policemen Antonio González Pacheco (1946-2020), known as Billy el Niño (Billy the Kid). Accused of systematic torture under his supervision during his career as member of the political police, he was awarded with up to

outspoken claim for justice not just for the victims of fascist violence during that tragic week, but also for the innumerable crimes perpetrated by the dictatorship that remained unpunished. The film was released at a moment in which most of the Spanish judicial apparatus was still very close to Franco's regime. In many ways, *7 días de enero* exudes the same degree of disbelief in the punitive ability of Spanish justice shared by the rest of pro-democracy forces.

Imitating the style of newspapers´ teletypes, the viewer hears the sound of many typewriters and is informed of the events that endangered the path toward democracy. During this tragic week, Arturo Ruiz and Mari Luz Nájera were assassinated in anti-dictatorship demonstrations by fascist gunmen. GRAPO kidnaped Lieutenant General Villaescusa, a well-known high-ranking officer in Franco's army and president of the Supreme Court of Justice, and assassinated three policemen. But the event that most shocked the public was the murder of four labor lawyers (Luis Javier Benavides, Francisco Javier Sauquillo, Enrique Valdevira and Serafín Holgado) and one employee (Ángel Rodríguez Leal) by an extreme right-wing commando. All of the victims were members of the Partido Comunista de España (Spanish Communist Party).

After introducing the young aristocrat Luis María (Manuel Ángel Egea) doing some target shooting with an ultra-right-wing terrorist, Bardem's film presents the conglomerate of socio-political forces on which Franco's regime relied: the aristocracy, the industrial bourgeoisie, the army and the church. These groups were facing a great deal of anxiety as a consequence of the uncertainty generated by Franco's death in 1975. At a wedding party that has reunited key representatives of those social groups, don Tomás (Jacques Francois), the visible head of the most radical members of Franco's power coalition, summarizes the main concerns of Francoism: the kidnapping of Oriol y Urquijo;[6] labor unrest;[7] moral degradation; the deterioration of essential values; and, most importantly, the constant questioning of authority. After an editing cut, the camera moves to Madrid's downtown. There, at the entrance to a law firm, the Francoist police identify Francisco Javier Sauquillo (José Pedro Carrión) and his wife, Doña Dolores González

four medals of honor. Recently, the progressive coalition of government PSOE - Unidas Podemos was in the process of stripping him of these awards when the former policeman died as a result of the COVID19 pandemic. Finally, Adelaida's character is based on Fernando Lerdo de Tejada's actual mother, Virginia Martínez. She was a widowed aristocrat who, as shown in the film, collaborated with Blas Piñar (the politician who inspired the role of Don Tomás).

[6] Antonio María de Oriol y Urquijo was one of Franco's ministers of Justice (1965-1973), and in the years of Transition to Democracy he was a member of the Council of the Realm (1973-1978) and president of the Council of State (1973-1979). He was kidnaped by GRAPO on December 11, 1976 and in February 1977 he was set free by Spanish security forces.

[7] The strike of the transportation system was the tip of the iceberg of an increasingly combative labor movement that united its struggle for freedom and democracy with class demands.

(Enriqueta Carballeira).[8] As one of the policemen states, they are communist labor lawyers. In the building, Joaquín Navarro, a popular union leader at the time, is leading a workers meeting. He is a historical character played in the film by himself. In this scene, we can see the frenzied activity of the labor movement, a key ally of those aiming to restore democracy. With subtle brushstrokes, Bardem portrays a democratic, respectful Spain yearning for civil rights and political freedom that sharply contrasts with the elitist, snobbish, artificial, anachronistic and violent official Spain.



Figure 1. The devilish face of Spanish fascism. *7 días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979).

In *7 días de enero*'s account of that crucial moment in contemporary Spanish history, the social forces nostalgic about Franco's regime are caricatured and, with the exception of José María, a character that I will explore in detail later, highly simplified. As dictated by the praxis of political cinema, through the presentation of a situation in which the "good" and "evil" factions are easily identified, the film seeks the adherence of the viewer who finds it difficult not to empathize with the pro-democracy activists and condemn the violent dictatorship's efforts to perpetuate itself in power.

Reflecting on melodrama, a popular genre in which the tragic mode often manifests itself, Peter Brooks points out that "we find there an intense emotional and ethical drama based on the manichaeistic struggle of good and evil".[9] He further expands his claim by saying that this polarization "works toward revealing their presence and operation as real forces in the world. Their conflict suggests

[8] Francisco Javier Sauquillo (1947-1977) and his wife Dolores González (1946-2015) are two of the victims of the Atocha's massacre on January 24, 1977. The first died that same day, while the second suffered serious injuries but survived the attack.

[9] BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995, p.12.

the need to recognize and confront evil, to combat and expel it, to purge the social order".[10] This is precisely the task pursued by Bardem's film: unmasking the latent forces of Spanish fascism that are seeking to stop the democratic process while turning pro-democracy activists into heroes.

Mixing documentary footage with fiction, *7 días* portrays Arturo Ruiz's murder by an ultra-right-wing gunman as an example of the indiscriminate violence condoned by the dictatorship. The sad news, received with anguish and regret by pro-democracy activists, is used by Don Tomás to assure that the "Liberation Crusade" (the term that Franco's supporters used to refer to the Civil War) has not concluded. In a quintessential fascist speech, Don Tomás wonders if they are going to allow the regime to disappear in the "dust of history". Luis María listens attentively. Immediately following the speech, in what seems to be a response to the call to action by Don Tomás, the young aristocrat will sexually assault his shocked and repulsed girlfriend, who happens to be the politician's daughter. It is not the first time in this study that we see how male frustration leads to sexual violence against women. We saw it in *Condenados*, when Juan, rejected by Aurelia, tries unsuccessfully to rape her. We observed this attitude again in *La tía Tula*, when Ramiro, after attempting to abuse his sister-in-law, rapes a minor and, finally, in this film, when Luis María unexpectedly assaults Pilar (Virginia Mataix). It's not a coincidence that all these films are set during Franco's regime. It is probably worth remembering now that, as Mary Vincent points out, despite the centrality of self-control in a context of ultraconservative political hegemony, the fact that masculine identity is construed through domination and superiority inevitably fosters violent behaviors against women.[11]

The pro-democracy groups' celebration of the triumph of the unions in a strike that had paralyzed the country's transport system was overshadowed by the death of Mari Luz Nájera. The 21-year-old student was murdered when protesting the killing of Arturo Ruiz in a demonstration against the dictatorship the previous day. At the entrance of the hospital where Nájera was treated, a journalist plainly explains to a labor lawyer the "strategy of tension" used by Spanish fascists those days. This tactic consists of bloody attacks on various social groups such as the working class, students, law enforcement, and the army, in order to provoke a violent response that would justify a military coup. To the most extreme supporters of Franco's legacy, resorting to violence is the natural way to confront the continuing questioning of the status quo. In this mindset, violence is not only necessary but desirable. This line of thinking was shared by some extreme-left groups to

[10] BROOKS, Peter. *Op. cit,* p. 13.

[11] VINCENT, Mary. «La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 28 (2006), p. 140.

which the response to violence was more violence. GRAPO, FRAP.[12] and ETA,[13] among others, believed that acts of revenge, discriminate or indiscriminate, were the best response to the institutionalized violence of the dictatorship. In both factions, which represented a minority within Spanish society, the logic of the civil war and the armed resistance as an instrument to combat the dictatorship was still present.[14] As I will analyze later in more detail, it will be the exemplary behavior of the Spanish Communist Party supporters at the burial of their murdered comrades what will break this vicious cycle of bloody revenge.

3. Family Debts

The next scene is essential to understand this dynamic of revenge and retribution set in motion by minority extremist sectors. While having lunch with his mother Adelaida (Madeleine Robinson), with great distress Luis María hears on TV about Lieutenant General Emilio Villaescusa's kidnapping by GRAPO.[15] In the tense conversation that follows, she accuses the conservative youth in Spain of cowardice for not confronting more energetically the forces that are trying to demolish the socio-political structure built by the dictatorship. In a word, she is impelling him to act. Visibly irritated, Luis María replies that in due time he will surpass his late father's efforts against those whom they consider the enemies of the true Spain, and gain his admiration.

In a classic study on the Spanish cinema produced during the years of transition to democracy, Marsha Kinder highlights the proliferation in those films of the figure of the "patriarchal mother" of which Adelaida is a good example. Reflecting on these characters, she states that the Spanish Oedipal narrative is characterized by an absent and idealized father who is sometimes substituted by an ineffective surrogate on whom the son's patricidal impulses are bestowed. Kinder concludes that in those films mothers usually take the place of the missing father,

[12] The FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota) (Revolutionary Antifascist Patriotic Front) was an extreme left-wing organization active between 1973 and 1978. During those years, they killed six police officers.

[13] ETA (Euskadi Ta Askatasuna) (Basque Homeland and Liberty) is the terrorist group with the longest and most violent history of the armed groups that emerged in the dictatorship. The Basque separatist organization, active between 1959 and 2018, is responsible for hundreds of deaths.

[14] Simon Critchley states that "[t]ragedy might be defined as a grief-stricken rage that flows from war". He furthers his claim by saying that: "Each side believes unswervingly in the rightness of its position and the wrongness or, as is usually said, evil of the enemy. Such a belief legitimates violence, a destructive violence that unleashes counterviolence in return. We seem trapped in a tragic cycle of bloody revenge and locked into vicious circles of grief and rage caused by war" (CRITCHLEY, Simon. *Tragedy, the Greeks, and Us*. New York: Pantheon Books, 2019, p.17-18).

[15] Together with Antonio María de Oriol y Urquijo, Emilio Villaescusa Quilis was released by the police on February 11.

thus embodying patriarchal law.[16] Along similar lines, Paul Julian Smith indicates that male artists have projected their apprehensions and fears of fascism on powerful matriarchs.[17] Smith is thinking of Lorca's *La casa de Bernarda Alba,* but we can easily add to the list films such as *Furtivos* (Poachers) (José Luis Borau, 1975), *Camada negra* (Black Litter) (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977) and the one here analyzed. By presenting a violent "patriarchal mother", what these films have in common is that, as stated by Smith, "women are identified in male fantasy with that Francoism under which they suffered more than most".[18] This is the case in Bardem's film. After an editing cut, we see Luis María looking at the portrait of his late father who is dressed in his military uniform. Close to the picture, a knife and two swastikas indicate that Luis María's father fought alongside Nazi Germany in Russia with the División Azul (Blue Division).[19] The absence of Adelaida's husband allows her to take his place personifying the law of the father.



Figure 2. Adelaida as a "patriarchal mother". *7 días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979).

After a series of scenes that serve as a prologue to the terrorist attack against trade unionists, the film focuses on the Atocha massacre as seen from Luis María's point of view.[20] To preserve historical accuracy, Bardem avoids Luis Maria's direct

[16] KINDER, Marsha. *Blood Cinema: Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California, 1993, p. 198.

[17] SMITH, Paul Julian. *Vision Machines. Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba*, 1983-1993. London, New York: Verso, 1996, p. 20.

[18] SMITH, Paul Julian. *Op. cit*, p. 27.

[19] In spite of the crucial military aid that Franco's army got from Hitler and Mussolini during the Civil War, when WWII broke out, Spain remained neutral. Nevertheless, in 1941, right after the Nazi invasion of Soviet Russia, around 20,000 Spanish veterans joined the División Azul to fight communism. They were withdrawn from the eastern front in 1943.

[20] For a detailed account of the "Atocha Massacre", see José M. Reverte and Isabel Martínez Reverte's book in which they reveal Juan Antonio Bardem's connection to the events. According to the authors, Bardem accompanied Joaquín Navarro, the labor unionist, when he gave his statement to the police after the murders. (*La matanza de Atocha*, *24 de enero de 1977*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2016, p. 193). A member of the Spanish

participation in the shooting. Hidden on the upper floor, he hears the shots and is horrified. When realizing the magnitude of the events, he cannot keep his composure and needs help leaving the building. It is worth noting that, in a film so committed to fidelity to events, Bardem allows himself a little poetic license.[21] Luis Maria's behavior seems to indicate that, in spite of the virile rhetoric imposed by Spanish fascism during the dictatorship, this new generation of "patriotas" were simply cowards who took refuge in the impunity the regime offered to commit their attacks. In addition, his reaction to the tragic events highlights his inner conflict proving correct the idea that his involvement in the terrorist attack is more to please his mother and fulfill his social class destiny than out of personal conviction.

Once again, Bardem resorts to archival footage to portray the powerful and emotionally charged funeral procession that, on January 26, in ominous silence and under the strict control of the Spanish Communist Party to avoid incidents, paralyzed Madrid's downtown. This impressive political demonstration served a dual purpose: first, the communists, who had lived in Spain in hiding during the last four decades, came out openly for the first time since the Civil War. Second, and even more importantly, far from being the irresponsible and violent monster portrayed by Franco's regime, the Spanish Communist Party showed a high degree of maturity and responsibility during those critical hours. There is wide consensus that, on that day, the communists earned their right to be once again a legal political party, after four decades of clandestine activity.[22]

Returning to the fictional part of the film, Luis María and his girlfriend, astonished by the magnitude of the funeral procession, seem agitated and nervous. Following the official version about the attack on the labor lawyers, Pilar blames the communists themselves for the tragedy, but Luis María, visibly irascible, takes responsibility for the massacre. Mixing his own socio-political interests with those of the nation, he defines what happened in Atocha as an act of service to the country. Pointing to his family memorabilia he states: "Todo esto son recuerdos de eso precisamente, de actos de servicio a España que han hecho los míos desde siempre. Y ahora me ha tocado a mí." (All of these are mementos of acts of ser-

Communist Party, Bardem also served as an intermediary between his party and the Spanish government.

[21] The perpetrators of the "Atocha massacre" are José Fernández Cerrá, Carlos García Juliá, and Fernando Lerdo de Tejada. As Jorge M. Reverte and Isabel Martínez point out, after committing the attack the three terrorists continued to live in Madrid as if nothing had happened, since extreme right-wing terrorist actions used to go unpunished. (*La matanza de Atocha*, p. 199.)

[22] The Spanish Communist Party, which had been the main oppositional force against the dictatorship since 1939, was legalized just three months after the "Atocha Massacre" on April 9, 1977. In the first democratic elections after Franco's death, the PCE got 9.33% of the popular vote.

vice to Spain that my people have done forever. Now it has been my turn).[23] Luis María has thus assumed what he understands as an ancestral class destiny. Deeply conflicted, he finds it easier to rationalize these traumatic events as something imposed by external forces because, as Rene Girard states, "men can dispose of their violence more efficiently if they regard the process not as something emanating from within themselves, but as a necessity imposed from without".[24] As it happens with the groom in *La novia*, a film that I will analyze later, Luis María is haunted by his ancestors, the aristocratic caste that has traditionally opposed any democratic progress in Spain. Regarding the influence of the dead, Robert Pogue Harrison writes that, "(w)e inherit their obsessions; assume their burdens; carry on their causes; promote their mentalities, ideologies, and very often their superstitions; and often we die trying to vindicate their humiliations".[25] Luis María is a perfect example of the obsessive and harmful influence of his noble forefathers, specially his father, who seems to guide his son's acts, and his maternal grandfather, killed by the loyalists to the Republic during the first days of the civil conflict. In addition, by invoking the irresistible force of an ancestral destiny/fate, Luis María intends to lessen the sense of guilt that he suffers after the massacre. In any case, what we see in this scene is a troubled subject trapped in a net of conflicting feelings, proud to have fulfilled his social class duty and remorseful for participating in the murders. However, his pride for having committed what he understands is an act of service to the country finally overcomes the natural remorse produced by having taken part in such a crime.

4. Justice and Reparations

Bardem uses the trial against the three ultra-right-wing terrorists to confront the spectator with the heinous crime once more. If the first time we experience the attack from Luis Maria's perspective, now we do it through the point of view of several surviving victims. Different voices reconstruct the events with total accuracy and Bardem, seeking the viewer's empathy, does not spare us any of the most painful details. The magnitude of the tragedy and the wave of sorrow and sympathy generated both nationally and internationally caused officials of the regime, who usually turned a blind eye on right-wing violence, to distance themselves from the murderers. In order to save his political career, Don Tomas, to the surprise of Adelaida, will not do anything to help Luis María. This attitude

[23] *7 días de enero*. Dir. Juan Antonio Bardem, 1:10:24-1:10:44.

[24] GIRARD, René. *Violence and the Sacred*. Translated by Patrick Gregory. Baltimore and London: The John Hopkins University Press. 1977, p. 14.

[25] HARRISON, Robert Pogue. *The Dominion of the Dead*. Chicago: University of Chicago Press, 2003, p. x.

provokes an inner conflict in a woman divided between her loyalty to Don Tomás, the man whom she thinks could be Franco's successor, and the love for her son. This conflict of loyalties will be resolved in favor of what she understands is the common good of the country. Maybe, like in her son's case, in taking Don Tomás' side Adelaida feels the pressure of the dead: her father, killed by the revolutionaries in the first days of the Civil War, and her husband, a patriotic military member who always fought in what they understood as the right side. Adelaida, in an act of absolute submission, such as those required by fascism, does not hesitate to sacrifice her son for the sake of the homeland.

Two months after the Atocha attack, three of the terrorists were arrested and put on trial, though the victims did not have much hope and trust in a judicial system controlled by the dictatorship.[26] Incorporating the court in the *mise in scène*, Bardem invites the spectators to judge by themselves after listening to the survivors' testimony. Simon Critchley reminds us that the law frecuently lies at the core of tragedy, and that the law court is a theater.[27] Aeschylus' *Oresteia*, with Orestes'staged trial, is a good example of this statement. As Bardem's film, this trilogy revolves around issues of justice, revenge and the law. Reflecting on these aspects, Mary Lefkowitz and James Romm point out that at the center of Aeschylus' plays is the question of "whether justice is to be administered by way of retribution and revenge, or some other, less violent process".[28] For his part, Douglas Cairns claims that in this trilogy, "there is no simple movement from *dike* as revenge to *dike* as justice; rather, acts of revenge seek to instantiate a standard of justice that is constantly invoked but never realized".[29] This is precisely what is at the center of this film. The response to the violent actions of the extreme right in the years of the transition to democracy also oscillated between these two ways of understanding justice. On the one hand, different minority left-wing armed groups responded with violence to violence. On the other hand, the vast majority of the democratic opposition to Franco's regime saw the non-violent response as the only way to achieve full democracy, understanding the classical concept of *dike* as justice through legal process, not as justice as revenge or retribution.

[26] The fascist squad was arrested on March 14. On February 29, 1980, José Fernández Cerrá and Carlos García Juliá were convicted and given the maximum prison sentence. Fernando Lerdo de Tejada was on the run from justice at the time of the trial. It was the first time in Spain that a crime of the extreme right was tried and convicted. (REVERTE, José M.; REVERTE, Isabel Martínez. *La matanza de Atocha, 24 de enero de 1977*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2016. pp. 225-226). By the time the sentence was executed, Bardem's film was already popular in Spain.

[27] CRITCHLEY, Simon. *Tragedy, the Greeks, and Us*. New York: Pantheon Books, 2019, p. 26.

[28] LEFKOWITZ, Mary R.; ROMM, James S. *The Greek Plays: Sixteen Plays by Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. New York: Modern Library, 2017, p. 45.

[29] CAIRNS, Douglas. «Values» in GREGORY, Justina (ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005, p. 307.

The proceedings of the trial require that, in an identification line-up, the attack survivors come face to face with the perpetrators. In a series of powerful close-ups, a survivor —the wife of a murdered lawyer— recognizes one of the terrorists. After an exchange of gazes between them, and an extreme close-up of the eyes of the murderer, the film leads us into another *flashback* of the attack. Bardem does not want to spare the audience any detail of the horror of the massacre and resorts to close-up shoots and slow-motion editing. The graphic and vivid depiction of the killings resembles Goya's famous painting, *The Third of May 1808*, in which Napoleonic troops execute a group of Spanish patriots at the beginning of the Independence/Peninsular War.



Figure 3. Atocha Massacre. *7 días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979).

Reflecting on the relationship between German Trauerspiel or mourning drama and tragedy, Walter Benjamin states that the idea of sacrifice is at the center of tragic poetry.[30] In a similar tone, analyzing the figure of the *pharmakos,* Terry Eagleton points out that "sacrifice is the performative act which brings a new social order into being".[31] That is what happened after the Atocha Massacre: the violent deaths of five left-wing militants convert them into the scapegoat of a society in transition between the old order of Franco's dictatorship and the new order of democracy. There is wide consensus among historians that this tragedy gave a definitive impulse to the forces that were trying to demolish the socio-political building of the dictatorship to implement a democratic state. As an example of this shared viewpoint, Carme Molinero and Pere Ysas state that these events were

[30] The German philosopher stated that "in respect to its victim, the hero, the tragic sacrifice differs from any other kind, being at once a first and a final sacrifice. A final sacrifice in the sense of the atoning sacrifice to gods who are upholding an ancient right; a first sacrifice in the sense of the representative action, in which new aspects of the life of the nation become manifest." (BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*, quoted in DRAKAKIS, John; CONN LIEBLER, Naomi (ed.). *Tragedy*. London: Longman, 1998, pp. 106-107).

[31] EAGLETON, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic.* Oxford: Blackwell, 2003, p. 276.

decisive in the negotiations to carry out free elections between the reformist government and the democratic opposition.[32]

Using archival material, the last segment of *7 días de enero* is devoted to the *mise en scène* of the emotive farewell that the victims received from thousands of communist militants as well as ordinary citizens who advocated for democracy. The burial of the four lawyers and the administrative assistant is one of the most impressive public mournings in recent Spanish history. There is consensus among scholars about the idea of mourning as a central feature of tragic art. Pietro Pucci asserts that mourning lamentations constitute the core of many tragedies.[33] For her part, Olga Taxidou states that tragedy lies "in the form, function and meaning of a historical drama in which loss and suffering are recuperated through mourning".[34] She further her claims by stating that "as a way of reintegrating death within the workings of life, mourning might help create new ways of talking about tragic form that create historical accountability, radical critique and introduce the possibility of change".[35] The loss and suffering staged in the last minutes of Bardem's film does not refer only to the five communist militants assassinated on January 24, 1977. What is really being put into scene in the crowded streets in Madrid downtown is the postponed mourning for the thousands of Republican militants murdered during the Civil War and the subsequent dictatorship. As part of the terror imposed by the Franco regime, the immense majority of those killed both judicially and extrajudicially were denied the possibility of a public burial in which to be honored by their families and friends. The funeral for the labor lawyers killed in Atocha street offered this possibility and, for the first time since the end of the Civil War, a massive act of tribute to the victims of the dictatorship could be seen in the political heart of the country. Furthermore, with this civic and public demonstration, many people had the feeling that one cycle of the traumatic recent history of Spain was closing, one of institutionalized political violence against anyone opposed to the dictatorship, and another one was opening, one in which the idea of democracy and justice finally makes its way after forty years of repressive dictatorship.

In any case, winning the battle over the right to properly mourn them, crucial aspect for the outcome of classic tragedy highlighted by Olga Taxidou, wasn't easy.[36] As Victoria Prego relates as a voice-over in Elías Andrés' documentary on

[32] MOLINERO, Carme and Pere Ysas. *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía*, 1945-1977. Barcelona: Crítica, 2008, p. 261.

[33] PUCCI, «Foreword» in LORAUX, Nicole. *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy*. Translated by E.T. Rawlings. Ithaca: Cornell University Press, 2002. p. xii.

[34] TAXIDOU, Olga. *Tragedy, Modernity and Mourning*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, p. 16.

[35] TAXIDOU, Olga. *Op. cit,* p. 16.

[36] *Idem*, p. 67.

the Transition, the Madrid Bar Association wanted official authorization to install the funeral chapel in the Palace of Justice. The regime gave in and the doors were opened to the public for only three hours. They also preferred that the burial be private but, after endless negotiations, they agreed that the burial be public.[37] The government's insistence on containing the pain and sorrow of pro-democracy militants in the private sphere only demonstrates the political and subversive character that public mourning manifestations can have.[38]



Figure 4. Grief and rage. *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1979).

As seen in the image above, many of these pro-democracy activists publicly raised their fist (the universal communist symbol) for the first time in Madrid since the end of the Civil War. Highly emotive, the last minutes of the film appeal directly to the feelings of the audience. The music, in a solemn and funeral mood, helps to consolidate the emotional response of the audience. Terry Eagleton reminds us that "(a)long with the standard tragic responses of pity and terror, the *pharmakos* evokes one of reverence".[39] It is difficult to find a better example than the one offered in this film. From that moment, the five assassinated militants acquired the status of martyrs among their fellow communist activists and the rest of Spanish society, that was tired of political violence and wished to find a framework of political coexistence that would surpass the idea of the two Spains.

[37] *Así se hizo la Transición*. Dir. ANDRÉS, Elías. (Chapter 12, 0:54:00-0:57:00).

[38] Comparable with the magnitude of the burial of the murdered labor lawyers in Atocha Street was the burial of the historic leader of the Communist Party of Spain, Dolores Ibarruri, who was given her final farewell in Madrid in another massive public political demonstration on November 15, 1989.

[39] EAGLETON, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 2003, p. 291.

5. Conclusion

To sum up, *7 días de enero* stages two different ways of dealing with frustration, trauma and grief: the pursuit of revenge or the pursuit of justice. The last years of the dictatorship are marked by the attempt of small right-wing groups to replicate the conditions of political violence that led to the Civil War. The Atocha attack staged by Bardem's film is a perfect example of this strategy. The non-violent rational response to the massacre was to choose the path of justice to stop this cycle of violence. *7 días de enero* resorts to the tragic mode inherent in the event itself to portray the freedom martyrs as the last but necessary scapegoats of a country in transition that, by witnessing this horrific event, will finally understand the devilish nature of fascism.

6. Works cited

6.1. Bibliography

BENJAMIN, W. «Trauerspiel and Tragedy» in DRAKAKIS, John; CONN LIEBLER, Naomi (eds.). *Tragedy*. London: Longman, 1998, pp. 106-122.

BOURDIEU, P. *Masculine Domination.* Translated by Richard Nice. Stanford, CA: Stanford University Press, 2001.

BROOKS, P. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

BROWN, S. A. «Introduction: Tragedy in Transition» in BROWN, Sarah Annes; SILVERSTONE, Catherine (eds.). *Tragedy in Transition*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2007, pp. 1-15.

CAIRNS, D. «Values» in GREGORY, Justina (ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005, pp. 305-320.

CRITCHLEY, S. *Tragedy, the Greeks, and Us*. New York: Pantheon Books, 2019.

EAGLETON, T. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 2003.

GIRARD, R. *Violence and the Sacred*. Translated by Patrick Gregory. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 1977.

HARRISON, R. P. *The Dominion of the Dead*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

KINDER, M. *Blood Cinema: Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California, 1993.

LEFKOWITZ, M. R.; JAMES S. R. *The Greek Plays: Sixteen Plays by Aeschylus, Sophocles, and Euripides*. New York: Modern Library, 2017.

MOLINERO, C.; YSAS, P. *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía*, 1945-1977. Barcelona: Crítica, 2008.

PUCCI, P. «Foreword» in LORAUX, Nicole. *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy*. Translated by E. T. Rawlings. Ithaca: Cornell University Press, 2002. pp. ix-xiv

REVERTE, J. M.; REVERTE, I. M. *La matanza de Atocha, 24 de enero de 1977*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2016.

SMITH, P. J. *Vision Machines. Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba*, 1983-

1993. London, New York: Verso, 1996.
TAXIDOU, O. *Tragedy, Modernity and Mourning*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
VERNANT, J.-P., VIDAL-NAQUET, P. *Tragedy and Myth in Ancient Greece*. Translated by Janet Lloyd. Brigton: Havester Press, 1981.
VINCENT, M. «La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 28 (2006), pp. 135-151.
WILLIAMS, R. *Modern Tragedy.* Stanford, California: Stanford University Press, 1966.

6.2. Filmography

Así se hizo la Transición [*This is how Transition was made*]. Dir. Elías Andrés. Perf. Felipe González, Manuel Fraga, Santiago Carrillo. Alejandro Cabrero, Itziar Aldasoro, 1995.
Bienvenido Mr. Marshall [*Welcome Mr. Marshall*]. Dir. Juan Antonio Bardem and Luis García Berlanga. Perf. José Isbert, Lolita Sevilla, Manolo Morán. Uninci, 1953.
Camada negra [*Black Litter*]. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. Perf. José Luis Alonso, María Luisa Ponte, Ángela Molina. El Imán, 1977.
Canciones para después de una guerra [*Songs for after a War*]. Dir. Basilio Martin Patino. Perf. Celia Gámez, Imperio Argentina, Miguel de Molina. La Linterna Mágica, 1976.
Caudillo. [*Leader*]. Dir. Basilio Martín Patino. Perf. Francisco Franco, Manuel Azaña, Luis Companys. Retasa, 1977.
El corazón del bosque [*The forest's heart*]. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. Perf. Norma Briski, Ángela Molina, Luis Politti, 1979.
Los días del pasado. [*The days of the past*]. Dir. Mario Camús. Perf. Marisol, Antonio Gades, Manuel Alexandre. Impala, 1977.
El espirítu de la colmena. [The spirit of the Beehave]. Dir. Víctor Erice. Perf. Fernando Fernán Gómez, Teresa Gimpera, Ana Torrent. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S.L., 1973.
Furtivos [Poachers]. Dir. José Luis Borau. Perf. Lola Gaos, Ovidi Montllor, Alicia Sánchez. El Imán, 1975.
Las largas vacaciones del 36. [*Long Vacations of 36*]. Dir. Jaime Camino. Perf. José Sacristán, Concha Velasco, Francisco Rabal. José Frade P.C., 1976.
Muerte de un ciclista [*Death of a Cyclist*]. Dir. Juan Antonio Bardem. Perf. Alberto Closas, Lucía Bosé, José Sepulveda. Trionfalcine / Guión Producciones Cinematográficas, 1955.
Raza [*Race*]. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. Perf. Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto. Cancillería del Consejo de la Hispanidad, 1941.
Rojo y negro [*Red and black*]. Dir. Carlos Arévalo. Perf. Conchita Montenegro, Ismael Merlo, Quique Camoiras, Luisita España. CEPICSA, 1942.
El santuario no se rinde [*The sanctuary doesn't surrender*]. Dir. Arturo Ruiz Castillo. Perf. Alfredo Mayo, Beatriz de Añara, Tomás Blanco. Centro Films, Terramar Films, Valencia Films, 1949.
7 días de enero [*Seven Days in January*]. Dir. Juan Antonio Bardem. Perf. Manuel Ángel Egea, Fernando Sánchez Polack, Madeleine Robinson. 5 Continents, Goya Producciones Cinematográficas, Les Films de deux Mondes, Serafín G. Trueba, 1979.
Sin novedad en el Alcázar. [*The Siege of the Alcazar*]. Dir. Augusto Genina. Perf. Fosco Giachetti, Mireille Balin, Maria Denis. Co-production Italy-Spain; Film Bassoli, 1940.

Mujeres cineastas y visiones sobre la guerra

José Miguel Hernández López
Centre d'Investigacions Film-Història
Universitat de Barcelona (UB)
josemi.paristexas@gmail.com

Resumen: Los conflictos bélicos son una muestra evidente de "mundo distópico" en una sociedad que, desde el siglo XVIII, con la Ilustración, ha creído en la "utopía" que ya definiera Santo Tomás Moro en 1516. El cine ha mostrado esa ruptura distópica de forma recurrente, a través del cine bélico. La presente comunicación pretende explicar el mensaje que el cine bélico más actual ha transmitido acerca de la participación y el protagonismo de las mujeres. El estudio está basado en siete films, todos ellos dirigidos por mujeres y donde el protagonismo recae en las mujeres. La hipótesis inicial de la investigación gira en torno a establecer si los estereotipos transmitidos por el cine bélico realizado por hombres, acerca del papel femenino en el desarrollo del conflicto, se mantienen o cambian, y en qué forma, cuando quien dirige es una mujer.
Palabras Clave: Conflictos bélicos, mundo distópico, utopía, cine bélico, mujeres protagonistas, estereotipos masculinos.

Abstract: War conflicts are an obvious sign of a "dystopian world" in a society that, since the 18th century, with the Enlightenment, has believed in the "utopia" that Saint Thomas More already defined in 1516. The cinema has shown that dystopian rupture of recurring way, through war films. The present communication aims to explain the message that the most current war cinema has transmitted about the participation and protagonism of women. The study is based on six films, all of them directed by women and where the leading role falls on women. The initial hypothesis of the research revolves around establishing whether the stereotypes transmitted by war films made by men, about the female role in the development of the conflict, are maintained or changed, and in what way, when the director is a woman.
Key Words: War conflicts, dystopian world, utopia, war films, female protagonists, masculine stereotypes.

Un primer problema a abordar es el de la definición de cine bélico. Hay especialistas que consideran que este tipo de film requiere la aparición de un ejército uniformado y un conflicto claro:[1] sería el caso de *Espartaco* (Stanley Kubrick,

[1] FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. M. *Con las botas puestas. La historia del soldado a través del cine*. Madrid: EDAF, 2020.

1960), entre otros muchos. Pero, también, el magnífico film de *Missing* (Costa Gavras, 1982) puede ser considerado como ejemplo de cine bélico, a pesar de que la guerra no sea su centro argumental.

En cualquier caso, los acontecimientos del siglo XX, especialmente los relacionados con la tensa época de los años 30 y el desarrollo de la Primera y Segunda Guerra Mundial han sido un recurso especialmente utilizado con fines claramente propagandísticos en torno a la justificación de la guerra y el marco de valores que lleva consigo.[2] En esta línea no es arriesgado afirmar que la cinematografía bélica está cimentada sobre la tradición norteamericana, iniciada en 1898, con el rodaje de la película *Rasguemos la bandera española*, filmada por James Stuart Blacton y Albert E. Smith. Años más tarde, en 1915, el anteriormente citado Blacton filmaría *The Battle Cry of Peace,* en la que se defendía la intervención norteamericana en la Gran Guerra de 1914.

Acabada la contienda pareció como si fuese necesario reflexionar sobre el sinsentido de todo lo ocurrido y, en esta línea de dinamitar la lógica castrense y exaltar los valores del pacifismo, no pueden dejar de mencionarse *Armas al hombro (*Charlie Chaplin, 1918), *Sin novedad en el frente* (Lewis Milestone, 1930), *Rey y Patria* (Joseph Losey, 1964) y la inolvidable *Senderos de Gloria* (Stanley Kubrick, 1957) entre algunos y memorables ejemplos que, sin embargo, ejercen un débil contrapeso frente a todo un conjunto de films concebidos para reafirmar la conveniencia de la guerra, presentada como la eterna lucha entre el Bien y el Mal, y donde siempre hay un lugar para el heroísmo de unos y la crueldad de otros. Y es esa propuesta de valores ligados a la guerra la que sigue siendo actual: *Black Hawk derribado* (Ridley Scott, 2001), *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), *Cuando éramos soldados* (Mel Gibson, 2002) constituyen un pequeño ejemplo de algo que, desgraciadamente y en base a todo lo que está ocurriendo en la invasión de Ucrania por las tropas rusas, no tardaremos en ver en la gran pantalla.

Sin embargo, y como habrán podido observar, no he hecho ninguna referencia hasta el momento a la visión que las mujeres plantean sobre la guerra. Los filmes referenciados son visiones que plantean directores masculinos y en los que los papeles principales son ocupados por hombres. Es cierto que las mujeres aparecen en los films sobre la guerra, con mayor o menor protagonismo, adaptándose con más o menos fuerza a determinados estereotipos.[3] Pero, insisto, son visiones de una dirección llevada a cabo por un hombre.

[2] DÍAZ, G. *Las mentiras del cine bélico. De Troya a Gladiator*. Madrid: SEPHA, 2013.

[3] Cumpliendo con estereotipos, básicamente, asociados a la feminidad, tales como por ejemplo cuidando de los seres queridos en la retaguardia en tiempos de guerra. Ahora bien, la cinematografía no ha tenido por costumbre reflejar otras labores que las mujeres sabemos que desempeñaron a primera línea de batalla, porque

Podemos preguntarnos, entonces, cuál es la mirada de las mujeres cuando son ellas las que dirigen el film. Y, también, si esa mirada propone una constelación de valores, probablemente, diferentes a los que he hecho referencia anteriormente.

Entrando en la respuesta a esa pregunta, que voy a desarrollar a continuación, me detengo en primer lugar en *La piel* (Liliana Cavani, 1981). Película basada en la novela escrita por Curzio Malaparte en 1949, está ambientada en la ciudad de Nápoles en 1943, durante el final de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de una polémica incursión en la postguerra italiana, más en concreto en la actuación de los soldados norteamericanos en las ciudades de Nápoles y Capri. El film trata de hilvanar una serie de historias con el denominador común de la guerra, muy bien ambientada y con reminiscencias de cierto barroquismo del más puro estilo Fellini. Sus personajes son italianos, norteamericanos, ingleses y alemanes, y constituye una especie de macabro reportaje de todas las crueldades y absurdos de la guerra. "Quería dar una imagen vívida de aquellos años",[4] declaró en su momento Liliana Cavani, "de la guerra, la llegada de las tropas aliadas y su encuentro con los napolitanos".[5] Según ella misma manifestó: "No intenté hacer neorrealismo, pero quise lograr una discreta pintura sobre aquellos años".[6] Y lo consiguió: ante los ojos del público puede observarse una ciudad que se encuentra sumida en la miseria. Entre las ruinas, las mujeres se prostituyen y ofrecen a sus hijos como mercancía sexual, los prisioneros alemanes son vendidos al peso y los tanques son desmontados en pleno centro por hábiles muchachos que buscan cómo sobrevivir en un panorama incierto, en el que nadie sabe todavía cuándo acabará la guerra y en el que lo único claro parece el hambre. Las imágenes que expone Cavani mueven a la reflexión crítica sobre los valores que films anteriores habían transmitido, reflexiones válidas en los años 80 y, además, necesarias en la actual coyuntura donde se sigue haciendo un cine poco o nada comprometido con la crítica antibelicista: compárese, por ejemplo, con *Malditos bastardos* (Quentin Tarantino, 2009).

Ahora bien: no sólo es necesaria la crítica. También lo es la propuesta de valores diametralmente opuestos. Es el caso de *Papicha, sueños de libertad* (2019), film dirigido por la argelina Mouna Meddour. Estrenada en Cannes, ganadora de los galardones a Mejor Ópera Prima, Mejor Actriz y Premio Alice Guy de los Premios César del cine francés y Premio a la Mejor Nueva Dirección y Premio del Público en la Seminci, *Papicha* es, en buena parte, un relato autobiográfico de la

trabajaron en hospitales militares como enfermeras, actuaron como voluntarias luchando, etc. BERNAD, E.; MUT, M.; FERNÁNDEZ, C. «Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine», *Historia y Comunicación Social*, vol. 18 (2013), p. 171.

[4] REDACCIÓN EL PAÍS. «Entrevista a Liliana Cavani», *El País* (23 de julio de 1980).

[5] *Ibídem.*

[6] *Ibídem.*

cineasta. Hija de un intelectual, tuvo que abandonar Argelia con su familia cuando tenía 20 años. Su padre estaba en una lista de personas a las que las autoridades pensaban eliminar. Las experiencias que vivió allí antes del exilio están ahora en la película.

Ambientado en la Argelia de los años 90 (la denominada como "Década Negra"), narra la historia de:

> Nedjma, de 18 años, estudiante alojada en la ciudad universitaria de Argel, que sueña con convertirse en estilista y se niega a que los trágicos sucesos de la guerra civil argelina le impidan llevar una vida normal y salir con su amiga Wassila. Al caer la noche, se escurre entre las redes del alambrado de la ciudad con sus mejores amigas para acudir a la discoteca donde vende sus creaciones a las 'papichas', las jóvenes argelinas. La situación política y social del país no deja de empeorar. Nedjma se niega a aceptar las prohibiciones de los radicales islámicos y decide luchar por su libertad e independencia organizando un desfile de moda.[7]

¿Cuál es el valor dominante que, en mi opinión, propone esta película? Pues la rebeldía, ante el evidente peligro de que los integristas musulmanes hagan prevalecer sus planteamientos en un país que ya pasó por una guerra de liberación y que ha conseguido que las mujeres puedan acceder a un lugar visible dentro de la sociedad. Es una película donde se rinde homenaje a todas las mujeres que lucharon en esos años y que apostaron por quedarse en el país peleando por conquistar sus derechos y sus sueños. Y no sólo en esos años:

> ¡Liberad Argelia! ¡Liberad Papicha! ¡Liberad el cine! gritaron miles de argelinos en una de las manifestaciones de "la revolución de la sonrisa", liderada todas las semanas durante meses por las mujeres argelinas. Acababan de conocer la cancelación del estreno de la película *Papicha, sueños de libertad*, de la cineasta Mouna Meddour, una historia de la rabia femenina, un relato de mujeres valientes, indignadas y en lucha, que, paradójicamente, representó al país en la carrera por el Oscar en 2020.[8]

De la propuesta de la rebeldía a la búsqueda de la Paz y la convivencia religiosa. Éste es el gran objetivo de *¿Y ahora a dónde vamos?*, película libanesa de 2011, dirigida por Nadine Labaki que, además, es una de las protagonistas

[7] Filmaffinity. «Papicha, sueños de libertad», *Filmaffinity España*, (2019) [en línea]. Fecha de consulta: 3 de julio de 2022. Disponible en: https://www.filmaffinity.com/es/film251106.html.

[8] PIÑA, B. «'Papicha', la revolución de los haik contra el velo negro», *Público* (7 de agosto de 2020), Disponible en : https://www.publico.es/culturas/decada-negra-papicha-revolucion-haik-velo-negro.html.

principales. Hay aquí un elemento importante para la reflexión: la paz en Medio Oriente sería más fácil si en el gobierno de la región, las mujeres, tuviesen un mayor protagonismo. Relegadas al ejercicio de roles inferiores o invisibles en la sociedad, muchas de las naciones de la región están gobernadas, en sus diversos niveles sociales, por hombres que quieren demostrar su posición de poder familiar, local o nacional. Incluso las luchas religiosas se alimentan en gran medida de planteamientos basados en los usos sociales y teológicos milenarios. Las mujeres, que por su naturaleza se inclinan hacia el compromiso y el cuidado de los demás, especialmente de los más pequeños, ofrecen siempre otra perspectiva que, en un mundo de hombres como el que refleja el film, no se tiene en cuenta. No ven todo como una prueba.

Se inicia el film con una escena en la que un cortejo de mujeres vestidas de negro se dirige al cementerio, bajo un sol abrasador, apretando contra su cuerpo fotos de sus esposos, padres o hijos. Todas comparten el mismo dolor, consecuencia de una guerra funesta e inútil. Al llegar a la entrada del cementerio, el cortejo se divide en dos grupos: uno musulmán y otro cristiano. En un país destrozado por la guerra, estas mujeres muestran la inquebrantable determinación de proteger a sus familias de toda clase de amenaza exterior. Con ingenio, inventando estratagemas esperpénticas, intentarán distraer la atención de los hombres para que olviden el rencor producido por los enfrentamientos religiosos. Por ello no dudarán en contratar a un grupo de mujeres que trabajan en un club nocturno para que vengan y acompañen a los hombres en una cena mientras ellas esconden las armas en el bosque. O, también, la decisión de las mujeres, al final de la cinta, de cambiar los referentes religiosos de la comunidad: las mujeres musulmanas adoptarán los símbolos cristianos y las mujeres cristianas harán lo propio con los referentes musulmanes. Por ello la escena final es hermosa: se desarrolla en el cementerio y es entonces cuando adquiere pleno sentido el título, pues la comitiva fúnebre no sabe exactamente dónde hay que enterrar a la víctima. ¿En la parte cristiana o en la musulmana?

El conflicto entre Palestina e Israel ha suministrado y suministra materia para la realización de películas y, entre los muchos ejemplos existentes, quiero resaltar uno que, personalmente, fue un descubrimiento para mis clases de Historia en el Colegio donde trabajé hasta el pasado año 2019. Se trata de *Inch'Allah*, film canadiense realizado en 2012 y dirigido por Anaïs Barbeau-Lavalette. Una muestra más de un cine donde los personajes femeninos aparecen como figuras observadoras y agentes críticos, convirtiéndose en una presencia recurrente en la reciente filmografía sobre el conflicto palestino-israelí, ya sea desde el lado israelí, *Free Zone* (Amos Gitai, 2005), desde el palestino, *Paradise Now* (Hany Abu-Assad, 2005) o, desde un punto de vista exterior, que ha crecido lejos del problema y, una

vez frente a él, sólo puede sentir incomprensión y desamparo, *Una botella en el mar de Gaza* (Thierry Binisti, 2011).

Decía más arriba que esta película fue un descubrimiento, y lo fue porque permitió que mi alumnado definiese su posición personal tras un trabajo inicial de explicación del conflicto, algo que no siempre se hace, prefiriendo visiones poco sustentadas por la Historia y la Política, ante lo que yo consideraba, antes y ahora, la propuesta de la directora: la amistad y el respeto de la protagonista hacia dos mujeres, una palestina y otra israelí, con las que mantiene, y por separado, una relación de amistad. Esta amistad y, especialmente, el respeto al otro habrían de guiar la toma de decisiones.

¿Cuál es el argumento de esta imprescindible película? Chloe es una joven tocóloga que se ocupa de mujeres embarazadas bajo la supervisión de Michael, un médico francés, en un ambulatorio improvisado en un campo de refugiados de Cisjordania. Debe enfrentarse a diario a los controles y al conflicto que afectan a la vida de las personas que conoce: Rand, una paciente por la que Chloe siente un profundo afecto; Faysal, el hermano mayor de Rand, un fervoroso resistente; Safi, el hermano pequeño de ambos, un niño destruido por la guerra que sueña con cruzar las fronteras volando, y Ava, una joven soldado y vecina de Chloe en su piso de Israel. El final de la película es un tanto desasosegante: en un conflicto como el que se desarrolla entre Israel y Palestina es importante conocer las causas del mismo y los cambios que éste ha experimentado, especialmente tras la irrupción de Hamás. Pero, ¿pueden mantenerse la amistad y el respeto en situaciones tan difíciles? La respuesta es más difícil aún y, en su día, movió al diálogo entre mi alumnado, pero que Chloe (magníficamente interpretada por Evelyn Brochu), al final del film, manifiesta claramente con su expresión de impotencia e indignación ante la falta del mismo.

Estrenada en 2012, en el Festival Internacional de Toronto, obtuvo un gran éxito en el Festival Internacional de Berlín, llevándose dos galardones en la sección Panorama: el Premio FIPRESCI (de la Federación Internacional de Críticos de Cine) y el Premio del Jurado Ecuménico, con una mención especial:

> Por su uso de conmovedoras metáforas, imágenes e historias para inculcar la compasión, para resaltar la vida y puntos de vista de las mujeres en el contexto del conflicto entre Israel y Palestina, y para mostrar que ciertas situaciones de la vida hacen difícil no tomar partido.[9]

[9] TORRERO, S. «La guerra de los otros. Inch'Allah», *El Espectador Imaginario*, núm. 44 (2013). Disponible en: https://www.elespectadorimaginario.com/inchallah/

¿Es posible desmontar los valores tradicionales del cine bélico a partir de los atributos de sus personajes, y así, cuestionar la guerra? El film *En tierra hostil* (2009), dirigido por Kathrin Bingelow, lo consigue. Un pequeño apunte sobre su argumento puede ayudar a responder la pregunta: En Irak, una unidad de élite de artificieros norteamericanos actúa en una caótica ciudad donde cualquier persona puede ser un enemigo y cualquier objeto, una bomba. El jefe del grupo, el sargento Thompson, muere en el transcurso de una misión y es sustituido por el impredecible y temerario sargento William James. Cuando falta poco para que la brigada sea relevada, el imprudente comportamiento de James hará que dos de sus subordinados se planteen seriamente el riesgo que corren. Asistimos al día a día cotidiano de una brigada estadounidense de artificieros desplegada en Irak. Galardonada con el Óscar a la mejor película en 2010, ha sido universalmente alabada por la crítica y se considera como una de las mejores películas bélico-dramáticas del cine moderno. Bingelow es una directora obsesionada por retratar la acción y la adrenalina, algo que volvería a repetir en *La noche más oscura* (2012):

> Especializada en encontrar en la acción todos los matices necesarios para reflejarlos con la máxima emoción en una historia cinematográfica. […] El acierto ha sido no sumergirse demasiado en un argumento complicado, pero idóneo para llevar a cabo su verdadera intención**:** retratar la adicción al peligro con verosimilitud pero sin renunciar a la espectacularidad […] No entra en disquisiciones políticas ni éticas […] Simplemente ambienta en un terreno hostil situaciones extremadamente tensas, hasta el punto de que generan una adicción al peligro, que es su verdadero tema.[10]

El filme está basado en los relatos escritos por Mark Boal, un periodista independiente quien se vinculó a un escuadrón de desactivadores de bombas durante la guerra de Iraq. La directora Bigelow estaba ya familiarizada con los trabajos anteriores de Boal que, cuando estaba en Iraq, salía de 10 a 15 veces al día con los soldados a sus labores. Así, Boal combinó sus experiencias en un relato ficticio basándose en eventos reales, afirmando:

> La idea es que sea el primer filme sobre la guerra de Iraq que trata de mostrar las situaciones que experimentan los soldados, cosas que viven y que no se ven en CNN y no refiriéndose a un tipo de censura. Me refiero a que las noticias no muestran imágenes de unidades de élite como estas.[11]

[10] LEÓN, J. "«En tierra hostil», la adicción al peligro", *Espinof*, 6 de julio de 2022 [en línea]. Fecha de consulta: 13 de julio de 2022. Disponible en: https://www.espinof.com/criticas/en-tierra-hostil-la-adiccion-al-peligro

[11] REDACCIÓN 0'20 MAGAZINE. «Películas que hay que ver: En tierra hostil», *0'20 Magazine*, (2010) [en línea]. Fecha de consulta: 15 de julio de 2022. Disponible en: https://www.020mag.com/noticias/5673/peliculas-que-hay-que-ver-en-tierra-hostil.

Para el filme, Bigelow, buscaba sumergir a la audiencia en algo crudo, inmediato y visceral. La directora estaba impresionada con el trabajo de fotografía de Barry Ackroyd en los filmes *United 93* (2006) y *The Wind That Shakes the Barley* (2006) y le invitó a colaborar con ella. Fue producida de manera independiente y con un bajo presupuesto; Bigelow utilizó múltiples cámaras S16mm para capturar diferentes perspectivas, afirmando:

> Así es como experimentamos la realidad, mirando el microcosmos y el macrocosmos al mismo tiempo. El ojo percibe distinto de cómo lo hacen las lentes, pero con diferentes enfoques y estilo de ediciones, las lentes pueden darte esa perspectiva, que contribuye a la sensación de inmersión total.[12]

Entiendo que su propuesta de percepción e inmersión total en las diversas perspectivas es situarla como algo a reconocer, recordando que los humanos somos seres racionales que podemos (y debemos) desenmascarar a esa adicción al peligro como aquella que mantiene la injusticia y el dolor de los indefensos.

Y siguiendo con la injusticia que se ceba sobre los indefensos, nos detenemos en un hecho real: quince religiosas fueron violadas en Polonia por el Ejército Rojo en agosto de 1945, finalizada ya la Segunda Guerra Mundial. Algunas lo fueron hasta 35 veces, otras hasta 50. Estas palabras resumen las barbaridades que se perpetraron contra unas monjas en la "época en que las tropas alemanas ya habían abandonado el país y este había sido liberado del yugo nazi".[13]

Esta información salió de la "pluma de la doctora Madeleine Pauliac, quien conoció en primera persona a muchas de las religiosas afectadas e, incluso, tuvo que asistirlas para dar a luz a los hijos que gestaron después de ser forzadas por los militares".[14] Y sobre esta historia Anne Fontaine dirigió en 2016 una película que, con el título de *Las Inocentes,* traducción del original *Agnus Dei,* transmitió el valor de la solidaridad entre mujeres en una situación difícil, como lo fue la Segunda Guerra Mundial. Con el espacio cinematográfico ubicado en un monasterio en los alrededores de Varsovia (Polonia), las protagonistas son unas monjas que sufren la más terrible vejación para cualquier mujer: la violación, causada en este caso por las tropas rusas, que habían entrado en el mencionado territorio para liberarlo del yugo nazi en agosto de 1945, siendo esta

[12] *Ibídem.*

[13] VILLATORO, M. P. «La atroz historia de las 15 monjas que fueron violadas más de 50 veces por los soldados de Stalin», *ABC* (5 de octubre de 2016) [en línea]. Fecha de consulta: 19 de julio de 2022. Disponible en: https://www.abc.es/historia/abci-brutal-asesinato-monjas-polacas-parte-ejercito-sovietico-201610050026_noticia.html

[14] *Ibídem.*

una historia real. El argumento del film se intensifica cuando una de las monjas más jóvenes, víctima del reprochable acto, se entrega a una misión de la Cruz Roja en servicio a Dios: sus tareas consisten en ayudar a repatriar a prisioneros franceses que han resultado heridos en el frente polaco-alemán. Tras el suceso de varias escenas y durante su labor, conoce a una joven médica llamada Mathilde Beaulieu, con la que entabla amistad y a partir de ahí, tras una serie de insistencias, consigue convencerla para que visite el convento donde reside con el resto de sus hermanas, aunque la doctora no termina de entender el sentido de acudir allí. Y es sólo cuando llega a la residencia de las religiosas, que choca con la triste realidad, detectando con sus ojos que las monjas están embarazadas. A partir de ahí, la doctora apostará por satisfacer la petición de ayuda que le había hecho su amiga monja en la misión de la Cruz Roja, aunque deberá ganarse la confianza de una madre superiora que es reacia a obtener ayuda externa por miedo a que la sociedad se entere de los brutales hechos sucedidos. Aparte, también es verdad, de que la vía del aborto no es una opción: las religiosas desean traer al mundo a los frutos de su vientre, y Mathilde les ayudará a hacerlo conservando el secreto y trabajando dentro y fuera del convento con total discreción.

Así pues, su decisión consiste en mantener su trabajo en la Cruz Roja con los franceses heridos, mientras que esto no le impide reforzar su compromiso moral como mujer y, sumado al de médica, estar al lado de las monjas que están esperando un hijo. Ese es un primer elemento de solidaridad, acompañado por el de otro joven médico que decide ayudarla. Pero, también, habría que resaltar la transformación que tiene lugar en las propias monjas, que experimentan episodios de conflicto interno y auto-tormento, ya que su propia fe en Dios es puesta a prueba. No solo deben enfrentar el trauma que vivieron, sino también su inevitable papel como madres; al final, es memorable la escena en la que niños y mamás se hacen una foto juntas. Lo más llamativo de todo es que no hay una sola escena bélica en todo el film y, sin embargo, la guerra y su descarnada violencia están presentes, siendo los bebés recién nacidos el gran recordatorio de las violaciones que tiempo atrás sufrieron. Pero, al igual que ha sucedido siempre en esas situaciones tan difíciles, la solidaridad ha emergido con fuerza. Y esta solidaridad la han desarrollado, y desarrollan, las mujeres.

Quo Vadis, Aida? (2020), es un film dirigido y guionizado por Jasmila Zbanic, de nacionalidad bosnia. Aunque está inspirado en las vivencias reales de Hasan Nuhanovic como víctima del genocidio de Srebrenica (11 de julio de 1995), el argumento utiliza un personaje ficticio para contar el desarrollo de los hechos, como es Aida Selmanagić. Ella trabaja como profesora y, por esta razón, es designada traductora para la ONU, sufriendo en primera persona y a primera línea la

llegada del ejército de la República Srpska a las órdenes de Radko Mladić, quien tiempo después sería conocido como el carnicero de Srebrenica.

La película obtuvo un total de ocho galardones en diversos certámenes, además de estar nominada al Óscar en 2021 en la categoría de Mejor Película Extranjera. Y no es para menos, pues se trata de un film que, basado en hechos reales aunque con personajes ficticios, relata la historia de una mujer que, además de querer llevar a cabo su trabajo y cumplir con sus obligaciones tanto de profesora como de traductora, intenta por todos los medios imaginables conseguir que su marido y sus dos hijos, escondidos, sean liberados del conjunto de prisioneros bosnios antes de que éstos sean entregados a las tropas serbias. Se inicia, así, una atmósfera asfixiante, similar a la de *Dunkerque* (2017), mientras Aida, que tiene información privilegiada sobre las negociaciones llevadas a cabo por la ONU, sospecha de una perversa tolerancia de los cascos azules destinados en Srbrenica con las tropas ocupantes de Mladić que la lleva a augurar lo peor para la comunidad bosnia-musulmana de la población. Estas evidencias la ponen en alerta y decide embarcarse en una carrera a contrarreloj para salvar a su familia. Como persona que acompaña constantemente a los que están al mando, Aida va conociendo aún más informaciones comprometidas, con lo cual va creciendo su incomodidad y cada vez se ve menos capaz de repetir esas palabras vacías marcadas por la ONU a todos los rostros cansados y confundidos que se presentan ante ella, personas necesitadas que van en busca de una escapatoria para el martirio que están viviendo. Como se sabe, el resultado de esta acción del ejército serbio fue el tristemente conocido como exterminio de Srebrenica, donde 8.372 hombres (las mujeres, previamente separadas, fueron trasladadas a diversos lugares) perdieron la vida.

La parte final es de especial dureza: en ella es donde la cineasta ha decidido mostrar el dolor no de manera directa, lo que en el fondo provoca más angustia. Algunas críticas señalaron en su día que la escena —casi al final del film— donde se representa el exterminio habría sido un buen momento para terminar la película, aunque es comprensible que Jasmila Zbanic nos haya querido mostrar otra conclusión. Con ella, vemos la vida de Aida tras el genocidio, en su vuelta a la "supuesta normalidad", intentando olvidar lo sucedido en ese pasado trágico mediante el ejercicio docente de su rutina diaria. Pero como bien sabemos los historiadores, precisamente es en la fase posterior a la vivencia de un conflicto de naturaleza civil con varias partes enemistadas que, con todo el trauma que conlleva, surge el debate sobre si continuar con el odio o apostar por la reconciliación: así, es lógico que en circunstancias como las del genocidio de Srebrenica aparezcan las típicas preguntas acerca de si es posible olvidar, si es posible perdonar, si es posible volver a encontrarse, etc. Para Aida, las heridas entre serbios y bosnios continúan abiertas, y esta es una losa de la que nunca podrá librarse, aunque en el mismo

film se retrata la normal convivencia de los autores impunes del exterminio con sus víctimas: concretamente, en el marco de un festival infantil, al cual asisten riendo y aplaudiendo la evolución de los niños y niñas, siendo algunos de ellos descendientes de aquellos bosnios asesinados en aquella terrible guerra.

En su novela *La hija del Este*, hasta el momento la mejor obra escrita en España sobre las guerras balcánicas, Clara Usón utiliza en sus páginas iniciales una frase del general serbio-bosnio Ratko Mladić, que este carnicero sin entrañas llevó a la práctica con crueldad indesmayable: "Las fronteras se han trazado siempre con sangre".[15]

Conclusión (a modo de denuncia contra la guerra en Ucrania, la amenaza de su paulatino olvido y homenaje a algunas mujeres cineastas ucranianas)

Durante el asedio a la ciudad de Berlín, en 1945, una mujer[16] anotó descriptivamente en su diario una de tantas escenas de guerra que, a continuación, se resume: un grupo de mujeres espera su turno para poder coger agua en una de las ya escasas fuentes que quedan. De repente, un proyectil cae no muy lejos de donde se encuentran y el grupo apenas se mueve. Nadie se arriesga a perder su puesto: "… se mantuvieron en pie, como muros",[17] puede leerse en sus notas. Hay que imaginar una ciudad en ruinas, ya casi sin soldados que la defiendan, tan sólo con adolescentes pertenecientes a las juventudes hitlerianas y con una población escondida en los refugios; el constante tronar de los casi cinco mil cañones del ejército soviético que, desde hace ya bastantes semanas, disparan prácticamente sin interrupción sobre lo que fue la capital del III Reich.

Las películas referenciadas anteriormente son especialmente indicadas para un mundo en el que siguen alentándose encendidos discursos a favor y en contra de la guerra. Ante esta dicotomía, es importante educar la visión de lo que ocurre en la guerra, sus motivaciones, el dolor que trae a hombres, mujeres, ancianos y niños, además de desenmascarar los beneficios, especialmente económicos, para una muy exigua minoría. Por lo tanto, en ese sentido hay que educar a través de un cine que cumpla esta tarea. Y las mujeres, como directoras y como actrices, son esenciales para completar un vacío donde el esquema de resolución cinematográ-

[15] USÓN, C. *La hija del Este*. Madrid: Seix Barral, 2012, p. 1.

[16] El nombre de la mujer sigue siendo un misterio a día de hoy. Pertenece a una novela titulada *Una mujer en Berlín*. Su autora aparece como anónima en la portada del libro publicado por la Editorial Anagrama. Las observaciones, exentas de autocensura, aparecieron publicadas por primera vez por un editor norteamericano en 1954 y se contienen en el manuscrito que la autora confió a Kurt W. Marek, el cual fue publicado en alemán en 1959. ANÓNIMA. *Una mujer en Berlín*. Barcelona: Anagrama, 2005.

[17] *Ibídem*.

fica masculino era demasiado simple. Como documento, un film puede incurrir en todo tipo de manipulaciones, pero eso no es ninguna novedad: la memoria oral histórica y las fuentes textuales son tan manipulables como las fílmicas. Y en eso estriba su riqueza: en saber interpretar adecuadamente todos los tipos de fuentes, recurriendo al espíritu crítico. Además, como interés extra para las fuentes cinematográficas, los diferentes elementos que configuran un film son un elemento de reflexión más atractivo para el público, especialmente el joven, de hoy en día. Educar a través del cine es educar las emociones, pero, claro está, las emociones deben de estar sustentadas en el conocimiento teórico de la Historia, permitiendo así que la obtención de conclusiones sobre lo visualizado resulte sólida y fundamentada. Lograr conocer de forma significativa la actual situación conflictiva del mundo, sí, pero también las evidentes muestras de que los seres humanos tampoco están dispuestos a permitir la desigualdad y la violencia gratuitas. La guerra, las mujeres como sujetos activos y pasivos en la misma, el papel de las ONG´s, las organizaciones internacionales, el papel de las Iglesias, la sociedad civil.... Son capaces de pasar de espectadores a protagonistas, ésta es la cuestión.

Pero, una vez más, tristemente, las calles, en este caso de algunas ciudades ucranianas, han vuelto a poblarse de mutilados e inválidos y los cementerios acogen el silencio en una situación que lleva muchos meses sin solución tras la invasión rusa de la República de Ucrania. Como muy acertadamente se ha escrito: la guerra es lo que ocurre después. La sociedad se embrutece y todo queda destruido. En medio de todo ello, las mujeres se ven ante un futuro marcado por la necesidad de reconstruirlo todo, una vez más. El sufrimiento de las mujeres en un contexto de guerra es doble: constituyen un objetivo más para los atacantes y, además, cargan con prácticamente toda la responsabilidad de comenzar de nuevo.

Todo este sufrimiento, todas estas energías para recomenzar, ¿quedarán sepultados por la exaltación de la violencia en las futuras películas? ¿O, por el contrario, aportarán una crítica y propuesta de valores a favor de la Paz? La respuesta está abierta, pero, muy probablemente, el resultado dependerá de la visión que transmita quien ocupe la silla de dirección. Lo que está claro, eso sí, es que las mujeres directoras, europeas, americanas, iraníes, palestinas, israelíes, entre otras muchas, están llamadas a ofrecernos su visión, pero en este caso y de forma muy especial las ucranianas Marina Er Gorbach (1981), Alina Gorlova (1992) y Darya Bassel (1985).

Bibliografía

ANÓNIMA. *Una mujer en Berlín*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BERNAD, E.; MUT, M.; FERNÁNDEZ, C. «Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine», *Historia y Comunicación Social*, vol. 18 (2013), pp. 169-189.

DÍAZ, G. *Las mentiras del cine bélico. De Troya a Gladiator*. Madrid: SEPHA, 2013.
FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. M. *Con las botas puestas. La historia del soldado a través del cine.* Madrid: EDAF, 2020.
FILMAFFINITY. «Papicha, sueños de libertad», *Filmaffinity España*, 2019 [en línea]. Fecha de consulta: 3 de julio de 2022. Disponible en: https://www.filmaffinity.com/es/film251106.html
LEÓN, J. «"En tierra hostil", la adicción al peligro», *Espinof*, (6 de julio de 2022) [en línea]. Fecha de consulta: 13 de julio de 2022. Disponible en: https://www.espinof.com/criticas/en-tierra-hostil-la-adiccion-al-peligro
PIÑA, B. «'Papicha', la revolución de los haik contra el velo negro», *Público* (7 de agosto de 2020). Disponible en: https://www.publico.es/culturas/decada-negra-papicha-revolucion-haik-velo-negro.html
REDACCIÓN 0'20 MAGAZINE. «Películas que hay que ver: "En tierra hostil"», *0'20 Magazine* (2010) [en línea]. Fecha de consulta: 15 de julio de 2022. Disponible en: https://www.020mag.com/noticias/5673/peliculas-que-hay-que-ver-en-tierra-hostil
REDACCIÓN EL PAÍS. «Entrevista a Liliana Cavani», *El País* (23 de julio de 1980).
TORRERO, S. «La guerra de los otros. Inch'Allah», *El Espectador Imaginario*, núm. 44 (2013).
USÓN, C. *La hija del Este*. Madrid: Seix Barral, 2012.
VILLATORO, M. P. «La atroz historia de las 15 monjas que fueron violadas más de 50 veces por los soldados de Stalin», *ABC* (5 de octubre de 2016) [en línea]. Fecha de consulta: 19 de julio de 2022. Disponible en: https://www.abc.es/historia/abci-brutal-asesinato-monjas-polacas-parte-ejercito-sovietico-201610050026_noticia.html

Atlantis (2019) de Valentyn Vasyanovych: una distopía que se está haciendo realidad

Jorge Latorre Izquierdo
Universidad Rey Juan Carlos (URJC)
jorge.latorre@urjc.es

Resumen: Inspirado lejanamente en el mito de la Atlántida, el director ucraniano Valentyn Vasyanovych nos ha dejado una película distópica sobre el Dombás que parece adelantar lo que está ocurriendo hoy en Ucrania. La narración tiene lugar en el año 2025, apenas uno después del fin de la guerra contra Rusia en el Este del país; esto es, un futuro próximo con más aspecto de postapocalipsis que de posguerra, en el que tiene lugar esta parábola sobre los estragos de la contienda tanto en el territorio, arrasado para siempre, como en sus supervivientes. Analizando detalladamente esta película de 2019, en comparación con otras películas y tradiciones soviéticas sobre la mitología de la Atlántida que le da título, se puede aportar bastante luz sobre la dimensión de la catástrofe que está teniendo lugar a gran escala en Ucrania, y sobre el incierto futuro que aguarda también a Rusia.
Palabras Clave: Atlántida, mito prometeico, utopía y distopia, guerra y trauma, cine y ciencia ficción.

Abstract: Distantly inspired by the myth of Atlantis, the Ukrainian director Valentyn Vasyanovych created a dystopian film about the Dombass that seems to anticipate what is happening in the Ukraine today. The narrative takes place in the year 2025, one year after the end of the war against Russia in the East of the country. This near future seems more post-apocalypse than post-war, accommodating this parable about the ravages of the conflict both in the land, forever devastated, and its survivors. Analyzing this 2019 film in detail, and comparing it with other Soviet films and traditions about the mythology of the Atlantic that lends it its title, light can be shed on the dimension of the catastrophe that is currently taking place in the Ukraine, as well as on the uncertain future that awaits Russia.
Key Words: Atlantis, Promethean myth, utopia and dystopia, war and trauma, cinema and science fiction.

1. Introducción

En realidad, el este de Ucrania era un territorio económicamente desarrollado y floreciente, pero ahora está convirtiéndose en una región deprimida. Por fal-

ta de agua la tierra se volverá despoblada y perderemos esta región para siempre: el territorio desaparecerá como la Atlántida.[1]

Hesiodo y Herodoto escribieron varios relatos sobre la destrucción de Atlántida que llevaron a Platón a imaginar un glorioso continente sumergido que todavía hoy inspira en su búsqueda a los arqueólogos. Dice Platón en *El Timeo y Critias* que los atlantes fueron un pueblo guerrero que se enfrentó al mundo griego, pero no pudieron con Atenas, que los expulsó al otro lado de las columnas de Hércules (el estrecho de Gibraltar), donde crearon su poderoso reino. Fuera por la intervención de Hércules, que abrió con su clava el paso que comunicaba los dos grandes mares, o por su enfrentamiento con los dioses del Olimpo, lo último que se supo de su existencia es que hubo una gran catástrofe en su isla y "aquellos belicosos hombres se hundieron como un solo cuerpo en la tierra, y la propia isla de Atlántida desapareció en las profundidades del mar".[2]

Inspirado lejanamente en este mito, el director ucraniano Valentyn Vasyanovych nos ha dejado una película futurista que parece adelantar lo que está ocurriendo hoy en Ucrania. La narración tiene lugar en el Este del país, en el año 2025, apenas un año después del fin de la guerra contra Rusia. Esto es, un futuro próximo con más aspecto de postapocalipsis que de postguerra, pues se trata de una parábola distópica sobre los estragos de una contienda de frontera en la que todos salen perdiendo. Pese a la supuesta victoria de Ucrania, la película analiza los trastornos físicos en las infraestructuras urbanas y el paisaje, y, sobre todo, los trastornos emocionales en la población que ha sobrevivido al desastre y ha decidido quedarse allí. Especialmente, nos muestra el estrés postraumático de un par de soldados y las personas que les rodean.

La película fue premiada en la sección Orizzonti del festival de Venecia de 2019, y se pudo ver en la plataforma *Filmin* poco más de un año después del estreno en los cines de *Donbass,* otra magnífica película, en este caso de Sergei Loznitsa, el más reputado cineasta de la Ucrania actual. Esta película de Loznitsa era una ventana al problema de esa tierra de frontera que le da título, en guerra desde 2014, y con más de 14.000 muertos contabilizados en 2021, aunque Rusia nunca hubiera reconocido que la guerra existía ya en aquel entonces, y el resto del mundo se hubiera olvidado de ella.

De hecho, con la película *Donbass*, Loznitsa reinventaba el género bélico para estos tiempos, donde las guerras son más un galimatías incomprensible de intereses enfrentados, con grupos de acción de carácter terrorista o mafioso, que

[1] Declaraciones del director Valentyn Vasyanovych citadas en PRONKEVYCH, O. «¿Será Ucrania una nueva Atlántida?», *La Voz de Galicia* (19 de julio de 2022) [revisado por última vez el 1 de octubre de 2022]. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/internacional/2022/07/19/sera-ucrania-nueva-atlantida/0003_202207G19P20991.htm .

[2] PLATO. *Timaeus and Critias*, London: Penguin Classics, 1972, capítulo 2, p. 167 (traducción).

una lucha clara entre estados. Por eso se trata de una película que puede ayudar a entender las causas del conflicto actual entre Rusia y Ucrania, con sus diferentes justificaciones histórico-identitarias, cuyos antecedentes, lejanos y próximos, he analizado en un reciente artículo periodístico.[3]



Figura 1. Imagen promocional de la película *Atlantis*.

Es tan compleja la guerra del Dombás que ni siquiera el director de *Atlantis* podría imaginar que pudiera extenderse al resto del país en la escala en la que se está produciendo a partir de 2022. Pues como escribió recientemente Oleksandr Pronkevych, analizando esta película de Vasyanovych con ocasión de este congreso, "ahora el treinta por ciento del territorio ucraniano se ha convertido en una zona despoblada, devastada, destrozada. Atlántida es el este, el sur, el norte de Ucrania (la región de Jarquiv). Todas las tierras donde han estado los rusos con su táctica de tomar ciudades quemando y destruyendo todo en su camino es la Atlántida".[4]

Analicemos a continuación tanto la película distópica y profética como el mito que está en su título, que ha inspirado algunos de los relatos distópicos más importantes del siglo XX, incluida la película *Metropolis* de Fritz Lang.[5]

[3] LATORRE, J. «Guerra y propaganda: Kiev como epicentro mundial», *La Rioja* (11 de marzo de 2022). https://www.larioja.com/opinion/guerra-propaganda-kiev-20220311132358-nt.html Cf. también «El cine y la guerra a través del tiempo en Odesa», *The conversation* (publicado: 9 marzo de 2022 23:09 CET). https://theconversation.com/el-cine-y-la-guerra-a-traves-del-tiempo-en-odesa-178694 [revisados por última vez el 1 de octubre de 2022].

[4] PRONKEVYCH, O. *Op. cit.*

[5] JIMÉNEZ GONZÁLEZ, M.; LATORRE IZQUIERDO, J. «La crisis constructiva del sueño europeo en Metrópolis, de Fritz Lang. Un estudio contextual comparado de los mitos de Prometeo y Atlas», *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, núm. 21 (2020), pp. 83-110. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.10000

2. *Atlantis*, la película

Valentyn Vasyanovych es director y guionista y se ha hecho cargo de la fotografía, por lo que estamos ante un tipo de cine de autor, una obra maestra de cine lento y profundo según la tradición de "esculpir con el tiempo" heredera de Andrei Tarkovsky.[6] Toda la película *Atlantis* está construida con pausados plano-secuencias estáticos en los que parece que no pasa nada hasta que, de pronto, acontece todo de modo explosivo e irrevocable.

Antes de seguir adelante, quisiera invitar a la experiencia única de visualización de la película, pues voy a describirla pormenorizadamente, comenzando por la siguiente sinopsis: *Atlantis* se ubica en un futuro distópico no muy lejano (2025) en el que la Guerra del Dombás ha terminado pero la vida anterior y el mismo lugar han cambiado para siempre. Sergiy, un exsoldado que sufre síndrome postraumático, tiene problemas para adaptarse a esta nueva realidad de vidas hechas añicos y tierras en ruina, sin agua y sin esperanza. Con su amigo Iván, otro exsoldado, busca divertirse un poco disparando a objetivos de metal porque el trabajo normal, en una fábrica de acero, les resulta insoportable. De hecho, después de ser recriminado por un trabajo mal hecho, Iván se lanza a la fundición con la misma inercia de autómata con la que estaba trabajando.

Sergiy se siente impotente, frustrado por no haber podido salvar a su amigo, y descarga toda su rabia en una escena de habitación en la que destruye el escaso mobiliario golpeándolo con la plancha con la que trataba de romper el hielo de la ropa tendida. Su vida continuará cambiando cuando la fábrica cierre y se vea obligado a realizar otras actividades de supervivencia, como repartir agua potable entre la escasa población de la zona; lo que le permite conocer a Katya, una paramédico que le invita a colaborar con los "Tulipanes Negros", una organización de voluntarios dedicada a exhumar los cadáveres que la guerra con Rusia ha dejado tras de sí. Trabajando al lado de Katya, con la que entabla una relación afectivo-sexual cuando la camioneta que transporta los cadáveres se avería en medio de la lluvia, empieza a comprender que un futuro mejor es posible.



Figura 2. Fotograma de *Atlantis*.

[6] TARKOVSKY, A. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, 1996.

Estamos por tanto ante una película distópica con un final abierto esperanzador. En un mundo devastado, apocalíptico, el director y escritor Valentyn Vasyanovych nos propone una forma dolorosamente bella de encarar el futuro, simbolizado por esa semilla de nueva vida que los protagonistas han engendrado en el peor contexto que pueda imaginarse.

La película fue rodada casi exclusivamente en Mariupol, de enero a marzo de 2018. Ningún protagonista fue un actor profesional, sino que está interpretada por veteranos, voluntarios y soldados. El rol más importante es encarnado por Andriy Rymaryuk, un veterano *scout*. Mientras que la paramédica Liudmyla Bileka y el voluntario Vasyl Antoniak hacen el papel de Katya e Iván respectivamente. No sería, por tanto, una película de ciencia ficción como de pura realidad, casi documental. Excepto la paz postapocalíptica que propone la película, todo lo demás sigue siendo plenamente actual, y no solo en el Donbass en guerra desde 2010, sino también en los mismos territorios donde se rodó, a donde la guerra ha llegado en 2022 y se viven situaciones similares a las que se nos narran en el prólogo de la película.

Este prólogo está filmado en infrarrojos y muestra a unos soldados golpeando con crueldad y enterrando a un cadáver del enemigo. Se trata de no dejar rastro visible, que no parezca que hay guerra. A partir de este prólogo que justifica la tarea de los Tulipanes Negros de identificar cadáveres anónimos y darles sepultura con dignidad, entramos ya en el tiempo posterior a la guerra, que es el tiempo de la película.



Figura 3. Fotograma de *Atlantis*.

Cada secuencia merece un análisis detallado, pero han llamado especial atención de la crítica algunas escenas que pueden verse en el tráiler promocional, un gag visual maravillosamente rodado en el que Sergiy transforma una pala de excavadora perdida en la desolación de un paisaje apocalíptico en un enor-

me jacuzzi para tener un breve momento de relajación física y espiritual (tiempo 1.12.00); o esa otra secuencia que transcurre en la fábrica, cuando los propietarios de la acería anuncian el cierre a los trabajadores, que es como una escena inspirada en *1984* de Gerorge Orwell. También resulta chocante la ya mencionada escena de intimidad sexual en una furgoneta llena de cadáveres de soldados y bajo una lluvia torrencial. Como señala Peter Sobczynski, en manos inferiores, esta escena podría haber parecido absolutamente grotesca, pero Vasyanovych encuentra el toque perfecto para dejar que su humanidad se manifieste de una manera que es a la vez conmovedora y convincente.[7]

Otra secuencia sorprendente es la que sirve de presentación de los personajes. Acontece en un improvisado campo de tiro en donde Sergiy e Iván hacen práctica con su uniforme completo de soldados. Es tal la intensidad con la que entrenan que acaban perdiendo los nervios y disparándose a bocajarro en el chaleco antibalas, que seguramente llevaban porque sabían que podría pasarles algo así. Una vez incorporado del suelo tras el impacto, Iván confiesa a su amigo el sintentido de todo lo que hace en su nueva vida de exsoldado, adelantando la tragedia que vendrá a continuación, cuando se deja caer sobre el acero de la fundición.



Figura 4. Fotograma de *Atlantis.*

Como hemos dicho antes, un momento clave en la narración es la secuencia del cierre de la fábrica. Los trabajadores han sido convocados a un anuncio importante que ven a través de una enorme pantalla colocada en el espacio fabril, como si fuera la presencia del Gran hermano. Este jefe les dice en inglés que no son competitivos en el mundo actual globalizado, y por tanto deben cerrar la acería definitivamente. Lo vemos todo como una distopia futurista hecha realidad, pero con una estética urbana típica del cine soviético.

[7] SOBCZYNSKI, P., *Atlantis (review).* https://www.rogerebert.com/reviews/atlantis-movie-review-2021 [revisado por última vez el 1 de octubre de 2022].



Figura 5. Fotograma de *Atlantis.*

Por eso, al ver esta secuencia de *Atlantis* nos vienen a la cabeza tanto películas como *Metrópolis* de Fritz Lang, como la película *Sinfonía de Donbass*, de Djiga Vertov, realizada en 1931, cuando las utopías soviéticas no habían mostrado todavía su lado distópico, tema sobre el que hablaremos al final de este escrito. Recordemos que se trataba de la primera película sonora del director más experimental soviético, que incluía como banda sonora los ruidos de las fábricas, pues apenas hay diálogos en ella. Fue también la primera película de la productora soviética Ukrainfilm, aunque actualmente pocos ucranianos la reconocen como propia, sino que la ven como parte de la propaganda imperialista que les ha sometido a Rusia en los tiempos recientes.

Terminado el discurso del cierre, los trabajadores, sin mostrar más emoción que la resignación, dan la espalda a la pantalla y se acercan a la mesa con refrescos y comida que veíamos en un primer plano; esto es, de cara hacia nosotros, y comienzan a conversar entre ellos. La cámara se centra en una discusión entre un trabajador de edad más avanzada y el exsoldado Sergiy, al que aquel echa en cara haber prolongado la guerra innecesariamente y traído a estas tierras la desolación que ahora sufren, por lo que ambos se enfrentan a puñetazos. Estamos ante la típica incomprensión del veterano de guerra que no es agradecido ni aceptado en su propia casa, en la que vive como monstruo inadaptado. Nos ocuparemos en seguida de este tema del retorno traumático del soldado, una vez terminado este breve análisis de secuencias.

Tras el cierre de la acería, la película nos muestra a Sergiy en su nuevo trabajo de aguador con un camión, y de voluntario con los Tulipanes Negros, recorriendo como un nuevo Ulises el territorio desolado entre restos de enormes fábricas y edificios residenciales destruidos. Es especialmente poética la escena del piano destruido por una bomba, que Sergiy contempla en un apartamento en ruinas, mientras se escucha en el exterior el sonido de otra explosión, que luego

sabemos que es de una mina que ha pisado el coche de una voluntaria de la EU, que ha quedado inconsciente pero viva, al haber sido expulsada lejos del auto. Sergiy la recoge y suponemos que la lleva al hospital.

La siguiente secuencia transcurre en el campo desolado donde varias personas con trajes blancos higiénicos están desenterrando cadáveres descompuestos. Un policía toma nota sobre lo que el forense, sin bata blanca, le describe minuciosamente. También un soldado ucraniano toma notas de los restos reconocibles de los atuendos de estos cuerpos para tratar de ayudar a identificarlos. Las informaciones se basan sin duda en descripciones reales del trabajo de los Tulipanes Negros (organización existente de voluntarios), pues salen a la luz todo tipo de detalles sobre símbolos nacionales, tanto ucranianos como de la milicia prorrusa del Donbass.

Al desenterrar una bolsa con huesos y restos del cadáver putrefacto, todos menos el forense, que parece no inmutarse, se protegen del mal olor. Sergiy se aleja de la escena sobrecogido y se acerca a cámara tapándose la nariz; Katya también se aproxima a él para darle un frasco que le protege del mal olor, mientras le dice: "Todos hemos pasado por eso".



Figura 6. Fotograma de *Atlantis*.

Viene después la larga y lenta secuencia del baño. Los colores cálidos del fuego bajo la pala contrastan con la frialdad del lugar desolado y del agua preparada para el improvisado baño. Al fondo vemos el camión del agua que él conduce. En el agua Sergiy parece purificarse.

La siguiente escena nos lleva al lugar de tiro del comienzo, con las siluetas de disparo al fondo. Es como una vuelta al origen del trauma, al recuerdo de su compañero Iván al que disparó a bocajarro en el pecho protegido por antibalas. La luz del camión iluminando la noche permite que veamos al fondo la pared con las siluetas, con su sombra pequeña en contraste con la del protagonista, que parece

enorme por estar más cerca del foco de luz, mientras la aguanieve, muy poca, cae silenciosa, reflejada por los focos del camión como si fueran los disparos que tuvieron lugar allí.

Sigue la escena de un cementerio infinito de cruces similares. En primer plano vemos un ataúd y la cruz que lo señalará, a la que se añaden unos signos identificadores. Se muestra el duro trabajo como una obra de misericordia que no hace distinción entre amigos y enemigos. Viene después la secuencia de la construcción de un muro, y vemos una gran alambrada en primer plano, mientras que los soldados hablan de un *checking point*. Imaginamos que se está fijando una frontera ya inamovible, si es que puede hablarse de esto en un país, Ucrania, cuyo nombre significa frontera.

Con el cambio de secuencia aparece la chica a la que Sergiy salvó después de la explosión, que le dice algo mientras él está llenando su depósito de agua; les vemos volver juntos para hablar a solas dentro del coche. Sabemos que el trabajo de ella tiene que ver con el estudio de la tierra para ver si es recuperable después de la guerra. Dice que todo está arrasado, además de minado, contaminado por la destrucción de fábricas. "Los cambios son irreversibles. Este territorio se ha vuelto inhabitable". Sergiy le dice que el agua puede ser distribuida, como hace él… "No es rentable", dice ella. "Lo más viable es abandonar este lugar".



Figura 7. Fotograma de *Atlantis*.

—"Tantos años de guerra, y solo queda marcharse?" pregunta él.
—"Os llevó diez años limpiar este territorio del veneno de la propaganda Soviética y sus mitos", responde ella. "Pero ahora también tendréis que limpiar el agua y el suelo, y eso llevará décadas, incluso cientos de años. Mi estancia aquí acabará pronto, pero mi organización opera en muchos países, y siempre hay bajas, es una oportunidad para que puedas ir fuera una temporada, si deseas empezar una nueva vida en Europa".

—"No te puedo contestar a eso ahora", concluye Sergiy. Y ella le da su contacto y se va.

Viene a continuación una secuencia tarkovskiana, con lluvia torrencial en una carretera llena de agujeros, rodeada de ruinas y estepa infinita, por la que aparece el camión de los Tulipanes Negros moviéndose lentamente hacia nosotros en una carretera llena de agujeros. Lleva escrito el número 200, nombre dado a los cadáveres de soldados. Se para justo a unos 50 metros de distancia de la cámara, parece que por problemas de motor. Sergiy es quien conduce y el que se baja para mirar qué pasa en el motor. Vemos desde la distancia que quien le acompaña es Katya, la paramédico que le atendió junto a los cadáveres desenterrados. Llama por teléfono para que les rescaten. Permanecen en intimidad dentro del coche bajo la lluvia torrencial, mientras esperan. Ya desde cerca, pero fuera todavía del coche, vemos que hablan, no sabemos qué, pero ella le da la mano y se besan, aunque no se ve casi nada a través del parabrisas por la lluvia constante. Se abrazan y hay un fundido que nos lleva hasta la trasera de la furgoneta, donde se desnudan y hacen el amor entre cadáveres superpuestos en estanterías a ambos lados. Es una secuencia quizás demasiado explícita y larga, según los modos semidocumentales en los que se nos cuenta todo lo demás. Cuando acaban, Sergiy abre la puerta de atrás, y vemos caer la lluvia; después tapa a Katya con una manta. Luego se preparan un té. Katya le pregunta cuánto tiempo lleva aquí, y él dice que le gusta ese lugar, es silencioso, nadie te molesta.

—"Pero no era lo que solías hacer, ¿no?", dice Katya.
—"No, solía vivir como los demás", responde Sergiy.
—"¿Por qué fuiste a la guerra?
—"Al principio quería morir; vi morir a algunos, estuve yo a punto, entonces todo cambió… me di cuenta de que tenía que vivir".

Se hace el silencio, apagan la luz y los vemos juntos bajo una iluminación de infrarrojos, como en el prólogo de la película. El té desprende visualmente su aroma. Recordamos también que, en el prólogo, el cadáver golpeado y enterrado no desprendía luz. Katya pregunta de nuevo: "¿por qué no te vas de aquí?".

—"¿Qué sentido tiene? Será más duro vivir entre gente normal. No puedes obligarte a eso, o a tener una vida normal, no puedes engañarte a ti mismo. Tienes que tomarte a ti mismo como eres…o desapareces. Estoy bien así, con esto. De hecho, este lugar es una buena reserva para gente como nosotros".

—"Quizás tengas razón", concluye Katya. Y se abrazan más fuerte en la oscuridad, pues vemos a través de la luz de infrarrojos el calor que desprenden sus cuerpos.

La última escena, ya con luz normal de amanecer, nos muestra una enorme fábrica en el fondo, contemplada por ambos desde un tejado o terraza de bloque de pisos, con una nube de pájaros negros sobrevolándolo todo. La fotografía es impecable, hace bello el ambiente más inhabitable y convierte la estética industrial en un horizonte sublime. Siguen a esta secuencia final los créditos en absoluto silencio. Ninguna concesión al espectador con prisas, aunque el final sea feliz dentro del contexto narrado.



Figura 8. Fotograma de *Atlantis*.

En conclusión, pese que se nos muestra un terrible panorama, hay esperanza en la película, algo que no suele ocurrir en los filmes de guerra que versan sobre el retorno del soldado. En las películas más famosas del género (*Los mejores años de nuestra vida* de 1946 o *El Cazador* de 1978, por ejemplo), los traumas suelen ser insuperables, como ha estudiado Amaya Muruzabal.[8] Los veteranos supervivientes también son víctimas de la guerra, y regresan a casa para contagiar el horror que sufrieron, lo que les convierte en monstruos.[9] De alguna manera, estos veteranos encarnan la culpa subconsciente de la nación que ha librado una guerra.

El tema de la representación del veterano que regresa es tan antiguo como la literatura occidental, pues esa es la trama fundamental de la Odisea de Homero.

[8] Más información en LATORRE, J.; PRONKEVICH, O. «La creatividad mancillada por la propaganda: Cine soviético "documental" y totalitarismo» en JIMÉNEZ GONZÁLEZ, Marcos; ROMERO LEO, Jaime (coords.) *El totalitarismo en las artes. Diálogos estéticos entre Europa y Asia Oriental*, Madrid: Shangrila, 2024, pp. 60-93.

[9] MURUZABAL, A., «The Monster as a Victim of War: The Returning Veteran in *The Best Years Of Our Lives*» en *Hosting the Monster,* At the Interface / Probing the Boundaries, vol. 52. Brill, 2008, pp. 23–42. DOI: https://doi.org/10.1163/9789401206495_004 Esta sería la bibliografía esencial sobre el tema del retorno del soldado: BROOKES, I. S. *Coming Home: Veteran Readjustment, Postwar Conformity and American Film Narratives, 1945-1948*. Doctoral dissertation. Nottingham: University of Nottingham. School of American & Canadian Studies, 2002; EARLY, E. *The War Veteran in Film*. Jefferson (North Carolina): McFarland, 2003; FISHER, D. H. «On Image of that Horror? Imagining Radical Evil» en HAMILTON, R.; BREEN, M. S. (eds). *This Thinking of Darkness: Perspectives on Evil and Human Wickedness*. Amsterdam: Rodopi, 2004; FRAME, D. *The Myth of Return in*

En el caso que nos ocupa no se trata tanto de volver a casa desde el lugar del conflicto, como en quedarse para siempre en ese lugar, una vez terminada la guerra. Ocurre además que ese lugar del conflicto es la propia casa, porque son otros los que han ocupado y destruido el hogar, y es deber de los combatientes restaurarlo en lo posible; y si no es posible, hacer al menos justicia a los que dieron la vida por defenderlo. Lo que no puede evitarse, pese a estos cambios, es la prolongación de la violencia y el horror, en forma de venganza contra los que apoyaron al enemigo (aunque la película todavía habla de perdón, y se les entierra del mismo modo cristiano que a los patriotas), en primer lugar; y, sobre todo, en forma de síndrome postraumático presente en los excombatientes, que son por ello rechazados como monstruos por parte de la sociedad. Sobre estos traumas versa la película, lo hemos visto en el caso del exsoldado Iván y en Sergiy; pero también habla de la esperanza de sanación en el propio hogar, sin abandonarlo a pesar de que ha quedado destruido, sumergido quizás para siempre, como la mítica Atlántida que da título a la película.

3. Atlantes en las fronteras de Europa

La destrucción de la Atlántida es una simbología relacionada con España, la otra frontera de Europa. La mitología griega sitúa a Hércules en la Península Ibérica luchando contra el toro de Gerión, y arrebatando la fruta sagrada del jardín de las Hespérides, hijas de Atlas; adelantando de este modo la profecía sobre el fin de ese reino de titanes situado en el *Finis terrae*. Un relieve del Museo de Olimpia muestra maravillosamente este episodio. Hércules sujeta el cosmos ayudado por la diosa Atenea, que le pone un almohadón en la espalda, mientras el mismo Atlas le trae las frutas prohibidas. Es una versión muy peculiar del mito -pues Atlas coopera en su propia destrucción adelantando la profecía que tiene connotaciones similares al paraíso perdido narrado en el libro del Génesis.

Durante cincuenta largos años, el profesor Schulten efectuó investigaciones históricas y arqueológicas en la Península Ibérica en búsqueda de la Atlántida, y los últimos hallazgos parecen apoyar su hipótesis de que el reino andaluz de Tartessos, desaparecido en el siglo VI antes de Cristo, coincidía con la descripción que nos dejó Platón en el Timeo:

Early Greek Epic. New Haven: Yale University Press, 1978; SHAY, J. *Odysseus in America. Combat Trauma and the Trials of Homecoming*. New York: Scribner, 2002; VERKAMP, B. J. *The Moral Treatment of Returning Warriors in Early Medieval and Modern Times*. Scranton (Pennsylvania): University of Scranton Press, 1993.

> (…) Sabios reyes habían formado en esta Atlántida una vasta y maravillosa potencia que dominaba toda aquella tierra además de otras muchas islas, y algunas comarcas del continente, apoderándose de todas, desde Libia al Egipto, y de Europa hasta Tirrenia (…) Empero sobrevinieron diluvios y terremotos, y en un solo día y en una sola noche fatal, todos aquellos guerreros fueron tragados por la tierra abierta. Desapareció la Atlántida y he aquí por qué aun hoy no se puede recorrer y explorar aquel mar, encontrando la navegación un escollo en el fangoso lodo que dejó la tierra al abismarse.[10]

El océano Atlántico tomaría su nombre de este supuesto reino hundido, que los cartógrafos del Renacimiento situaban entre América y Europa. Jacint Verdaguer nos cuenta en su poemario *La Atlántida* que la búsqueda de ese mítico continente originó la aventura de Colón hacia el descubrimiento del Nuevo Mundo. Se trata de un largo poema, en catalán, sobre los orígenes míticos de Iberia que Manuel de Falla utilizó para su gran cantata escenificada del mismo nombre, *Atlántida*, que nunca llegó a estrenarse por culpa de la Guerra Civil, pero que inspiró a José María Sert en la temática de Titanes de los frescos que pintó para decorar el vestíbulo principal del Rockefeller Center de Nueva York, como hemos estudiado en un reciente artículo.[11]

El Rockefeller Center está cargado de símbolos que encarnan el mito de la Atlántida como utopía prometeica moderna, basada en la ilusión del conocimiento humano sin límites, en el poder de la técnica y el trabajo colectivo; algo que sedujo a los regímenes totalitarios e ideologías triunfalistas en los años de entreguerras tanto a un lado como a otro del océano Atlántico.[12] Pues además de la Atlántida del capitalismo que representa el Rockefeller Center, o las visiones prometeicas nazis, existía una visión utópica prometeica que tuvo éxito tanto en

[10] PLATO, *Timaeus and Critias*, Londres: Penguin Classics, 1972, capítulo 2, p. 167 (traducción).

[11] LATORRE, J.; JIMÉNEZ, M.; CANNON, C. «The Atlántida of Capitalism. The murals of Sert in the decorative programme of New York's Rockefeller Center», *Comunication & Society,* vol 34, núm. 2 (13 de abril de de 2021): Special Issue: Visual motifs and representations of power in the public sphere, pp, 369-386. DOI: https://doi.org/10.15581/003.34.2.369-386.

[12] El conflicto que plantea el mito prometeico es, fundamentalmente, la rebelión de un ser limitado (Prometeo) contra otro ilimitado (Zeus). En el origen religioso del mito, el castigo del titán se veía como merecido, o al menos inevitable. Pero si se atiende al motivo por el que el titán se enfrenta al dios (otorgar el fuego a los hombres), el gesto se entenderá como un acto heroico movido por la filantropía y la ayuda a los más débiles. Así lo interpreta ya Esquilo y con esta misma ambigüedad lo describe Carlos García Gual, en la introducción a su estudio *Prometeo: mito y tragedia*, donde hace un análisis de las distintas versiones de la historia: "Su motivo para enfrentarse a los grandes dioses es no menos sorprendente: su carácter filántropo le ha llevado a incurrir, con plena conciencia, en la falta trágica que se paga con el más terrible dolor. Por los seres efímeros el Titán Prometeo está dispuesto a desafiar la cólera de Zeus y a sufrir eternamente […]". GARCÍA GUAL, C. *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: Hyperión, 1979, p. 12.

el Méjico de la revolución (Rivera pintó el mural del Rockefeller censurado en su propio país) como en la URSS.

La entrega de Prometeo del fuego sagrado a los hombres se presenta como un gesto hacia los más necesitados, además de como un desafío a los dioses antiguos, necesario en todo proceso revolucionario. Ya Karl Marx había otorgado una importancia especial al carácter libertador del espíritu prometeico en términos estrictamente humanos. En el prefacio de su tesis doctoral sostiene que "en el calendario filosófico Prometeo ocupa el lugar más distinguido entre los santos y los mártires",[13] asumiendo que la filosofía, como expresión fundamental del pensamiento humano, debe enfrentarse a las "deidades celestiales y terrestres", gozando de autonomía sin sometimiento alguno. Además, tal y como menciona Hinkelammert, la versión prometeica de Marx es el punto de partida para concebir la historia de Prometeo en una dimensión humana: "El dios-titán Prometeo se hizo hombre, para que los hombres se hagan Prometeo".[14] Esta es la clave de la interpretación moderna y contemporánea del mito realizada por los humanismos ateos.[15]

Son muchos los prometeos marxistas que se elevaron en diferentes ciudades de la URSS, aunque quizás el más interesante, por controvertido, sea el Prometeo erigido en un principio en la ciudad ucraniana de Prípiat, para simbolizar el poder emancipado del ser humano gracias a la energía atómica, y trasladado, tras el desastre nuclear de Chernóbil a las inmediaciones de la central nuclear, mostrando así que la rebelión prometeica acaba fracasando por culpa de su desmesurada ambición.[16]

No se trata tan solo del natural movimiento de derribo de estatuas soviéticas o su cambio de significado tras la descomposición de la URSS. También en el momento más álgido de la falsa utopía imperialista, este desastre fue profetizado por los poetas mártires de Stalin, como es el caso de Nikolái Kliúyev. Junto a las actas de su proceso de sentencia a muerte por la KGB, se encontró el ciclo de poemas *Razruja* (el desastre), totalmente inédito y desconocido hasta los años de la Gladnoz. El núcleo del ciclo es la "Piesnie Gamayuna", una profecía amenazadora de

[13] MARX. K. *Diferencia de la filosofía de la naturaleza en Demócrito y en Epicuro*. Madrid: Ayuso, 1971, p. 7.

[14] OVERY, R. *Dictadores*. Barcelona: Tusquets, 2006, p. 8.

[15] Según Henry De Lubac (DE LUBAC, H. *At the Service of the Church*. San Francisco: Ignatius Press. 1993), a finales del siglo XIX surgió un humanismo ateo que pretendía sustituir a la civilización cristiana. Lo que la sociedad judeocristiana había percibido anteriormente como liberación, ahora los teóricos del humanismo ateo lo consideraban una esclavitud. La grandeza humana exigía el rechazo del Dios de la Biblia. La novedad del periodo que estamos analizando era que no se trataba ya de individuos aislados desasosegando o impresionando a sus congéneres, sino toda una ideología bien desarrollada y con un programa para reformar el mundo. En el corazón de la oscuridad que obcecaba a las grandes tiranías de mediados del siglo XX, como el comunismo, el fascismo, el nazismo, de Lubac descubría los mortíferos efectos de un contubernio entre la tecnología moderna y las ideas del humanismo ateo.

[16] FERNANDEZ-VEGUE OLLERO, D. *El fuego hermenéutico: interpretaciones del mito de Prometeo* (Trabajo de fin de Máster, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España) 2017, p. 373.

un futuro lejano, es decir, directamente orientada a nuestros días. Por su carácter de clarividencia mística, y su profecía de destrucción de la naturaleza, recuerda al mito de la Atlántida ucraniana que estamos analizando, por lo que vale la pena mencionar algunos de sus versos:

> Hemos recibido amargas noticias:
> La marejada de Aral es una ciénaga muerta,
> Ya casi no hay cigüeñas en Ucrania…
> Aquí ha caído una estrella de ajenjo,
> Las aguas y los vientos se han transformado en hiel,
> Han infestado la vida del hombre,
> ¡Y la tierra rusa va a perder la sonrisa,
> Los pájaros y los peces!

Como estudia Vitaly Shentalinski, Gamayún es un pájaro profético; "¿Cómo pudo el poeta adivinar el actual descenso del nivel del agua y la desecación del mar de Aral por culpa de la bárbara construcción de innumerables canales de desviación?... Y después del angustioso accidente de Chernóbil, ¿cómo no pensar que iba dirigida a nosotros la profética palabra del poeta? … En vista de todo eso es comprensible que los poemas de Kiúyev fueran retirados de la circulación y guardados bajo siete llaves hasta la actualidad. Así como también se comprende que el propio poeta "fuera apartado" de la vida para siempre".[17]

Pienso que la película *Atlantis* habla también de esto, de una sonrisa perdida para largo, no solo en Ucrania, sino en la Rusia actual, que retrocede con ojos imperialistas a sus tiempos más oscuros de la represión soviética, y que reinventa las canciones de la Gran Guerra para justificar la guerra actual de Ucrania.[18] Esa Rusia de titanes prometeicos que quieren imponer su dominio implacable a otros pueblos, como lo intentaron los atlantes de Platón, antes de ser destruidos. Siguen siendo utopías que solo provocan distopías futuras, pues no se puede domeñar

[17] SHENTALINSKI, V. *Esclavos de la Libertad: Los archivos literarios del KGB (Biografías y Memorias)*. Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 393-395.

[18] La vieja idea soviética de ver a Rusia como tierra de Atlantes, de gigantes que llevan el cielo en sus hombros, llegó también al imaginario colectivo del mundo postsoviético gracias a la canción de los Atlantes de Aleksandr Gorodnytskiy, famoso cantautor ruso. Esta canción habla de los atlantes del Hermitage, como símbolos de estoicismo y de una labor abnegada para proteger el mundo ("Cuando estás fatigado, mira a los Atlantes que están haciendo lo que deben a pesar de todo. Los Atlantes llevan el cielo en sus hombros de piedra… y si ellos dejarán de hacerlo el cielo se caería"). La utopía se vuelve ahora distópica cuando es usada en vídeos propagandísticos al servicio de la guerra en Ucrania, con todo tipo de referencias belicistas, también amenazas nucleares, como símbolo de poder ruso, en continuidad con la nostalgia imperialista de la URSS y sus mitos de la Guerra Patria contra los Nazis. Cf. https://www.youtube.com/watch?v=x8bX6SPlrWs [revisado por última vez el 1 de octubre de 2022]. Agradezco a Oleksandr Pronkevich estas referencias.

las voluntades sin provocar odios y más guerras; ni someter a la naturaleza, que nunca perdona, como nos mostró proféticamente Mary Shelley en su obra *Víctor Frankenstein, el Moderno Prometeo*.

Esta vieja sabiduría de los mitos nos lanza un mensaje aleccionador: no sólo la Ucrania ocupada está siendo destruida como lo fue la Atlántida, sino que también los rusos podrían ser condenados a la desaparición, al hundimiento de su imperio en las fronteras de Europa. Una Europa que, como le pasó a la Grecia que se enfrentó a los míticos titanes, tendrá que pagar también un alto precio para sobrevivir.

4. Conclusión: ¿Es verdaderamente distópica esta película *Atlantis*?

Lo es en cuanto al título y a las consecuencias de la guerra que muestra de modo casi documental. Por eso ha sido comparada con películas distópicas como *La Carretera* (*The Road*, John Hillcoat, 2009), porque nos invita a recorrer un escenario donde se combatió una guerra brutal en un recorrido plagado de eventos y circunstancias terribles. Pero, concluye Diego Lerer, "Vasyanovych tiene la inteligencia, la delicadeza y, digamos, el buen tino de proponer una línea de salvación humana en medio de tanta soledad, miseria y desesperación. En la manera seca y hasta brutal del film, ese literal calor humano que exudan los cuerpos en contacto permite que *Atlantis* no sea solo un muestrario ni un regodeo en el horror sino una suerte de amargo poema visual acerca de la posibilidad de la reconstrucción aún en las más angustiantes de las circunstancias".[19]

Esto es, por su moraleja final la película no sería una distopía; o al menos, no encajaría en los esquemas de este género según el reciente estudio sobre «Los argumentos universales distópicos» que ha publicado Marcos Jiménez, al hilo de las ideas de Balló y Pérez en su famoso libro *La semilla inmortal* (2004). Defiende este estudio que el género distópico ha crecido de forma extraordinaria en los últimos años, aunque sus imaginarios no sean algo reciente ni actual; hay que remontarse al siglo XIX, exactamente, para entender su origen, en diálogo con el romanticismo inglés y con escritos como *Frankenstein*, de Mary Shelley.[20]

Toda distopía es en cierto modo un aviso premonitorio para evitar males futuros, y no parece que *Atlantis* buscara esto, sino que más bien buscaba mostrar la ingrata labor de los Tulipanes negros y la dura supervivencia de los veteranos en un lugar destruido por una guerra silenciada en el mundo, como era la del

[19] LERER, D., *Estrenos online: crítica de «Atlantis», de Valentyn Vasyanovych (MUBI)*. https://www.micropsiacine.com/2021/05/estrenos-online-critica-de-atlantis-de-valentyn-vasyanovych-mubi/ [revisado por última vez el 1 de octubre de 2022].

[20] JIMÉNEZ, M. «Los argumentos universales distópicos: hacia una genealogía narrativa» en URRACO SOLANILLA, Mariano; MESA-VILLAR, José María; FILHOL, Benoît (eds.). *Imágenes distópicas Representaciones culturales*. Madrid: Catarata, 2022, pp. 11-25.

Dombás de 2014 en adelante (también cuando se rodó la película, que profetiza erróneamente su final).

Podríamos concluir que la película será distópica o utópica según el futuro que nos depare la guerra actual, que ya sí que es de enfrentamiento abierto entre estados. Por eso quisiera terminar mi análisis con estas palabras del profesor Oleksandr Pronkevich, con las que él mismo pone fin al texto en el que citaba las declaraciones del director Vasyanovych que sirven de entradilla a este artículo. Unas palabras que son coherentes con el final esperanzador de la propia película *Atlantis*:

> ¿Será toda Ucrania una nueva Atlántida? ¿Será aniquilada en la memoria de la humanidad como la Atlántida de los filósofos griegos sin dejar huellas materiales, convirtiéndose en un mito vago, en una reminiscencia poética, en una metáfora de algo que existía felizmente, pero ha sido derribado por un desastre? Es lo que quiere conseguir la Rusia de Putin, por esto repito una vez más que su Ejército está cometiendo un genocidio en mi país. Sin embargo, nunca lo conseguirá porque Ucrania es una tierra de hombres y mujeres valientes que saben no solamente guerrear, sino crear y resucitar a su país. Los protagonistas (un hombre y una mujer) se ocupan de un empleo horrible: ellos están exhumando cadáveres de los soldados de los Ejércitos involucrados en combate porque creen que cada muerto tiene el derecho de ser enterrado de modo humano. De tal manera ellos están purificando su tierra para empezar a sembrar y construir. Y engendran una nueva vida en la furgoneta llena de 200s (así llamamos a los cadáveres de militares). Así actuaremos después de la victoria. Ucrania nunca será una nueva Atlántida.[21]

5. Bibliografía

BALLÓ, J.; PÉREZ, X. *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine*, Barcelona: Anagrama, 2004.

BROOKES, I. S. *Coming Home: Veteran Readjustment, Postwar Conformity and American Film Narratives, 1945-1948*. Doctoral dissertation. University of Nottingham: Nottingham. School of American & Canadian Studies, 2002.

DE LUBAC, H. *At the Service of the Church*. San Francisco: Ignatius Press. 1993.

EARLY, E. *The War Veteran in Film*. Jefferson (North Carolina): McFarland, 2003.

FERNANDEZ-VEGUE OLLERO, D. *El fuego hermenéutico: interpretaciones del mito de Prometeo* (Trabajo de fin de Máster, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España) 2017.

[21] PRONKEVYCH, O., *Op. cit.*

FISHER, D. H. «On Image of that Horror? Imagining Radical Evil» en HAMILTON, R.; BREEN, M. S. (eds). *This Thinking of Darkness: Perspectives on Evil and Human Wickedness*. Amsterdam: Rodopi, 2004, pp. 51-67.
FRAME, D. *The Myth of Return in Early Greek Epic*. New Haven: Yale University Press, 1978.
GARCÍA GUAL, C. *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: Hyperión, 1979.
JIMÉNEZ GONZÁLEZ, M.; LATORRE IZQUIERDO, J. «La crisis constructiva del sueño europeo en Metrópolis, de Fritz Lang. Un estudio contextual comparado de los mitos de Prometeo y Atlas», *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, núm. 21 (2020), pp. 83-110. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.10000
JIMÉNEZ GONZÁLEZ, M. «Los argumentos universales distópicos: hacia una genealogía narrativa» en URRACO SOLANILLA, Mariano; MESA-VILLAR, José María; FILHOL, Benoît (eds.). *Imágenes distópicas Representaciones culturales*. Madrid: Catarata, 2022.
LATORRE, J., JIMÉNEZ, M.; CANNON, C. «The Atlántida of Capitalism. The murals of Sert in the decorative programme of New York's Rockefeller Center», *Comunication & Society,* vol 34, núm. 2 (13 de abril de 2021). Special Issue: Visual motifs and representations of power in the public sphere, pp, 369-386. DOI: https://doi.org/10.15581/003.34.2.369-386.
LATORRE, J. «Guerra y propaganda: Kiev como epicentro mundial», *La Rioja* (11 de marzo de 2022). https://www.larioja.com/opinion/guerra-propaganda-kiev-20220311132358-nt.html [revisado por última vez el 1 de octubre de 2022].
LATORRE, J. «El cine y la guerra a través del tiempo en Odesa», *The conversation* (publicado: 9 de marzo de 2022 23:09 CET). https://theconversation.com/el-cine-y-la-guerra-a-traves-del-tiempo-en-odesa-178694 [revisado por última vez el 1 de octubre de 2022].
LATORRE, J.; PRONKEVICH, O. «La creatividad mancillada por la propaganda: Cine soviético "documental" y totalitarismo» en JIMÉNEZ GONZÁLEZ, Marcos; ROMERO LEO, Jaime (coords.) *El totalitarismo en las artes. Diálogos estéticos entre Europa y Asia Oriental*, Madrid: Shangrila, 2024, pp. 60-93.
LERER, D. *Estrenos online: crítica de «Atlantis», de Valentyn Vasyanovych (MUBI)*. https://www.micropsiacine.com/2021/05/estrenos-online-critica-de-atlantis-de-valentyn-vasyanovych-mubi/ [revisado por última vez el 1 de octubre de 2022].
MARX, K. *Diferencia de la filosofía de la naturaleza en Demócrito y en Epicuro*, Madrid: Ayuso, 1971.
MURUZABAL, A. «The Monster as a Victim of War: The Returning Veteran in *The Best Years Of Our Lives*» en *Hosting the Monster*, At the Interface / Probing the Boundaries, vol. 52. Brill, 2008, pp: 23–42. DOI: https://doi.org/10.1163/9789401206495_004. Un resumen de su tesis doctoral todavía inédita en este enlace: https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=188397 [revisado por última vez el 1 de octubre de 2022].
OVERY, R. *Dictadores*. Barcelona: Tusquets, 2006.
PLATO. *Timaeus and Critias*, Londres: Penguin Classics, 1972.
PRONKEVICH, O. «¿Será Ucrania una nueva Atlántida?», *La Voz de Galicia* (19 de julio de 2022). https://www.lavozdegalicia.es/noticia/internacional/2022/07/19/sera-ucrania-nueva-atlantida/0003_202207G19P20991.htm [revisado por última vez el 1 de octubre de 2022].
SHAY, J. *Odysseus in America. Combat Trauma and the Trials of Homecoming*. New York: Scribner, 2002.
SHENTALINSKI, V. *Esclavos de la Libertad, Los archivos literarios del KGB (Biografías y Memorias)*. Galaxia Gutenberg, 2006.
SOBCZYNSKI, P. *Atlantis (review)*. https://www.rogerebert.com/reviews/atlantis-movie-re-

view-2021 [revisado por última vez el 1 de octubre de 2022].
TARKOVSKY, A. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, 1996.
VERKAMP, B. J. *The Moral Treatment of Returning Warriors in Early Medieval and Modern Times*. Scranton (Pennsylvania): University of Scranton Press, 1993.

Conflictos bajo el agua. La Guerra Fría y el cine de submarinos

Iván Mallada Álvarez
Universidad de Oviedo (UOV)
ivanmallada@hotmail.com

Resumen: Uno de los escenarios menos estudiados de todas las conflagraciones mundiales ha sido sin duda el espacio marítimo y las luchas y combates desencadenados en el mismo. Si esta contingencia es especialmente significativa en el caso de las dos conflagraciones mundiales, no lo es menos durante el periodo de la Guerra Fría, momento en que los adelantos e innovaciones tecnológicas tuvieron especial relevancia en el caso de los navíos de guerra. A partir de la década de 1990 el cine empezó a plasmar alguno de esos acontecimientos en cintas de gran calidad dentro del género bélico y que obtuvieron un importante éxito entre un público ávido por conocer el potencial de la URSS en un momento en que, al haber desaparecido, ya no representaba una amenaza tan evidente. La Guerra Fría y el desarrollo del armamento nuclear submarino son algunos de los aspectos que se plantean a través del análisis de algunas de las más significativas películas de este género como K-19, Marea Roja o la caza del Octubre Rojo.
Palabras Clave: submarino, arma nuclear, Guerra Fría, Octubre Rojo, Unión Soviética.

Abstract: One of the least studied scenarios of all world conflagrations has undoubtedly been the maritime space and the fights and combats unleashed in it. If this contingency is especially significant in the case of the two world conflagrations, it is no less so during the Cold War period, a time when technological advances and innovations were especially relevant in the case of warships. Starting in the 1990s, the cinema began to capture some of these events in high-quality films within the war genre and which achieved significant success among an audience eager to learn about the potential of the USSR at a time when, having disappeared, it no longer represented such a featured threat. The Cold War and the development of submarine nuclear weapons are some of the aspects that are raised through the analysis of some of the most significant films of this genre such as K-19, Red Tide or the hunt for Red October.
Key Words: submarine, nuclear weapon, Cold War, Red October, Soviet Union.

1. La guerra submarina en la historia

A lo largo de la Historia la guerra naval ha sido uno de los elementos más significativos en los diferentes conflictos bélicos que ha vivido la humanidad. Así, por ejemplo, la civilización minoica cimentó su poder con un sistema talasocrático que dominaba el Mediterráneo Oriental y el Egeo hacia el 2.500 a. C. Más adelante, las Guerras Médicas demostraron la importancia de alcanzar superioridad naval —bien en medios o, sobre todo, en maniobrabilidad— para evitar la conquista por fuerzas numéricamente muy superiores. Del mismo modo, el Imperio Romano hizo del dominio de las orillas del *Mare Nostrum* su principal preocupación y la base de su éxito económico durante siglos. La llegada de la Edad Media mostraría sin duda las posibilidades de la lucha marítima a través del gran exponente de la época, los temibles *drakar* vikingos. Pero, sin duda, será en la Edad Moderna cuando se desarrolle el embrión de la marina de guerra moderna al producirse la gran expansión colonial europea y tener que lidiar con mares desconocidos o surcar las aguas abiertas del proceloso Atlántico.

Por lo que respecta a la guerra submarina los primeros antecedentes de la misma aparecen en la Guerra de Secesión estadounidense, cuando tanto los Estados Unidos como la Confederación idearon, diseñaron y pusieron en funcionamiento los primeros buques sumergibles con los que atacar de manera sorpresiva a un rival que no podía oponer ningún sistema defensivo ante este tipo de agresiones. La única película que narra estos inicios del arma submarina, en la Guerra de Secesión, es *The Hunley*, dirigida por Johm Gray en 1999.

No obstante, con ser poco significativa la lucha submarina, a partir de inicios del siglo XX comenzaría a desarrollarse la investigación e innovación al calor de la carrera de armamentos previa a la Gran Guerra, de la mano de aquellos países considerados grandes potencias pero que no poseían una potente flota de superficie como Alemania y Japón, incapaces de competir con el poderío naval de potencias tradicionales en dicho campo como Francia o Gran Bretaña.

La I Guerra Mundial fue el primer conflicto en el que los submarinos intervinieron a gran escala, sobre todo a partir de la Batalla de Jutlandia en 1916, en la que los alemanes, pese a sufrir menos bajas que los ingleses, se vieron incapaces de infligir un daño irreparable a la Marina Real Británica.[1] Tal es el trasunto que narran dos películas inmediatamente anteriores al estallido de la II Guerra Mundial: *Patrulla submarina* (1938), dirigida por John Ford, en la que Richard Greene trata de redimirse ante sus superiores al frente de un submarino durante la I Guerra Mundial; y, *El espía negro*, de Michael Powell y estrenada en 1939, narrando

[1] PRENDERGAST, Maurice. *The german submarine war 1914-1918*. Londres: Periscope Publishing, 2002.

la historia de un espía alemán desembarcado de un submarino en una Escocia estratégica por poseer la base de *Scapa Flow*, un importante fondeadero clave para llevar a cabo el bloqueo del Mar del Norte a los buques de superficie alemanes.[2]

No obstante, el mayor desarrollo de la guerra submarina se producirá durante la II Guerra Mundial, cuando el Alto Mando alemán diseñó una estrategia de guerra total con la finalidad de hundir el mayor número posible de barcos aliados en el Atlántico, no sólo barcos de guerra —difíciles de abatir para un submarino por su mayor velocidad y capacidad antisubmarina— sino especialmente barcos mercantes para propiciar el colapso de una industria y una economía inglesa altamente dependientes de las importanciones de materias primas. La Batalla del Atlántico, como se denominó a esta cacería de *U-boot* alemanes sobre buques aliados, se convirtió de facto en la batalla más larga de la contienda, dado que se prolongó desde los inicios de la misma en 1939 hasta dos días después de haberse producido la rendición alemana, cuando un submarino alemán que no había recibido la orden de rendición hundió un mercante frente a las costas británicas.[3] Del otro lado, en el escenario del Pacífico fueron los norteamericanos los que causaron mayores daños a la Flota Imperial Japonesa con sus acciones submarinas, aunque en una escala y con unos medios menores en comparación con la batalla librada en el Atlántico.

El final de la II Guerra Mundial y la derrota del III Reich no sólo no vio el final de la guerra submarina, sino que se produjo una revitalización de la misma por parte de los dos bandos enfrentados en la Guerra Fría: Estados Unidos y sus aliados de la OTAN de un lado, y la Unión Soviética y los países del Pacto de Varsovia de otro. Las experiencias de la II Guerra Mundial, la tecnología incautada a los alemanes y la puesta a su disposición de técnicos e ingenieros alemanes capturados, permitieron que ya en los años 50 los submarinos cobraran un gran protagonismo en la creciente escalada armamentística al poder situarse de manera imperceptible cerca de las costas del país rival para el lanzamiento de misiles que devastarían las principales ciudades enemigas. En la década de 1960 ambas superpotencias descubrieron la posibilidad de desarrollar nuevos submarinos capaces de portar misiles balísticos con carga nuclear, al tiempo que los propios submarinos poseían reactores nucleares para su alimentación de energía. De esta manera, la hipótesis de una guerra atómica cobraba un nuevo e incierto protagonismo.

[2] DE LA SIERRA, Luis. *La guerra naval en el Atlántico*. Barcelona: Editorial Juventud, 1974.
[3] BUSCH, Harald. *Así fue la guerra submarina*. Barcelona: Editorial Juventud, 1962.

2. La II Guerra Mundial y el cine de submarinos

La Segunda Guerra Mundial fue sin duda el conflicto cumbre en la guerra submarina y, cómo es lógico, ha sido el acontecimiento que ha centrado mayor atención para el cine de submarinos. Algo explicable además por el hecho de que los vencedores poseen la producción cinematográfica de más importancia y proyección, y porque fueron los buques estadounidenses, junto con los británicos, los que sostuvieron la mayor parte de las bajas y de los combates con los submarinos alemanes.

Algunas de las más notables películas sobre la II Guerra Mundial son de hecho coetáneas a la propia contienda y fueron concebidas con fines meramente propagandísticos, en un momento en el que se hacía preciso enardecer a la población para que contribuyese con el esfuerzo de guerra. Tal es lo que sucede con *Tiburones de Acero* (1943) de Archie Mayo, que cuenta con un buen reparto en el que aparecen Tyronne Power, Anne Baxter y Dana Andrews, y obtuvo el Óscar a los mejores efectos especiales, aunque no pasa de ser una cinta a mitad de camino entre el drama de acción y el triángulo amoroso que une a sus protagonistas. También en el año 1943 se estrena *Acción en el Atlántico Norte,* dirigida por Lloyd Bacon, Raoul Walsh y Byron Haskin y con el protagonismo indiscutible de Humphrey Bogart como capitán de un barco que sufre diversos avatares para llegar a la costa de Estados Unidos tras ser atacado por un submarino alemán. Finalmente, 1943 es el año en el que se rueda también *Destino Tokio*, de Delmer Daves, protagonizada por Cary Grant en una de las películas menores de su filmografía. Por tanto, 1943, en pleno apogeo de la II Guerra Mundial y con la Batalla del Atlántico en su momento cumbre, fue desde el punto de vista de la producción propagandística clave para un Hollywood al servicio de los aliados.

Más adelante, en la época de oro de la producción de Hollywood, se recuperaría el tema de la guerra submarina ambientada en la II Guerra Mundial con producciones como *La flota silenciosa* (1951), de George Waggner, con JohnWayne en el papel principal de capitán de un submarino que tiene la misión de rescatar a un grupo de niños huérfanos caídos en manos japonesas.

Sin embargo, la gran eclosión de películas de este género tiene lugar a finales de los años 50. Ya en 1957 se estrena *Duelo en el Atlántico* de Dick Powell, con Robert Mitchum y Curd Jürgens como antagonistas que tratan de superar al adversario, el uno desde un destructor y el otro desde un *U-Boot*. Llaman la atención la profusión de medios y efectos especiales que se utilizaron y que le valieron un óscar.

Al año siguiente, en 1958, se estrenaron dos películas casi homónimas: *Torpedo* y *El último torpedo*. La primera está dirigida por Robert Wise y tiene a Clark

Gable y Burt Lancaster como protagonistas, uno en la que es su última gran aparición en el cine, el otro como estrella emergente que ese mismo año estrenaría cuatro películas más; la segunda fue dirigida por Joseph Pevney y nos traslada al claustrofóbico interior de un submarino estadounidense que, en un patrulla rutinaria por el Pacífico, encuentra a uno de los buques insignia de la Marina Imperial Japonesa, convertido a partir de entonces en su peculiar objeto a batir.

Igualmente prolífico para el cine de submarinos fue 1959, seguramente por el éxito de las cintas estrenadas un año antes y siguiendo la estela técnica y argumental de las mismas. *Infierno bajo las aguas*, de Gordon Douglas y con James Garner en la dicotomía de transportar en su submarino, hasta una remota isla del Pacífico, a la mujer a la que ama, una agente de inteligencia que deberá hacerse con los códigos de encriptación de las comunicaciones japonesas. En una atmósfera más distendida encontramos *Operación Pacífico,* en la que Cary Grant y Tony Curtis —dirigidos magistralmente por un Blake Edwards que sin gran derroche de medios consigue un película más que notable y muy divertida— deben trasladar en su submarino a unas hermosas pasajeras que hacen las delicias de la tripulación al tiempo que dificultan la convivencia entre los oficiales del buque.

Asalto al Queen Mary (1966), de Jack Conohue y protagonizada por Frank Sinatra, puede puede ser considerada la última película de submarinos realizada durante la edad de oro de los estudios de Hollywood. La distancia cronológica respecto a la II Guerra Mundial y la aparición de nuevos escenarios de tensión en las relaciones internacionales propiciaron otro tipo de cintas, salvando dos excepciones notables: *La guerra de Murphy* (1971) de Peter Yates con Peter O´Toole y *Lobos Marinos* (1980) de Andrew McLaglen, con Gregory Peck y Roger Moore.

Tomando como inspiración la trama de *Que vienen los rusos*, aunque cambiando la costa este por la de California y a los rusos por los japoneses, Steven Spielberg dirigió en 1979 la película *1941*, una comedia disparatada de escaso éxito en la que se producen situaciones realmente cómicas cuando un submarino japonés extraviado de rumbo pone en alerta a las pequeñas poblaciones de la Costa Oeste de Estados Unidos preparándolas para un inminente desembarco nipón.

Tras varios años sin producciones notables, la recuperación del cine de submarinos relacionada con la II Guerra Mundial vendrá en 1981, de la mano de la que se considera la película por antonomasia sobre los submarinos en dicho conflicto, *Das Boot*. Wolfgang Petersen consigue narrar todas las vicisitudes de los marinos alemanes que se embarcan en una misión de acecho de buques aliados en el Atlántico. Sin un gran plantel de actores, los protagonistas son sin duda la vida de a bordo, la claustrofobia que domina el ambiente, las emociones de sus tripulantes y la realista ambientación.

Más moderna es la superproducción del año 2000 *U-571,* de Jonathan Mostow y con Mathew McConaughey, Bill Paxton, Havery Keitel, Jon Bon Jovi, Thomas Kretschmann y David Keith. La tripulación de un submarino estadounidense tiene la misión casi suicida de hacerse pasar por alemanes para robar una máquina Enigma. La película está basada en hechos reales, aunque Hollywood cambió a los protagonistas británicos de la historia real por los estadounidenses, atribuyéndose así todo el mérito de dicha acción, algo por otra parte frecuente en el cine sobre la II Guerra Mundial. En la misma línea aparecen dos películas igualmente recientes: *Laconia, el hundimiento* (2010) y *USS Indianapolis: hombres de honor* (2016).

3. La Guerra Fría y el cine de submarinos

Con los antecedentes que se han reseñado, la Guerra Fría coparía de nuevo la atención del cine para ubicar bajo el mar algunas de las mejores cintas producidas durante el medio siglo que media entre el final de la II Guerra Mundial y la desaparición de la Unión Soviética. Los medios técnicos desplegados en el cine desde los años 90 permitieron superar no pocas de las deficiencias que planteaba hasta entonces el cine de submarinos, para dar lugar a producciones muy notables que trascienden su subgénero para colocarse entre las mejores películas de su época.

3.1. *La caza del Octubre Rojo*

Si hay una película que destaca entre las de su género y que hace referencia a eventos relacionados con la Guerra Fría y la rivalidad entre las dos superpotencias de la época, es, sin duda, *La caza del Octubre Rojo*. La película ocupa un lugar de privilegio no sólo por el nivel y la categoría de los actores que la interpretan, sino por que se trata de la película decana en la Guerra Fría submarina. Dirigida por John McTiernan y producida por Paramount Pictures en 1990 con un presupuesto de treinta millones de dólares, obtuvo una recaudación cercana a los doscientos millones confirmando el éxito de acogida que tuvo entre un público ávido por conocer, aun de manera ficticia, el potencial bélico de una Unión Soviética en pleno proceso de desmembración pero que, en el imaginario colectivo del mundo occidental, había representado durante casi medio siglo a un enemigo formidable y temible.

La película está inspirada en la novela homónima de Tom Clancy, cuyas novelas, ambientadas en las misiones del agente de la CIA Jack Ryan, darán lugar también a las películas protagonizadas por Harrison Ford *Juego de patriotas* (1992) y *Peligro inminente* (1994), más adelante *Pánico nuclear* (2002), con Ben Affleck en el reparto principal, y *Jack Ryan: operación sombra* (2014) protagonizada por Chris Pine.

Si el éxito de taquilla fue evidente desde el mismo momento de su estreno, no sucedió así con una crítica que, pese a tener ante sí a una de las películas que más recaudaron ese año, le achacaba lentitud y falta de ritmo. Bien es cierto que esta es la cuarta película de un John McTiernan que venía de dirigir a Arnold Schwarzenegger en *Predator* (1987) y a Bruce Willis en *Jungla de cristal* (1988), dos cintas que sin duda derrochan acción, explosiones y testosterona a raudales, pero que carecen del trasfondo y la trama que refleja *La caza del Octubre Rojo*.

El papel protagonista es compartido por Sean Connery, como capitán Marko Ramius, y Alec Baldwin, como el analista de información Jack Ryan; dos caracteres contrapuestos en los que se basa parte del éxito de la película. Completan el reparto Scott Glenn como capitán Bart Marcuso del USS Dallas; Sam Neill como Vasily Borodin, segundo oficial del Octubre Rojo; James Earl Jones como el almirante James Greer; y Stellan Skarsgard como el capitán Viktor Tupolev. En defintiva, un plantel de actores secundarios de gran calidad y nivel y que complementan magníficamente a los dos protagonistas.

De un lado, nos encontramos a un Sean Connery que derrocha carisma y que aparece en la cúspide de su capacidad interpretativa. Basta enumerar la lista de películas que protagoniza en los años inmediatamente anteriores a *La caza del Octubre Rojo* para comprender en toda su magnitud el genio del actor: *El nombre de la Rosa* (1986) —Bafta al Mejor Actor—, *Los intocables de Eliot Ness* (1987) —Óscar y Globo de Oro al Mejor Actor de Reparto— e *Indiana Jones y la última cruzada* (1989) —nominado a Mejor Actor de Reparto en los Bafta y los Globos de Oro—. Ese mismo año 1990 protagonizaría también junto a Michelle Pfeiffer *La casa Rusia*, basada en la novela homónima de John Le Carré en la que un editor inglés es captado por la CIA para sacar de la Unión Soviética la importante obra manuscrita de un disidente. La película recibió muy buenas críticas pero tuvo un pobre desempeño en taquilla y no obtuvo el reconocimiento del público, contrariamente a lo que sucedió con *La caza del Octubre Rojo*.

Por el contrario, tenemos como contrapunto a un joven Alec Baldwin —32 años— que hasta ese momento solamente había participado en media docena de películas de comedia y románticas —aunque habiendo trabajado ya bajo la dirección de Tim Burton y Oliver Stone-. Si Marko Ramius representa la veteranía de un hombre con toda una vida en la mar dirigiendo naves y ganándose la confianza y admiración de toda la Flota Roja, Jack Ryan es un joven egresado de la Academia Naval de Annapolis, descendiente de una saga de destacados miembros de la armada que orienta su vida hacia la investigación académica tras sufrir un grave accidente en el curso de unas maniobras navales. No es de extrañar que Ryan sea a lo largo de toda la película el elemento más favorecedor y proclive a salvar las opciones de un Ramius a quien cree conocer tras haber escrito, por encargo de la

CIA, su biografía, puesto que Ramius representa a ese marino de carrera, fama y éxito que es su frustrada aspiración vital.

Mención aparte merece la banda sonora que a lo largo de la película acompaña a la acción y que, en determinados momentos adquiere tintes realmente épicos. Compuesta por Basil Poledouris, tuvo el acierto de incorporar himnos y músicas tradicionales rusas cantadas en ruso, pero sin la participación del Coro del Ejército Rojo como habitualmente se ha comentado, puesto que todas las producciones, filmografía y colaboraciones de dicho coro estaban sometidas al arbitraje y patrocinio de las instituciones oficiales de la URSS, no permitiendo su salida para actuaciones que no fueran dentro de los países del Pacto de Varsovia. En la película, el momento álgido de la banda sonora se alcanza cuando los marineros del Octubre Rojo interpretan —con un coro que, sin ser el del Ejército Rojo y a cinco mil kilómetros de distancia consigue un resultado muy meritorio— el himno de la Unión Soviética, tras conocer de su capitán el supuesto objetivo de la misión que les ha sido confiada, que no sería otra sino burlar a la flota estadounidense y sus estaciones de sonar para devastar las principales ciudades de la Costa Este de Estados Unidos asestando así un golpe mortal al eterno enemigo.

Al margen de los detalles técnicos y formales de la película, narra la historia del Octubre Rojo, un moderno submarino soviético con unas innovaciones técnicas que hacen de él el submarino nuclear más capacitado del mundo gracias a un moderno sistema de propulsión magnetohidrodinámica que le permite desplazarse sin utilizar las hélices y, por tanto, sin ser captado por las redes de sonar. El propósito de semejante nave no es otro que el de llevar la guerra a las puertas de los Estados Unidos y situar a la Unión Soviética con una ventaja significativa en cualquier futuro e hipotético conflicto. Con el firme propósito de no alterar el equilibrio mundial mediante el empleo de la nave, su capitán, Marko Ramius, decide desertar para que los estadounidenses puedan estudiar y replicar la embarcación devolviendo la situación militar al *statu quo* anterior. La huida de Ramius propicia el mayor movimiento naval de la segunda mitad del siglo XX, cuando las flotas soviéticas del Mar Báltico y del Norte, junto con cientos de aviones, inicien una persecución para dar caza y evitar la afrenta y la humillación de rendir al buque orgullo de la marina soviética. Mientras, Estados Unidos comienza a contemplar con estupor lo que creen que es el inicio de una maniobra contra la OTAN y el umbral de una guerra mundial, en la que sólo la intuición y osadía de Jack Ryan pueden salvar al mundo de vivir la mayor batalla naval de la historia moderna.

Como es habitual en este tipo de películas, se muestra también la dicotomía de caracteres entre los jefes militares y aquellos que representan al aparato del PCUS, bien a través de cargos en la alta jerarquía militar, ejerciendo como agentes del KGB o como comisarios políticos. Así, tanto el comisario político del Octubre

Rojo Iván Putin —interpretado pro Peter Firth— como el oficial médico Yevgeniy Petrov —Tim Curry— aparecen como hombres en exceso protocolarios y siempre dispuestos a oponerse a las órdenes del capitán cuando creen que pueden entrar en contradicción con las consignas llegadas desde Moscú. Del mismo modo, un agente del KGB infiltrado como ayudante de cocina será quien intente evitar, mediante una serie de sabotajes, que la rendición del Octubre Rojo a la marina de los Estados Unidos se haga efectiva. Incluso el capitán Tupolev, al mando del submarino Konavalov —perseguidor del Octubre Rojo— se muestra crítico con las órdenes recibidas desde el alto mando de la flota soviética, al llegar estas con seis horas de retraso dejando ver que las cuestiones políticas acaban presionando sobre razones puramente técnicas y militares en una carrera que sólo repercute negativamente en las segundas. Llama por último la atención que el capitán Ramius sea lituano y no ruso y que su esposa —recientemente fallecida— era la que mantenía su vínculo con el país al ser sobrina del almirante político de la Flota del Norte, por lo que su deserción se hace menos condenable desde el punto de vista occidental.

Será mediante un engaño como podrá hacerse efectiva esa rendición en el curso de un supuesto accidente en el reactor —cosa por otra parte bastante frecuente en este tipo de embarcaciones como veremos en el caso, verídico, que narra la película *K-19*— en el que el capitán Ramius se ve obligado a evacuar la marinería del buque y, junto con los oficiales, disponerse a hundir el submarino para evitar su caída en manos estadounidenses. De esa manera se salvaba la ficción de la moral soviética, haciendo completo el engaño cuando es hundido el submarino soviético Konavalov al atacar este al Octubre Rojo para evitar su rendición.

Se completa el ciclo —un ciclo que se iniciara con la salida del buque del fiordo de Murmánsk— con la entrada del submarino soviético en el río Penobscot en Maine —para evitar ser localizado por los satélites al estar lo suficientemente alejado de cualquier base naval como para pasar inadvertido al rastreo de los mismos— y el diálogo entre Ramius y Ryan, en el que los dos coinciden en que lo único que anhelan es recuperar las apacibles jornadas de pesca de sus infancias en un río como el que surcan.

Por lo que respecta al asesoramiento técnico e histórico de la película se alcanzan niveles de gran realismo en la puesta en escena del interior de los buques y en la terminología naútica específica, así como en la historia del arma submarina. Así, por ejemplo, entre 1981 y 1989 se construyeron y pusieron en servicio en la Unión Soviética seis submarinos de la clase *akula* —denominados *thypoon* por la OTAN—, mismo número que citan en la película, en la que los estadounidenses califican al, para ellos desconocido, Octubre Rojo, como "*typhoon* 7". También se

han recreado vívidamente las difíciles relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y la Unión Soviética y la fabricación naval en los astilleros de Patuxent, Maryland.

Del mismo modo, son notorias y veraces las citas a la superioridad submarina soviética, tanto en cuanto a la potencia como al número de sus buques, el desplazamiento de los mismos, su base en Polyarny —en el fiordo de Murmánsk— o las maniobras de los mismos a través del Mar del Norte, el Estrecho de Dinamarca y el Atlántico Norte.

3.2. *Marea Roja*

Continúa el perfil cinematográfico inaugurado por *La caza del Octubre Rojo*, película con la que guarda muchas similitudes. El primero de los parecidos es el éxito taquillero, dado que sobre un presupuesto de cincuenta y tres millones de dólares las ganancias triplicaron la inversión incial. El segundo parecido es la cantidad de estrellas que pueblan el cartel de la película: Gene Hackman, Denzel Washington, James Gandolfini, Viggo Mortensen y Matt Craven. Además, como en *La Caza del Octubre Rojo*, la película se construye sobre la base de la relación de admiración y oposición que representan Hackman y Washington.

Las estrellas indiscutibles son sin duda Hackman y Washington, el primero un actor muy veterano con más de sesenta películas en su haber, el segundo también con títulos notables a sus espaldas como *Malcom X* (1992) o *El Informe Pelícano* (1993). El veterano capitán de submarino Frank Ramsey —Hackman—, un hombre respetable con una gran carrera a sus espaldas y con experiencia de combate real tras pasar toda su vida en la marina, recibe al capitán de corbeta Ron Hunter —Washington—, un experto en historia y estrategia naval, asignado como segundo oficial del submarino para completar su formación. Es 1995 y Rusia atraviesa un periodo de inestabilidad política en el que un grupo de militares ultranacionalistas ha tomado el poder y ambiciona la ocasión propicia para desencadenar un conflicto internacional.

La acción se desencadena cuando el submarino *USS Alabama* recibe la orden de realizar un ataque preventivo sobre Rusia, ante lo que parece un movimiento ofensivo de las unidades de misiles de dicho país. Sin embargo, en el preciso instante en que se aprestan para llevar a cabo las órdenes, el submarino es atacado por un submarino ruso de la clase *Akula* que interrumpe la comunicación del barco. Hundido el submarino ruso y con las comunicaciones estropeadas se desata una terrible batalla interna entre los dos oficiales al mando, puesto que Ramsey pretende continuar con el lanzamiento de los misiles balísiticos sobre suelo ruso mientras que Hunter aboga por recibir un mensaje de confirmación desde Washington. Ambos oficiales se amotinan el uno contra el otro hasta que la oficialidad toma partido decidida a esperar una orden de confirmación que nunca

llega, puesto que al restablecer la comunicación el informe que reciben desde el alto mando de la flota estadounidense es que el ejército ruso ha restablecido el poder al someter a los rebeldes y se aborta cualquier misión ofensiva en curso.

Tras las crisis internas y el cruce de acusaciones de uno y otro oficial, ambos se reconcilian en el tribunal militar que juzga sus acciones. Ramsey reconoce que su momento ha pasado y que una nueva generación ha de asumir el relevo en la armada, mientras que Hunter asume que de la experiencia de Ramsey se pueden extraer valiosas y necesarias lecciones para los futuros comandantes navales.

Tony Scott dirige una película producida por Jerry Bruckheimer y una banda sonora a cargo de un Hans Zimmer que, como es habitual en sus producciones, logra una orquestación muy acorde con las escenas que acontecen en la película.

3.3. *Aguas hostiles*

Película de 1997 que destaca por su brevedad —94 minutos— y por el elevado ritmo que el director, David Drury, consigue imponer a la misma. A buen seguro el éxito de la película se basó en la combinación de ambos factores, en contraposición con películas de submarinos más tradicionales en las que la acción queda a veces disimulada entre largas escenas de calma que muestran el gobierno de la nave o la rutinaria vida dentro de la misma.

Rutger Hauer es el comandante Igor Britanov de un submarino soviético en patrulla rutinaria en el Atlántico Norte, mientras que Martin Sheen capitanea un submarino estadounidense en las mismas aguas monitorizando los movimientos de su rival. En el curso del seguimiento y rastreo, el submarino soviético realiza una maniobra "loco Iván", táctica habitual de los submarinos rusos en los que durante el curso de su navegación y de manera repentina maniobraban 180º antes de volver a su posición original con el objetivo de descubrir si tienen un buque perseguidor, puesto que durante la navegación ordinaria el ruido de sus propias hélices impedía lecturas de sónar correctas procedentes de la popa del barco.

En el transcurso de esa maniobra los dos submarinos colisionan ligeramente con el riesgo de desencadenar un conflicto mundial en los días previos a que se firmen los acuerdos de Reikiavik de 1986 sobre reducción de armamentos y desnuclearización. El incidente entre ambos submarinos ha de ser solventado recurriendo al temple de sus capitanes y sin que trascienda a la opinión pública, para no poner en riesgo las negociaciones de lo que ya se intuye como el fin de la Guerra Fría.

Lo cierto es que sucesos de este tipo son más frecuentes de lo que parece. Por ejemplo, en 2009 un submarino francés, *Le Triomphant,* chocaba contra el británico *HMS Vanguard*. Y en 2021 un submarino estadounidense chocaba en aguas del Mar de la China Meridional con un objeto no identificado en el que todas las

suposiciones hacen ver a un buque chino. También en plena Guerra Fría un submarino soviético colisionó con uno estadounidense como se narra más adelante.

Alec Curtis al frente de la fotografía y David Ferguson como compositor lograr recrear espléndidamente la vida en el interior de dos submarinos, al tiempo que contribuyen a producir un trhiller trepidante que mantiene en vilo al espectador hasta los créditos finales.

3.4. *K-19, el enviudador*

La más moderna de las cuatro grandes películas que se analizan en relación al cine de submarinos entorno a la Guerra Fría fue dirigida por Katryn Bigelow y estrenada en 2002, siendo una coproducción de Reino Unido, Canadá, Estados Unidos y Alemania. Producida por Paramount Pictures, seguramente pensando en revivir el éxito obtenido con *La caza del Octubre Rojo*, contó con un presupuesto de noventa millones de dólares y obtuvo una pobre recaudación de sesenta y cinco millones, por lo que no alcanzó a cubrir los gastos de producción y se convirtió en uno de los fracasos taquilleros del año, máxime al contar con dos actores protagonistas de la talla de Harrison Ford y Liam Neeson. Quizás parte del fracaso está en la fecha en que es estrenada la película, en un momento en el que, tras el atentado del 11-M y el inicio de la Guerra de Afganistán, la opinión pública estaba volcada en Oriente Medio y el rival a batir no era una Rusia ahora en un plano secundario en las relaciones internacionales, sino el terrorismo yihadista y todo lo relacionado con la lucha contra el terrorismo islámico.

Liam Nesson, interpretando al capitán Polenin, y Harrison Ford, dando vida al capitán Vostrikov, reviven el duelo de egos y personalidades que veíamos entre Jack Ryan y Marko Ramius en *La caza del Octubre Rojo*. Así, Polenin es un hombre simpático y afable con marcado carisma y ascendiente sobre la tripulación, que es relegado al puesto de segundo oficial al producirse continuos retrasos en la puesta a punto del submarino. Por otro lado, Vostrikov es el hombre de partido puesto al mando por Moscú para resolver las cuestiones técnicas que ralentizan la entrada en funcionamiento del buque, mostrándose siempre recto, con una actitud hierática y un distanciamiento con respecto al resto de la tripulación que constrata con las del ex capitán Polenin incluso en la vestimenta. Mientras Vostrikov aparece en todo momento con el uniforme completo en perfecto estado de revista, Polenin viste uniforme de faena, es normal verle remangado e incluso en camiseta interior y habitualmente lleva el uniforme sin abotonar, dando un aspecto más desenvuelto y cercano a compartir las penalidades del resto de la tripulación, mientras Vostrikov permanece impasible en la cabina de mando.

La película narra la historia real del submarino soviético K-19 cuya construcción se inició en 1959 y que fue puesto en servicio y asignado a la Flota del

Norte tan solo dos años después. Como consecuencia de la celeridad con la que fue construido, el submarino sufrió diversos accidentes que ocasionaron la muerte de seis personas ya antes de su botadura. Las causas de dicha premura estaban en el hecho de que la Unión Soviética no poseía —a diferencia de su rival estadounidense— submarinos capaces de lanzar misiles balísticos de largo alcance dotados de cabezas nucleares, por lo que la implementación de dicho sistema con el que equilibrar la potencia naval se hacía perentoria. No es de extrañar que desde la dirección de Moscú se incidiese en unos plazos que, en las bases del Mar de Barents a miles de kilómetros de distancia, sólo pudiesen ser ejecutados recurriendo a la prisa y, en consecuencia, al empleo de material y mano de obra deficiente, y a unas pruebas rápidas y poco realistas en las que no se verificaba la capacidad real de los buques.

Tras los avatares ya reseñados de su construcción —muy bien ambientada en la película en los diques secos de Polyarny— la cinta narra la historia del K-19 en su primera misión hacia el Atlántico Norte, en la que debería llevar a cabo un ejercicio de lanzamiento de misiles balísticos con la que poner en evidencia su capacidad operativa ante los satélites y naves espías de la OTAN.

La disciplina de hierro que el capitán Vostrikov impone en la nave a base de simulacros y ejercicios que son repetidos constantemente consiguen obtener una tripulación más operativa, pero a costa de un gran desgaste físico y anímico que provocan constantes roces entre el nuevo capitán y la antigua oficialidad del buque. Los acontecimientos se precipitan cuando una serie de incidentes menores provocan fallos en el sistema de refrigeración del reactor nuclear, haciendo que la temperatura ascienda rápidamente con el consiguiente riesgo de producirse una fusión del núcleo y un estallido y una expansión de radiación nuclear que sin duda serían tomadas por los Estados Unidos como una ofensiva contra su seguridad nacional. Luchando sin protecciones suficientes contra la radiación y trabajando a contrarreloj, ocho marineros del K-19 consiguen solucionar el problema en el reactor evitando un desastre nuclear que, comparativamente, superaría con creces los parámetros alcanzados tras el accidente en la Central Nuclear de Chernobyl. Una semana después todos ellos habían fallecido como consecuencia de las altas dosis de radiación recibidas y catorce compañeros más fallecerían a lo largo de los años siguientes. El buque fue remolcado a la Unión Soviética y sometido a reparaciones que, no obstante, no fueron suficientes para acallar las voces críticas y la superstición existentes entre los miembros de la Marina Soviética con respecto a un buque que recibió de manera oficiosa el apodo de *Hiroshima*, pero nunca el de enviudador como muestra el epíteto que le acompaña en la película.

Lejos de ser el único accidente que sufrió, y ya excediendo los límites de la película, el K-19 vivió otros dos siniestros que le convirtieron en el submarino con

la historia más aciaga de la Marina Soviética. El primero de ellos tuvo lugar en octubre de 1969, cuando colisionó en el Mar de Barents con el submarino estadounidense *USS Gato* encargado de su vigilancia y seguimiento. Mientras el buque estadounidense sufrió daños menores que le permitieron huir rápidamente de la zona, el K-19 tuvo mayores complicaciones que le llevaron de nuevo al dique seco, aunque el incidente se resolvió sin víctimas mortales. No tuvo tanta fortuna en febrero de 1972, cuando el submarino sufrió un incendio mientras se encontraba patrullando al noreste de la costa de Terranova. Como consecuencia del mismo, 28 tripulantes fallecieron y el buque estuvo nuevamente varios meses fuera de servicio para efectuar las reparaciones necesarias.

3.5. Otras películas

Siendo representativas del cine de submarinos nucleares las cuatro películas que se han analizado anteriormente, no son ni de lejos las únicas que narran las peripecias de los hombres que tanto, a uno como a otro lado del Telón de Acero, se jugaron las vidas patrullando los oceános con armamento a bordo capaz de desencadenar un holocausto nuclear.

Ya en 1954 se rodó una película referente al riesgo de una guerra nuclear, *El diablo de las aguas turbias*, de Samuel Fuller y protagonizada por Richard Widmark, en la que un submarino estadounidense debe trasladar a Alaska a un científico especialista en energía atómica para evitar una guerra de dimensiones impredecibles.

Otra película que merece la atención reseñar es *Estado de alarma*, dirigida por James Harris en 1965 y protagonizada nuevamente por Richard Widmark y Sidney Poitier —cuenta además con la participación de un joven y todavía desconocido Donald Sutherland en uno de los papeles secundarios—. El primero alcanza en la década de los sesenta su máxima fama con su participación en las películas *El Álamo* (1960), *Vencedores o vencidos* (1961) o *Dos cabalgan juntos* (1961); mientras que Sidney Poitier era en esos momentos una estrella al alza que en la película inmediatamente anterior a la que nos ocupa —*Los lirios del valle* (1963), de Ralph Nelson— había obtenido el Oso de Plata, un Globo de Oro y un Óscar a Mejor Actor. La cinta narra el encuentro entre un destructor norteamericano y un submarino soviético, en el Estrecho de Dinamarca, y las tensiones que se viven a bordo cuando el capitán estadounidense se empeña en realizar una acción de fuerza contra el buque enemigo.

De 1968 es *Estación Polar Cebra*, dirigida por John Sturges, en la que el comandante de la Marina de Estados Unidos James Ferraday —Rock Hudson— debe conducir un submarino nuclear hasta una base polar cerca de la cual tienen la misión de recuperar una cápsula desprendida de un satélite soviético, en la que

se han registrado todas las ubicaciones de los emplazamientos de misiles estadounidenses y rusos.

La siguiente película en orden de importancia es *La espía que me amó* (1977), de Lewis Gilbert. Una más en la saga de James Bond en la que este aparece interpretado por Roger Moore. Junto a la bella espía soviética Bárbara Bach, Bond tiene la misión de investigar la desparición de dos submarinos, uno ruso y otro británico, cargados de misiles balísticos, secuestrados por una organización criminal cuyo objetivo es desencadenar una guerra atómica entre las dos superpotencias de la Guerra Fría.

Un año después, en 1978, David Greene dirigía *Alerta roja: Neptuno hundido*, en la que Charlton Heston y David Carradine trabajan con ahínco para rescatar un submarino nuclear hundido con toda su tripulación.

Mar Negro (2014) de Kevin Macdonald, con Jude Law en el papel principal, pone en escena a un submarino con una tripulación conjunta anglorusa, cuya misión es localizar el pecio de un submarino alemán de la II Guerra Mundial hundido en el Mar Negro con un fabuloso cargamento de oro.

No podía faltar tampoco la nota humorística en un género que suele estar caracterizado por el drama y la tensión. La primera película que se acerca a este género, dentro de la comedia, es la dirigida en 1966 por Norman Jewison *Que vienen los rusos*, en la que se narra la historia de un submarino soviético que encalla en la Costa Este de los Estados Unidos y las situaciones que se producen entre unos marinos obligados a salir del buque y los habitantes de un pequeño y apacible pueblo pesquero que, al ver a los rusos, se creen inmersos en la tercera Guerra Mundial. La película obtuvo cuatro nominaciones a los Óscar y Alan Arkin fue premiado con un Globo de Oro al mejor actor por su papel protagonista como capitán del submarino soviético.

Treinta años posterior a la anterior es *Abajo el periscopio*, de David Ward, una película sin mayores pretensiones que la de hacer reír al público y protagonizada por Lauren Holly, Rob Schneider, Harry Dean Stanton y Willian Macy. Lo que más destaca es que a lo largo de la película se suceden un serie de gags que constituyen continuas referencias a otras películas del género submarino.

Más recientemente, se han producido una serie de películas sobre el cine de submarinos como *Hunter Killer* (2018), con Gerard Butler interpretando al capitán de un submarino estadounidense al que se le encomienda la arriesgada misión de penetrar hasta Poyarny para rescatar al presidente ruso que acaba de ser secuestrado por militares rebeldes. Se trata de una película de acción en la que predominan las escenas de los comandos anfibios con el apoyo logístico y de rescate del buque. Sin duda lo más interesante es la representación de las defensas,

a base de minas submarinas y estaciones de radar y sónar que pueblan el fiordo de Murmánsk.

Del mismo año es *Kursk*, donde se narra la trágica historia del submarino ruso K-141 hundido por un accidente durante unas maniobras en agosto de 2000 en el Mar de Barents, hecho que causó gran seguimiento mediático puesto que generó una misión de rescate internacional que durante días intentó recuperar los restos del buque para comprobar si había supervivientes a bordo entre los 118 tripulantes. Constituyó el mayor desastre de la marina postsoviética. Eventos similares tuvieron lugar durante la Guerra Fría con los antecedentes del hundimiento del K-129 en aguas del Pacífico, en 1968, y de los submarinos estadounidenses *USS Thresher* en 1963 y, en 1968, *USS Scorpion*, ambos en el Atlántico.

Finalmente, *El canto del lobo* (2019), cuenta la historia de un oficial de sónar de la marina francesa que investiga una extraña lectura de sónar que se corresponde con un submarino soviético descatalogado que, en realidad, ha sido puesto de nuevo en servicio sin que la inteligencia occidental lo haya advertido.

4. Conclusiones

A lo largo de los últimos setenta años el cine se ha encargado de mostrar un escenario bélico que ha pasado desapercibido para la gran mayoría de la humanidad al desarrollarse bajo la superficie de los mares y oceános. Desde la II Guerra Mundial hasta la actualidad, se muestran los conflictos o el riesgo de conflictos habidos entre buques de naciones rivales que, durante el curso de la Guerra Fría, tenían la capacidad para desatar toda la destrucción inimaginable en un conflicto nuclear.

La importancia de este género cinematográfico viene dado por la categoría de los directores y actores que toman parte en las principales películas del mismo, así como por el éxito de taquilla que experimentaron muchas de las cintas al despertar la admiración y el interés de un público ansioso por conocer los pormenores de una guerra que durante décadas permaneció oculta para todos aquellos que no fueran sus protagonistas.

Los años noventa, con la distensión propiciada tras la caída del Muro de Berlín y la desmembración de la Unión Soviética, fue sin duda el momento de apogeo de este genéro cinematográfico, que podía acercar al espectador a la angustia, la claustrofobia y la camaradería propia de la vida en los angostos submarinos sin el riesgo de suscitar la ansiedad y desasosiego de la población por una guerra repen-

tina, silenciosa y sobrevenida al haber desaparecido ya el riesgo de enfrentamiento entre dos superpotencias.

Es de esperar que, a tenor de la actual invasión rusa de Ucrania, el estado ruso se convierta de nuevo en el blanco protagonista de un cine estadounidense siempre dispuesto a narrar los eventos militares sobre o bajo las aguas.

5. Bibliografía

ALBERICH, Enric. *Películas clave del cine histórico*. Barceona: Ma non troppo, 2009.
BUSCH, Harald. *Así fue la guerra submarina*. Barcelona: Editorial Juventud, 1962.
CAPARRÓS, José María. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza, 2017.
CHAPMAN, James. *Film and History*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.
CHOPRA GANT, Mike. *Cinema and History: The Telling of Stories*. Londres: Wallflower, 2008.
DE LA SIERRA, Luis. *La guerra naval en el Atlántico.* Barcelona: Editorial Juventud, 1974.
HUESO, Ángel Luis. *Historia de los géneros cinematográficos*. Valladolid: Heraldo, 1976.
LABORDA, Luis. *La historia en el cine norteamericano*. Lleida: Editorial Milenio, 2010.
MCMAHON, Robert. *La Guerra Fría. Una breve introducción*. Madrid: Alianza, 2009.
PRENDERGAST, Maurice. *The german submarine war 1914-1918*. Londres: Periscope Publishing, 2002.
ROLLINS, Peter C. *Hollywood: el cine como fuente histórica. La cinematografía en el contexto social, político y cultural*. Buenos Aires: Fraterna, 1987.
ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

Filmografías enfrentadas: la Segunda Guerra Chino-Japonesa desde la perspectiva norteamericana

Santiago Olivero Pérez
Universitat de Barcelona (UB)
santi_op_97@hotmail.com

Resumen: Este trabajo radica en la explicación de algunas cuestiones relativas a, por un lado, una serie de obras cinematográficas que han abarcado (en mayor o menor medida) la guerra que tiene lugar entre China y Japón entre 1937 y 1945, de origen exclusivamente estadounidense. Por otro lado, intentar esbozar la forma en que dichos filmes han representado este conflicto, así como las distintas visiones e imaginarios que se han ido gestando en las mentalidades de las generaciones posteriores sobre dicha guerra y sus combatientes.
Palabras Clave: guerra, China, Japón, Estados Unidos, cine, geopolítica, imaginarios sociales.

Abstract: This work is based on the explanation of some issues related to, on the one hand, a series of cinematographic works that have covered (to a greater or lesser extent) the war that takes place between China and Japan between 1937 and 1945, and that came from United States. On the other hand, try to outline the way in which these films have represented this conflict, besides the different visions and imaginaries that have been brewing in the mentalities of later generations about said war and their combatants.
Key Words: war, China, Japan, United States, cinema, geopolitics, social imaginaries.

1. Introducción y metodología de estudio

Comenzaré exponiendo la tipología de trabajo que se ha seguido. Partimos de una investigación sobre las relaciones entre la Historia y el Cine, es decir, la forma en que un fenómeno histórico como la Segunda Guerra Chino-Japonesa ha sido llevado al cine, y sobre todo la representación fílmica de los combatientes y sus acciones en dicha guerra: chinos, japoneses, y desde diciembre de 1941, los estadounidenses. Consideramos que tanto la Guerra Civil española como la Segunda Guerra Chino-japonesa, constituyen el preámbulo del gran conflicto geopolítico que será la II Guerra Mundial. De ahí la importancia de la elección del tema de investigación de cara a la tesis doctoral; tanto por su importancia como fenómeno histórico en la Historia Contemporánea de Asia, y su transcendencia en el marco

de las relaciones internacionales que supusieron, entre otros factores, el advenimiento de la II Guerra Mundial, y sus indelebles consecuencias para la Historia Contemporánea Universal. Este motivo citado, aunado al enorme e interesantísimo material fílmico-audiovisual que se ha ido generando desde los albores de la propia contienda bélica, constituyen los dos pilares sobre los que se sustenta la línea de investigación.

La idea era mostrar el enorme potencial del cine de tipo histórico como fuente en la investigación histórica, con lo cual el trabajo presenta cierta relevancia en el plano historiográfico por la propia tipología de fuentes primarias usadas, a saber, las películas estadounidenses que han abarcado distintos episodios de la guerra, y cuyas fechas de estreno van desde 1942 hasta 2007. Sobre el tema elegido también ha sido considerado de interés, dada la habitual orientación de la investigación universitaria hacia la contemporaneidad europea en detrimento de otras regiones como el continente asiático, si bien en España encontramos una línea de investigación que se ha interesado por cuestiones de la Historia contemporánea de China, con nombres como Raúl Ramírez. No obstante, en líneas generales, podemos decir que se trata de un conflicto bélico complicado, con muchas interpretaciones al respecto por parte de algunos sectores japoneses (p.e. Saburo Ienaga —historiador que ve Nankín como una reacción a los enfrentamientos en Shanghái—, Masaaki Tanaka —vincula la brutalidad con la psicología de la guerra— o Shintaro Ishihara —exgobernador de Tokio, negacionista—).

A tenor de lo comentado con relación al tipo de fuentes empleadas, cabe comentar dos aspectos. Por un lado, las películas siempre van a ofrecer una determinada imagen histórica dependiendo del país de producción y sus intereses político-económicos al respecto. De este modo, hemos encontrado una cierta instrumentalización del cine por parte de cada uno de los países, a la hora de exponer y difundir una determinada visión de los hechos históricos y de sus protagonistas. De esta forma, el análisis de una película concreta entendida como un discurso determinado, nos puede permitir comprender aspectos intelectuales, políticos o sociales del director-emisor. Así, la metodología que se llevará a cabo en el análisis histórico-fílmico de las diferentes películas será el que se expone a continuación:

1º) Cronología de la época: se trata de establecer un cuadro cronológico del periodo que abarca la temática del film estudiado, de la forma más amplia o completa posible.

2º) Síntesis histórica: estudio de los hechos sociopolíticos, resumir la época concreta, al tiempo que se intentan explicar las circunstancias sociales y políticas de los años que comprende el film en cuestión.

3º) Análisis de los personajes, con especial atención a los protagonistas, ya sean "históricos" o de ficción, pero que reflejan las mentalidades de la época.

4º) Visión del film: examinar la obra cinematográfica bajo el punto de vista estrictamente histórico-temático, no fílmico, a nivel global —como testimonio de un periodo— y a nivel parcial —estudiando solo los decorados o el vestuario—, viendo su rigurosidad o no, en el caso de las películas de género histórico. Bajo este epígrafe cabe estudiar las influencias ideológicas que puede haber tenido el film. De esta forma, el historiador debería ser un observador con mirada múltiple durante el visionado de una película, para así proceder correctamente a su lectura en clave histórica.

5º) Valoración crítica: se tendría que hacer una valoración de la obra como fuente histórica, verificando en qué medida el film testimonia ese periodo, o lo manipula, lo desmitifica, o adultera…, ofreciendo así una base rigurosa y auxiliar para futuras investigaciones y para el historiador no especialista en el arte fílmico. O también evaluar hasta qué punto tal film puede ser utilizado como medio didáctico para enseñar historia.

2. Antecedentes y contextualización de la Segunda Guerra Chino-Japonesa (1937-1945)

2.1. El contexto histórico de China en la década de 1930

En líneas generales, podríamos decir que "China ve sus valores como una mezcla de su tradición confuciana, modernizada por un siglo de revolución, a la que se añade la adaptación de alguna influencia occidental".[1] Hacia la década de 1930, China era un país que había sido intervenido sistemáticamente desde mediados del siglo XIX por potencias coloniales extranjeras. Contaba con un régimen agrario feudal, caracterizado por una autocracia terrateniente y una masa campesina sumida en la miseria. Una enorme cantidad de población estaba sujeta a hambrunas periódicas en un país, por lo general, muy pobre. En el ámbito industrial, contaba con un mínimo desarrollo en las ciudades de la franja costera y un escaso desarrollo de la burguesía comercial. En lo referente a la sociedad, encontramos una rígida estructura sostenida por el confucionismo, mientras que en la política existía un régimen parlamentario de tipo conservador y una fragmentación del país, debido al control territorial por parte de diversos señores de la guerra.

Durante el período de los años 20 y 30 se articulan dos grandes fuerzas en la política china: por un lado, el Kuomintang nacionalista de Sun Yat-sen y Chiang Kai-shek y, por otro lado, el Partido Comunista de Zhou Enlai y Mao Zedong. Ambas formaciones colaboraron en el afianzamiento de la república, pero en 1927

[1] RAMÍREZ, Raúl. *Historia de China contemporánea*. Madrid: Síntesis, 2018, p. 20.

estalló la guerra civil entre ellas dando lugar a la victoria nacionalista de 1934. Entre los años 1922-1931, el discurso nacionalista de Chiang Kai-shek fue objeto de duras críticas dada "su negativa a adoptar una actitud de fuerza frente a Japón, cuya presión sobre China creció substancialmente en estos años". Según el propio Kai-shek, con respecto a China "Japón era una enfermedad de la piel mientras que el comunismo era un mal del corazón".[2] En 1934 se pone en marcha una reforma social cuando surge el Movimiento de la Nueva Vida ligado al Kuomintang, como plataforma de masas que intentaba "combinar valores militares de estilo prusiano con la ética confuciana (...) [y que] aspiraba a infundir la disciplina, la frugalidad y el hábito del trabajo duro entre las masas".[3] Además, defendía el culto a la personalidad de las figuras del partido, con elementos fascistizantes como el adoctrinamiento en las escuelas, asociaciones políticas como la Sociedad de los Tres Principios del Pueblo (Sociedad *Lixingshe* o Camisas Azules) surgida en 1932, o la creación de la policía política (*te-wu*) para la represión de la sociedad civil. Cabe añadir que durante los años 30 Japón había "prosperado en el vulnerable y descentralizado ámbito político [chino] y las tentativas del Kuomintang[4] de unificar el país amenazaban su empresa colonial".[5]

Desde el 18 de septiembre de 1931 el Japón imperial se había anexionado la región de Manchuria y establecido allí el estado títere de Manchukuo. Cabe señalar que el establecimiento de gobiernos títeres constituía "una costumbre nipona de larga data en las áreas de China ocupadas", de manera que "permitía a los japoneses preservar las estructuras locales de poder y situar a determinadas élites locales en deuda con ellos".[6] En el mes de noviembre llegó el antiguo emperador manchú de China, Puyi, que sería instrumentalizado por parte de Japón al ser coronado como emperador de Manchukuo.[7] Para ello, los oficiales ultranaciona-

[2] RAMÍREZ, Raúl. *Op. cit*., pp. 150-152.

[3] BAILEY, Paul J. *China en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 2002, p. 127.

[4] El intervalo que va desde 1927 hasta 1937 será un periodo "de predominio y gobierno de este partido y, al mismo tiempo que se unifica el país, se lleva a cabo la consolidación del gobierno nacionalista bajo el sello de un férreo militarismo, el cual se vincula estrechamente a los sectores más conservadores internos". VACCARO, Juan. «La lucha contra el Japón. *El Imperio del Sol* (*Empire of the Sun*, Steven Spielberg, 1987)» en TAPIZ, J. M. (ed.). *La Historia a través del cine. China y Japón en el siglo XX*. Bilbao-Zarautz: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2008, pp. 32-33.

[5] WALKER, Brett L. *Historia de Japón*. Madrid: Akal, 2017, p. 237.

[6] CHANG, Iris. *La violación de Nanking: El holocausto olvidado de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Capitán Swing, 2016, p. 138.

[7] Este periodo de Puyi queda muy bien reflejado en la gran película de Bernardo Bertolucci *El último emperador* (1987). También cabe destacar de la película cuando Puyi se encuentra en el Centro Penitenciario de la Seguridad Pública de Fushun (que anteriormente se había usado como cárcel por parte de los japoneses durante la guerra), y le muestran en un proyector imágenes reales de los bombarderos japoneses sobre Shanghái y de la Masacre de Nankín, que afectan visiblemente al exemperador por su pasado de colaboración con Japón. Estas imágenes, extraídas de antiguos noticieros cinematográficos, fueron eliminadas por la distribuidora Shochiku Fuki para su exhibición en Japón sin el consentimiento de Bertolucci. Obras como *El último emperador* forma-

listas del Ejército japonés en Kwangtung habían provocado un incidente en el ferrocarril de Mukden en septiembre de 1931, al sur de Manchuria, el cual trataron de ocultar culpando a las tropas chinas. Consistió en la explosión de dinamita en un tramo del ferrocarril próximo a la ciudad, de manera que este falso ataque sirvió para justificar la ocupación de Manchuria. En 1935, el Partido Comunista Chino (PCC) donde comenzaba a erigirse la figura de Mao Zedong,[8] "llamó a la formación de (...) [un] frente unitario para enfrentarse a la agresión japonesa",[9] el cual se proclama oficialmente en 1936. De esta forma, para el año 1937 encontramos en China un país dividido todavía entre las fuerzas del Kuomintang y el PCC, donde el "gobierno nacionalista gobernaba el 25% del país (que incluía al 66% de la población)" y se produjo un *impasse* "en la campaña de Chiang contra los comunistas, cuando ambos bandos acordaron unir sus fuerzas contra un enemigo común: Japón".[10]

2.2. El contexto histórico de Japón en los años 30

Japón estaba inmerso en la llamada época Shōwa (1926-1989), en concreto en la primera parte de Showa jidai (1926-1945), donde el clan imperial y sus acólitos promovieron un cierto concepto de singularidad y, en cierto modo, de superioridad racial: "El convencimiento de dicha superioridad y del carácter único del pueblo japonés se vio reforzado también por la reacción ante la poderosa influencia cultural de China"; en este sentido, se va desarrollando un fuerte nacionalismo nipón el cual "se convirtió en militarismo e imperialismo frente a los países vecinos".[11] En resumen, podríamos decir que el característico insularismo de Japón se convierte en un fuerte nacionalismo, que para esta época se transforma primero en un militarismo y posteriormente en imperialismo.

A comienzos de la década de 1930, cuando se produce la dimisión del primer ministro Wakatsuki Reijirō y el posterior hostigamiento a su sucesor Inukai Tsuyoshi, "Japón entró en una década en la que los principios ultranacionalistas, derechistas y militaristas gobernaron tanto la política interior como los asuntos exteriores". En el contexto de la guerra civil china (1927-1934), el ejército japonés

rían parte de los films históricos que "están basados en hechos, personas o movimientos todos ellos documentados", donde observamos como "la felicidad de un solo hombre tras su «reeducación», simboliza la de todo el pueblo chino". ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997, pp. 47-51.

[8] El cual ya había expresado en 1933 su tesis de articular un frente nacional antijaponés, ante el incremento de la amenaza por parte de un Japón "cada vez más receloso de que sus intereses económicos en China pudieran verse socavados". BAILEY, Paul J. *China en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 2002, p. 11.

[9] BAILEY, Paul J. *Op. cit.*, p. 12.

[10] BAILEY, Paul J. Ídem., p. 127-135.

[11] HANE, Mikiso. *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza, 2013, pp. 17-18.

estaba ubicado en Kwangtung, lo cual por sí solo ya creaba tensiones en las filas del ejército chino. Para entender la agresión japonesa de los años 30, debemos remontarnos a la doctrina desarrollada por los círculos militaristas japoneses en torno al "Memorial Tanaka".[12] En julio de 1927 Tanaka Giichi, general retirado y primer ministro japonés, además de presidente del partido nacionalista y conservador Seiyūkai, celebró una conferencia con militares y diplomáticos japoneses, en la cual se trataba de justificar "en razón del interés nacional la conversión del norte de China en un protectorado nipón".[13]

De hecho, la región de "Manchuria era considerada una zona fundamental para la seguridad nacional de Japón, y esta idea pervivía entre los nacionalistas radicales desde la época de la Guerra ruso-japonesa".[14] Cabe mencionar que los "oficiales del Ejército de Kwangtung destacados en Manchuria adoptaron una línea dura cuando se hizo evidente la posibilidad de que Chiang Kai-shek anexionara esta región al nuevo gobierno chino".[15]

En esta coyuntura de tensión entre ambos países, la Sociedad de Naciones estableció un grupo llamado Comisión Lytton, para discernir las causas reales del ataque japonés a China y la proclamación del estado de Manchukuo. Finalmente informó que las intervenciones militares de Japón en la región del norte de China no eran legítimas y exigió "el establecimiento de un régimen autónomo bajo la soberanía china y la retirada de las tropas chinas y japonesas, no sin reconocer los derechos e intereses japoneses en Manchuria".[16]

Con anterioridad al comienzo de las hostilidades militares entre China y Japón, "los grandes grupos financieros e industriales, los zaibatsus, estaban dispuestos a cooperar con los militares para repartirse después de los frutos del imperialismo".[17] Además de este importante apoyo económico, ya a comienzos de los años 30 el gobierno japonés proclama una doctrina con el fin de asegurarse un área de influencia geopolítica en la región, frente a lo cual China muestra su total animadversión. Destaca el incidente del 26 de febrero de 1936, que consistió en un intento de golpe de Estado por parte de oficiales conspiradores, con la ocupación de edificios claves de gobierno y el asesinato de importantes funcionarios y estadistas del gobierno.

[12] El "Memorial Tanaka" o la "Memoria Tanaka" fue un informe que "supuestamente compendiaba las ambiciones japonesas del momento", si bien en la actualidad "los académicos en general consideran que este informe es una falsificación, aunque mantiene un considerable tirón en la imaginación global". CHANG, Iris. *La violación de Nanking: El holocausto olvidado de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Capitán Swing, 2016, pp. 238-239.

[13] RAMÍREZ, Raúl. *Historia de China contemporánea*. Madrid: Síntesis, 2018, pp. 156-157.

[14] HANE, Mikiso. *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza, 2013, p. 251.

[15] HANE, Mikiso. *Op. cit.*, pp. 242-243.

[16] HANE, Mikiso. *Ídem.*, p. 253.

[17] HANE, Mikiso. Ídem., p. 262.

Pese al fracaso del golpe, este episodio reforzó la posición del ejército en la esfera política, "pues hizo que los líderes políticos se mostraran cautelosos antes de enfrentarse con el ejército de forma abierta y vehemente".[18] Finalmente, "la presión japonesa sobre el norte de China se incrementó, culminando en una invasión a gran escala en 1937".[19]

3. ¿Qué imagen tienen los norteamericanos de China y Japón?

En lo que concierne a la imagen estadounidense sobre China, observamos de primeras una cierta conexión espiritual entre ambos países. No obstante, cabe mencionar que en Estados Unidos se ha considerado a China como una tierra de permeabilidad para los misioneros occidentales,[20] donde encontramos "la religión como punto de encuentro entre la civilización occidental y la oriental"; podemos incluir el caso de Gladys Aylward en *El albergue de la sexta felicidad*, aunque muestre una posición paternalista con el pueblo chino, "dando a entender que China necesitará de un guía para llevar a buen puerto sus aspiraciones".[21] Por tanto, vemos que hay una preocupación por parte de Estados Unidos de lo que ocurre en China, donde las películas presentan un planteamiento romántico del país chino (como pudiera ser *Estirpe de dragón*),[22] aunque con el paso de los años y el desarrollo de la guerra se percibe a China como una decepción, pues se consideraba que sería un aliado más importante y que podría contribuir en la lucha para acabar con los japoneses. Lo cierto es que finalmente se tuvo que tirar de la cooperación con otros países como Gran Bretaña, para de este modo contribuir en la ayuda a la resistencia china frente al enemigo nipón (aspecto reflejado en el documental de Capra y Litvak *La batalla de China*, pese a que no deja de ser un material de propaganda patriótica producido por el Cuerpo de Comunicación del ejército estadounidense). En esta línea de películas propias de la maquinaria propagandística estadounidense podemos citar también "*Tigres del aire*", dirigida por David Miller en 1942 con John Wayne como protagonista. En este film, Wayne encarna al líder de una escuadra de cazas norteamericanos que defienden al pueblo chino de los ataques de los aviadores nipones, si bien se muestra una cooperación por parte de los chinos a la hora del mantenimiento de los aviones norteamericanos. Cabe añadir que hay una escena donde se ve a un grupo de niños chinos li-

[18] HANE, Mikiso. *Ídem.*, p. 259.

[19] BAILEY, Paul J. *China en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 2002, p. 12.

[20] El primer film de esta temática es *Las llaves del reino* (John M. Stahl, 1944), realizado a finales de la guerra y con Gregory Peck como protagonista.

[21] VACCARO, Juan. *Op. cit*., pp. 43-44.

[22] Aunque cabe destacar el clima de terror del invasor japonés que recoge, de forma muy interesante y más para la fecha de estreno (1944), la película y los choques entre los pensamientos y las acciones de los habitantes del pueblo.

siados y con todo tipo de heridas de guerra, pero pese a esta circunstancia, siguen tratando de sonreír y pasárselo bien con las bromas de uno de los integrantes del equipo de pilotos. Podemos decir que para fines de la década de 1950 en lo referente a las películas sobre la guerra "se ha dado un cambio importante, se suaviza el tono de lo ocurrido en la II Guerra Mundial, seguramente por la mejora de las relaciones entre ambos países [Estados Unidos y Japón]".[23]

La imagen de los estadounidenses con respecto a Japón va evolucionando desde los comienzos de la guerra hasta los años 80. Si bien en las primeras películas que hemos comentado podemos observar cómo los japoneses son objeto de una despersonalización, representados de forma brutal y reflejados en acciones de esta índole, con el tiempo esta imagen es matizada. Véase, por ejemplo, el caso de la escena de James Graham en *El imperio del sol*. Desde nuestro punto de vista, consideramos que la actitud de James es un reflejo del respeto y admiración hacia los pilotos japoneses,[24] si bien debemos tener en cuenta la fecha de estreno en la que se enmarca la película, 1987, dentro de una década donde se estaba produciendo una cierta revalorización y redescubrimiento de lo japonés en el cine estadounidense (y también del propio cine japonés). Podemos decir que durante las décadas de 1960 a 1980 aproximadamente asistimos a un periodo de reconciliación por parte de la industria hollywoodiense, dado que se han consolidado ya las relaciones entre Estados Unidos y Japón, con lo que se busca dar una imagen al público estadounidense que borre los años de propaganda antijaponesa durante el conflicto. De esta manera, si en películas como *Estirpe de dragón* o *La batalla de China* los japoneses son claramente identificados como los enemigos brutales de los estadounidenses, en la obra de Spielberg lo cierto es que la identificación está más próxima hacia una relativa simpatía entre Estados Unidos y Japón. Creemos que esta vinculación responde al interés suscitado por la cultura japonesa en la década de 1980 en la filmografía estadounidense e internacional, fenómeno al cual habría contribuido la difusión internacional del *anime* de la mano de autores como Hayao Miyazaki, Isao Takahata o Katsuhiro Ōtomo, de la estética urbanística de las urbes niponas[25] que sirve de inspiración para filmes como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), o de la obra de autores como Yukio Mishima y Haruki Murakami.

Hacia 1982 "la distorsión del episodio de la Violación de Nanking en los libros de textos de historia de los institutos japoneses se había convertido en un asunto

[23] BRAVO, David. «La deshumanización en la guerra. La visión cinematográfica del ejército japonés de la II Guerra Mundial, desde "Batán" (1943) hasta "The Pacific" (2010)», *Revista de la Inquisición (Intolerancia y Derechos Humanos)*, vol. 15 (2011), p. 129.

[24] Este respeto y admiración es reflejo de su inocencia, pues para Jim "la aviación sigue siendo un mundo inalcanzable, de caballeros del aire y no de máquinas de matar". VACCARO, Juan. *Op. cit*., p. 51.

[25] "Al margen de su supuesta ubicación californiana [...], el abigarrado espacio urbano recuerda mucho más a las grandes urbes asiáticas. En particular a Tokio y Osaka". SANTOS, Antonio. *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine*. Madrid: Cátedra, 2019, p. 157.

tan candente en Japón que provocó una crisis diplomática internacional";[26] entre las consecuencias podemos citar la destitución del ministro de Educación Fujio Masayuki, y "una mayor toma de conciencia dentro del ministerio de que la masacre de Nanking fue algo que no podían seguir ignorando". A este respecto debemos añadir el llamado "Nankin Ronso", o debate de Nankín, que se produjo durante un periodo de defensa de la imagen de la nación japonesa tras lo acontecido en la guerra, donde destaca la publicación en 1984 del libro del periodista Masaaki Tanaka titulado *What Really Happened in Nanking: The Refutation of a Common Myth*, en un intento de varios intelectuales por limpiar la imagen de la nación nipona.

De este modo, se empieza a observar un cambio en la visión estadounidense de los hechos acaecidos en la guerra contra Japón, que se hará aún más visible en la obra de Clint Eastwood sobre la contraofensiva estadounidense. Ya entrados en el siglo XXI, en Hollywood la idea sobre la guerra ha cambiado, encontrándonos con "un cine antibelicista, que busca crear en el espectador la idea de que la guerra animaliza a las personas, y no es algo honorable".[27] En *Cartas desde Iwo Jima* encontramos una cierta continuidad de la referida confrontación fílmica para el siglo XXI, si bien esta se transforma y observamos un cambio en las filias y las fobias[28] por parte de la industria estadounidense. Tal y como acertadamente señalara el crítico de cine Richard Schickel, autor de una interesantísima biografía sobre el director californiano, resulta un hecho sin precedentes que "un director estadounidense haga una película bélica que retrate a un antiguo enemigo como protagonista";[29] máxime si se trata de un enemigo de Estados Unidos "tan odiado como lo fueron los japoneses durante la segunda guerra mundial". Este (relativo) cambio de postura queda reflejado en el film a través de la representación de la visión japonesa de los hechos acontecidos en Iwo Jima, la situación de sus soldados y la forma de enfrentarse al miedo y la muerte. Junto a *Banderas de nuestros padres*, Eastwood nos ofrece una panorámica general de la batalla, constituyendo un díptico que nos permite confrontar y reflexionar sobre un mismo hecho histórico desde las perspectivas de sus diferentes protagonistas. En resumen, se trata de una serie de películas que ponen el énfasis en mostrar que los estadounidenses también se equivocaron en el marco de la Segunda Guerra Mundial, especialmente en el desarrollo de la Guerra del Pacífico.

[26] CHANG, Iris. *La violación de Nanking: El holocausto olvidado de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Capitán Swing, 2016, pp. 275-276.

[27] BRAVO, David. *Op cit*., p. 140.

[28] Los directores, como agentes creativos, "proyectan mentalmente sus ideas a partir de una constante observación del entorno en el que viven (...) [el director] necesariamente ha de saber conectar con los valores, aspiraciones, deseos, anhelos, miedos, contradicciones, fobias y filias de la sociedad". MONTERO, Julio y RODRÍGUEZ, Araceli (dirs.). *El cine cambia la historia*. Madrid: Libros de Cine (RIALP), 2005, pp. 201-202.

[29] SCHICKEL, Richard. *Clint Eastwood: Una retrospectiva*. Barcelona: Art Blume, 2010, p. 34 y p. 263.

No obstante, es importante señalar el enorme impacto mediático que la industria cinematográfica norteamericana tenía en los años 40 y ha seguido manteniendo hasta hoy en día, por lo que la representación y la imagen mostrada en las películas del conflicto, o bien del soldado chino y japonés, o hasta de la población civil, ha sido vista por un mayor número de personas dado ese alcance global y la fama típica del cine estadounidense. De esta forma, la filmografía estadounidense destaca eminentemente por la construcción de posibles arquetipos o imaginarios sociales sobre esta guerra asiática o sus contendientes, así como del curso de sus batallas y la forma en que los estadounidenses podrían percibir a Japón y China.

4. Reflexiones y conclusiones

Como comentábamos al principio, las películas siempre van a ofrecer una determinada imagen histórica dependiendo del país de producción y sus intereses político-económicos al respecto, que se verán reflejados en el retrato social y conductual que hacen de sus compatriotas, y en el que hacen de sus rivales. De este modo, hemos encontrado una cierta instrumentalización del cine por parte de los estadounidenses, a la hora de mostrar y difundir una determinada visión de los hechos históricos y sus protagonistas. En líneas generales, la producción cinematográfica que ha sido objeto de análisis nos muestra a:

a) Los estadounidenses como los valerosos soldados patriotas que llegan para salvar al pueblo chino del yugo del imperialismo japonés, en una guerra que tiene lugar en una región idealizada o vista de forma romántica por los norteamericanos. Aquí estarían enmarcadas películas propias de la maquinaria propagandística estadounidense durante el conflicto, tipo "*Tigres del aire*" o "*La batalla de China*".

b) Los japoneses como unos soldados salvajes e inflexibles en sus acciones, caracterizadas por la violencia, los saqueos y las violaciones sobre la población civil china, obteniendo un retrato que ha levantado críticas en algunos sectores sociales de Japón que niegan episodios de la guerra, o bien relativizan sobre la magnitud de tales hechos que les reconocen los chinos. Podemos citar a "*Estirpe de dragón*" o el documental de 2007 de Bill Guttentag y Dan Sturman titulado "*Nanking*".[30] Para comienzos del siglo XXI se produce un cambio con "*Cartas desde Iwo Jima*", que muestra la visión nipona de lo acaecido en esa isla.

c) Al pueblo chino como el sujeto que soportó todo tipo de calamidades y maldades perpetradas por las tropas niponas durante la ocupación de su territorio, lo cual le permitió ir forjando un espíritu de resistencia nacional frente a un enemigo

[30] En este documental aparecen actores y actrices de la talla de Woody Harrelson o Mariel Hemingway, entre otros, que prestan sus voces para narrar cartas con testimonios de lo ocurrido en la ciudad de Nanking durante la ocupación japonesa, hacia fines de 1937 y comienzos de 1938.

histórico. La capacidad de sacrificio, resiliencia y esfuerzo colectivo hizo posible la liberación de los chinos. Estos aspectos quedan bien reflejados en aquellas películas que muestran el papel de los misioneros como "*El albergue de la sexta felicidad*", también se podría incluir a "*Estirpe de dragón*" y algunas escenas de "*Tigres del aire*".

El historiador debe mostrar especial atención a la fecha o el contexto en que un determinado film es realizado, pues suele mostrar más información sobre la actitud del momento con respecto a un episodio pasado, que sobre el pasado en sí. Parte de la filmografía estadounidense analizada es el reflejo de las grandes problemáticas durante la Guerra Fría.[31] En los años próximos al cese de la guerra encontramos producciones que son propaganda de guerra estadounidense, con una visión negativa de Japón por parte de los norteamericanos y los chinos, que irá evolucionando cuando Japón se convierte en aliado de los Estados Unidos a fines de los 70 y principios de los 80. Se articula como país adalid del pacifismo, pero que ayuda a los estadounidenses, de ahí la simpatía que encontramos hacia Japón en películas de la década de 1980. El cambio a la hora de mostrar al soldado japonés durante la guerra que se produce en las películas de los años 80, con una imagen más indulgente de él, en algún caso con algo de admiración por parte de los estadounidenses hacia los nipones, como en *El imperio del sol* de Spielberg, responde a una relación de intereses mutuos entre ambas naciones durante el marco de la Guerra Fría. En esta coyuntura, con China, la Unión Soviética y Corea del Norte articulados como nuevos enemigos de posguerra, "Estados Unidos no tardaría en ver en Japón un país de importancia estratégica", de forma que decidió "mantener un gobierno estable en Japón para afrontar mejor el desafío del comunismo en Asia".[32]

Además, el historiador debe tener en cuenta que se desenvuelve actualmente en una sociedad y "un mundo crecientemente posliterario", usando el término de Rosenstone, donde las generaciones más jóvenes muestran un interés cada vez mayor por nuevos medios de relacionarse y comunicarse representados en los dispositivos electrónicos, así como una fascinación cada vez mayor por la pantalla de televisión y cine en lugar de las páginas de los libros: en definitiva, una sociedad donde "la gente puede leer pero no lo hace". De esta forma, parte de la sociedad encuentra en ámbitos como el cine un acercamiento más próximo a su mundo diario, que el que podrían conseguir por medio de la tradicional lectura de libros, por lo cual el historiador actual no debe perder de vista estas nuevas formas y posibilidades de construir conocimiento histórico.

[31] No obstante, la versión cinematográfica aportada por los estadounidenses se articula como un arma de propaganda durante el marco de la Guerra Fría, lo que evidencia que su producción fílmica está al socaire del contexto histórico por el que atraviese el país.

[32] CHANG, Iris. *La violación de Nanking: El holocausto olvidado de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Capitán Swing, 2016, p. 243.

5. Filmografía

Cartas desde Iwo Jima (Clint Eastwood, 2006).
El albergue de la sexta felicidad (Mark Robson, 1958).
El imperio del sol (Steven Spielberg, 1987).
Estirpe de dragón (Jack Conway y Harold S. Bucquet, 1944).
La batalla de China (Anatole Litvak y Frank Capra, 1944).
Las llaves del reino (John M. Stahl, 1944).
Nanking (Bill Guttentag y Dan Sturman, 2007).
Tigres del aire (David Miller, 1942).

6. Otras películas citadas

Banderas de nuestros padres (Clint Eastwood, 2006, Estados Unidos).
Blade Runner (Ridley Scott, 1982, Estados Unidos).
El último emperador (Bernardo Bertolucci, 1987, Coproducción Reino Unido-Italia-China).

7. Bibliografía

BAILEY, Paul J. *China en el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 2002.
BRAVO, David. «La deshumanización en la guerra. La visión cinematográfica del ejército japonés de la II Guerra Mundial, desde "Batán" (1943) hasta "The Pacific" (2010)», *Revista de la Inquisición (Intolerancia y Derechos Humanos)*, vol. 15 (2011), pp. 119-150.
BURUMA, Ian. *El precio de la culpa. Cómo Alemania y Japón se han enfrentado a su pasado*. Barcelona: Duomo Ediciones, 2011.
CHANG, Iris. *La violación de Nanking: El holocausto olvidado de la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Capitán Swing, 2016.
FERRO, Marc. *El Cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal, 2008.
MONTERO, Julio y RODRÍGUEZ, Araceli (dirs.). *El cine cambia la historia*. Madrid: Libros de Cine (RIALP), 2005.
HANE, Mikiso. *Breve historia de Japón*. Madrid: Alianza, 2013.
RAMÍREZ, Raúl. *Historia de China contemporánea*. Madrid: Síntesis, 2018.
ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
SANTOS, Antonio. *Tiempos de ninguna edad. Distopía y cine*. Madrid: Cátedra, 2019.
SCHICKEL, Richard. *Clint Eastwood: Una retrospectiva*. Barcelona: Art Blume, 2010.
VACCARO, Juan. «La lucha contra el Japón. *El Imperio del Sol* (*Empire of the Sun*, Steven Spielberg, 1987)» en TAPIZ, J. M. (ed.). *La Historia a través del cine. China y Japón en el siglo XX*. Bilbao-Zarautz: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2008.
WALKER, Brett L. *Historia de Japón*. Madrid: Akal, 2017.

Entre la geopolítica y el abismo nuclear. Un ejemplo en el documental *El café atómico*

Óscar Ortego Martínez
IES Goya Zaragoza
carracaoscar@hotmail.com

Resumen: En el presente artículo se propone el estudio del documental *The Atomic Cafe* (1982). Es uno de los escasos documentales que desde una perspectiva crítica estudia el impacto de la cultura apocalíptica ligada al desarrollo del armamento nuclear. El articula comienza con una somera contextualización histórica y cinematográfica, ligada al inicio y desarrollo de la carrera armamentística nuclear. A continuación, se estudia el documental propuesto, señalando sus valores de testimonio visual e indicando cómo la obra explica el pánico nuclear y su uso de control y propaganda política a favor del sistema estadounidense. Por último, se establece unas conclusiones sobre la importancia actual del documental.
Palabras Clave: El café atómico, pánico nuclear, apocalipsis.

Abstract: This article proposes the study of the documentary *The Atomic Cafe* (1982). It is one of the few documentaries that from a critical perspective studies the impact of the apocalyptic culture linked to the development of nuclear weapons. The article begins with a brief historical and cinematographic contextualization, linked to the beginning and development of the nuclear arms race. Next, the proposed documentary is studied, pointing out its visual testimony values and indicating how the work explains the nuclear panic and its use for control and political propaganda in favor of the American system. Finally, conclusions are drawn about the current importance of the documentary.
Key Words: The Atomic Cafe, nuclear panic, apocalypse.

1. Introducción

El 23 de marzo de 1983 el presidente estadounidense Ronald Reagan hizo el, tal vez, anuncio televisivo más sorprendente de su, ya de por sí, peculiar presidencia: declaró que ponía en marcha la denominada Iniciativa de la Defensa estratégica o SDI por sus siglas en inglés. Lo que en un primer momento era un proyecto militar para tratar de defenderse ante un hipotético ataque nuclear soviético, se convirtió en una propuesta absolutamente megalómana, que parecía sacada de una película barata de ciencia ficción que tanto abundó en los años 80. Un sistema

formado por cientos de satélites dotados de unas armas ni siquiera diseñadas, serían capaces de interceptar cualquier tipo de misil que lanzase la Unión Soviética. Muchos acusaron al presidente de realizar otra escena propagandística, destinada únicamente a amedrentar al bloque soviético ante futuras negociaciones entre ambas superpotencias.[1]

El conocido popularmente como proyecto *Star Wars* es un claro síntoma de la Guerra Fría en la primera mitad de los años 80. Una etapa en la que la barrera entre realidad y ficción parecía difuminarse. Una Unión Soviética completamente esclerotizada, manifestada en la edad de sus presidentes antes de la llegada de Mijail Gorbachov, y unos Estados Unidos cuyo presidente azuzaba constantemente el fantasma del enemigo soviético. No es de extrañar que ante esta situación la inquietud por la destrucción de la humanidad se acentuara considerablemente. Las ficciones apocalípticas adquirieron un mayor grado de verosimilitud porque se podía apreciar que el propio presidente de los Estados Unidos lo utilizaba como una forma de amenazar a su enemigo político.

Bajo este contexto histórico se realizó *The Atomic Cafe* (1982). Es el primero y casi único documental realizado en Estados Unidos que, desde una perspectiva estética y ética, aborda la cuestión del miedo nuclear. En él se aborda la aparición de la tecnología atómica aplicada al campo militar, la reacción de la sociedad estadounidense ante esta nueva realidad y, sobre todo, el desarrollo del pánico nuclear y su utilización tanto por el gobierno estadounidense como por intereses económicos privados.

El presente trabajo pretende establecer el contexto histórico y fílmico que hizo posible la aparición de esta producción. A continuación, se analizará el documental, teniendo en perspectiva cómo trata de explicar la situación a que se había llegado en los años 80, estudiando sus orígenes en los años 50. Por último, se indicará en las conclusiones la importancia de este documental ya no únicamente como un testimonio histórico, sino también cómo puede entenderse desde la perspectiva actual.

2. El pánico nuclear entre 1945 hasta 1980

Los años 50 son la etapa en la que se inician las películas que plantean la cuestión de una guerra nuclear o, como mínimo, de reflexionar los efectos de la energía nuclear sobre la población. Las causas son por todos conocidas. Desde las explosiones de Hirosima y Nagasaki hasta la crisis de los misiles en Cuba, pa-

[1] Un buen estudio sobre la Iniciativa de la Defensa estratégica y sus objetivos reales en LARA FERNÁNDEZ, Belén. *La iniciativa de defensa estratégica (1983-1993): evolución y condicionantes de un sistema defensivo.* Madrid: Universidad complutense de Madrid, 2003.

sando con la sugerencia del General MacArthur de usar armas atómicas durante la Guerra de Corea, se estableció una etapa en que el mundo conoció qué era la energía nuclear y, sobre todo, el miedo a sus efectos si caían bajo una lógica militar. La crisis de 1962 supone un punto de inflexión. Por primera vez el miedo a un conflicto con armas nucleares dejó de ser una conjetura para convertirse en una posibilidad real. *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (1964), dirigida por Stanley Kubrick, representa claramente este miedo de paranoia que compagina la farsa con lo trágico. A pesar de que historiadores como Eric Hobsbawm indican que dicha amenaza fue mucha más lejana de lo que parecía, sí que es cierto que dicho miedo contribuyó a que se empezasen a establecerse negociaciones que tratasen de poner ciertos límites al desarrollo armamentístico nuclear.[2]

Durante la transición de los años 70 a los 80, esta situación de relativo apaciguamiento empezó a tensarse. En los años 70 se desarrolló por parte de las dos superpotencias los denominados Misiles Balísticos Intercontinentales, capaces de hacer impacto en prácticamente cualquier lugar del mundo en cuestión de decenas de minutos. Esto supuso la automatización y aceleración de los ataques nucleares. El temor a que el fin de la humanidad pudiera producirse prácticamente en cualquier instante y que la rapidez del ataque nuclear prácticamente impidiera poder frenarse, una vez iniciado, explica el gran desarrollo del cine apocalíptico en los años 80.

Esto supuso un gran cambio respecto a las décadas anteriores, ahora el miedo ya no venía tanto de las malas decisiones que los dirigentes políticos y militares de ambos bandos pudieran cometer, muy bien expresados en la película de Kubrick, ahora el problema surgía por el excesivo nivel de automatización y aceleración del conflicto nuclear, si este se desatara finalmente. Un simple error técnico podía dar como resultado el apocalipsis nuclear.[3]

Las reflexiones cinematográficas sobre una posible guerra nuclear, y sus posibles consecuencias, fue durante la Guerra fría territorio casi exclusivo del cine comercial de género. Es fácil saber el porqué: la tecnología nuclear se popularizó de una manera muy repentina, su primera aplicación fue militar, sus efectos radiactivos y el hecho de que se tardara más de dos décadas para que la población pudiera ver su aplicación civil. Estos factores hicieron que esta tecnología fuera vista por la mayoría de la población como un poder cuasi apocalíptico, más que como una realidad científica más. A esto se añade el clima político de la guerra

[2] HOBSBAWM. Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1998, pp. 238-241.

[3] Este miedo ya se manifiesta en *Punto límite* de Sidney Lumet, (1964) en donde se muestra que un simple fallo informático podría desatar la locura atómica. Un buen estudio tanto de la producción de Lumet como la de Kubrick en TRIGUERO-LIZANA, Pedro. *La humanidad en peligro. El fin del mundo en el cine.* Madrid: Notorius Ediciones, 2013. pp. 93-96.

fría que limitaba el poder abordar de una manera directa y crítica esta realidad sin ser acusado de ser un colaboracionista del otro bando. Esta realidad solo se podía abordar de una manera indirecta, a través de la ficción comercial.

Este clima de miedo explica la proliferación de películas con temática de guerra nuclear. En los años 50-60 las películas que abordaban esta cuestión se podían clasificar en tres grandes categorías: la primera de ellas corresponde a las películas de ciencia ficción de bajo presupuesto, en su gran mayoría, relacionadas no tanto con el miedo a un conflicto armado sino más bien con los efectos de la radiación sobre la naturaleza. El segundo apartado es el denominado melodrama nuclear, donde los protagonistas deben afrontar sus conflictos sentimentales en el ambiente posnuclear. Por último, destaca el cine más estrictamente político, desarrollado fundamentalmente durante la presidencia de Kennedy y en fechas justamente posteriores a su asesinato, en donde la amenaza militarista puede desencadenar la tragedia. El filme de Kubrick, desde una perspectiva de farsa política, es el ejemplo más famoso.

Esta evolución culmina en el cine apocalíptico de los años 70 y 80, que se puede subdividir en dos grandes apartados: el primero es el más común y consiste en el miedo a un enfrentamiento nuclear entre las dos grandes potencias, pero existe otro: el miedo del uso del armamento nuclear ante una situación igualmente apocalíptica, pero no relacionada directamente con lo nuclear. Un buen ejemplo de este subgénero es *The crazies* (1973), dirigida por Georges A. Romero. En esta película se plantea la liberación accidental de un peligroso virus que provoca el caos y la destrucción de una pequeña localidad estadounidense. La única solución que encuentra finalmente el ejercito consiste en arrojar una bomba atómica sobre la localidad. Los fantasmas de la guerra de Vietnam se vierten sobre esta pequeña producción e indican que el clima de miedo y paranoia ya no se fundamenta exclusivamente en el temor a un ataque soviético, sino igualmente por factores internos, con una política estadounidense que en los años 70 daba claros síntomas de incapacidad de afrontar los cambios sociales y políticos de la Era nuclear.[4]

Esta tendencia se desarrolla en los años 80. Un buen ejemplo es *Terminator* (1984) y su secuela de 1991, en donde la guerra nuclear ya no es el resultado de un eterno enfrentamiento entre Estados Unidos y la Unión Soviética, sino de causas internas dentro del país. Una inteligencia artificial llega a la conclusión de que la humanidad debe ser exterminada. No obstante, la película que mejor representa estos miedos es *El día después,* (1983). En este telefilme realizado por la cadena de televisión ABC, se narra los efectos de una guerra nuclear global sobre los habitantes de Kansas City y sus alrededores. En la película no se muestra

[4] *Ibidem.* pp.140-142.

un responsable político entre las dos superpotencias, únicamente se indica que todo fue producto de una escalada bélica. Igualmente llama la atención el uso de narrativas documentales para representar el carácter técnico y burocrático de un ataque nuclear. El componente ideológico de los años 50 es inapreciable. El clima de miedo de ese año fue tal que hizo que se convirtiera en uno de los programas de televisión estadounidense más vistos, superando una audiencia de 100 millones de espectadores y pudiéndose estrenar en otros países en cines.

Si salimos del cine comercial, podemos encontrar dos géneros que abordaron esta cuestión. El primero es el cine de autor. Una de las obras más conocidas es *La jetté (1962)* de Chris Marker, donde se hibrida viajes en el tiempo con el apocalipsis nuclear, pero se puede añadir *Il nuovo mondo* de Jean Luc Godard, obra que pertenece al filme de episodios *RoGoPag* realizado el mismo año que el de Marker y la crisis de los misiles de Cuba, en el que se muestra las consecuencias de unos experimentos nucleares en la imposibilidad del diálogo entre los protagonistas. El segundo es el cine documental. El primer documental que estudia este tema es *El juego de la Guerra* de (1966), un falso documental de anticipación dirigido por Peter Watkins para la BBC. En él se hace una construcción sobre los efectos de un ataque nuclear sobre Gran Bretaña, combinando la ficción con entrevistas reales. A pesar de su gran calidad, ganando el premio Oscar por mejor documental en 1966, la crudeza de sus imágenes hizo que el canal ingles prohibiera su exhibición televisiva, limitando su visionado a unas pocas salas televisivas y a los festivales en los que pudo competir. No fue hasta 1985 cuando finalmente la BBC permitió su estreno televisivo y que el público pudiera realmente conocer el documental. Esto explica las dificultades para poder abordar esta cuestión. Hicieron falta más de veinte años para que se pudiera hacer este documental, desde las primeras detonaciones nucleares en Japón, y cuarenta años hasta que pudo superar la censura del canal televisivo.

Ya en los años 80 destaca *Threads*, película de ficción, producida de nuevo por la BBC, y con fuertes influencias del género del documental. Su director Mick Jackson trabajó en aquellos años en dicho medio televisivo y fue escrita por Barry Hines, autor de la novela *A Kestrel for a Knave*, llevada a la pantalla por Ken Loach en 1969. Al igual que en *El juego de la guerra, Threads* habla de los efectos de un ataque nuclear sobre Gran Bretaña, pero a una escala global. Si en la producción de Watkins, el ataque se limita a una sola localidad, en el filme de Jackson toda Gran Bretaña es destruida por una guerra nuclear que se desarrolla a una escala internacional. De ese modo se puede apreciar la diferencia de la escala de un ataque nuclear entre los años 60 y los 80.[5]

[5] *Ibidem*. pp. 80-83 y 104-106.

3. *The Atomic Cafe* y el pánico nuclear estadounidense

Bajo este inquietante contexto surge *The Atomic Cafe*. Sus orígenes se sitúan en 1977, cuando Jayne Loader y los hermanos Kevin y Pierce Rafferty fundan una compañía de producción, la Archive projects Inc. Tras cinco años de trabajo pudieron finalmente estrenar. El documental, realizado dos años antes que *Threads*, comparte el miedo a la escalada armamentística, utiliza el género documental pero eliminando los componentes de ficción que aparecen en las obras inglesas. En este caso hablamos de un documental de compilación, en la línea de *Canciones para después de una guerra* (1976) de Basilio Martín Patino, que abarca desde la primera detonación atómica en 1945 hasta hasta los albores de los años 50. Para ello se utilizaron todos los materiales archivados disponibles que estuviesen relacionados, de una manera directa o indirecta, con la carrera armamentística. Desde filmaciones de las principales detonaciones nucleares que hizo los Estados Unidos, pasando por los noticieros dedicados a mostrar sus efectos sobre la población civil. Igualmente se utilizan las grabaciones del ejército estadounidense sobre las distintas pruebas como estrategia bélica, incluyendo simulacros militares acompañados de detonaciones atómicas reales, y experimentos realizados para estudiar sus efectos sobre los animales. No obstante, la principal fuente fílmica son los documentales propagandísticos sobre las supuestas bondades de la era atómica.[6]

The Atomic Cafe comienza con las imágenes de los preparativos de la culminación de El Proyecto Manhatan. La prueba Trinity supuso la primera detonación de una bomba atómica. Con la explosión resultante se inicia una de las constantes del documental: entramos en una nueva etapa de la historia: la era nuclear, cuya evolución es difícil de prever. Rápidamente pasamos a los noticieros informando de lo que consideran que es el desarrollo de un arma con un poder destructivo inimaginable. Estamos en mayo de 1945, la guerra con Japón aún no ha finalizado, de ahí que rápidamente Estados Unidos utilice esta nueva tecnología para comprobar su grado de aplicación militar. El 6 de agosto de 1945 la segunda bomba atómica, *Little boy*, cae en la ciudad de Hiroshima y tres días después la tercera, *Fatman*, cae sobre Nagasaki. El mundo entero se entera de esta nueva realidad y rápidamente el miedo empieza a extenderse: estamos hablando de una tecnología que dota al ser humano de un poder apocalíptico. La idea del fin del mundo deja de ser exclusivamente un relato religioso o mitológico y se va convirtiendo en una posibilidad real.

No obstante este miedo aún tarda en desarrollarse en Estados Unidos, lo que domina es más bien un entusiasmo y una inconsciencia sobre las consecuencias que puede tener el desarrollar esta tecnología. Esto se manifiesta claramente cuando el

[6] Un buen estudio del documental en BRUZZI, Stella. *New Documental*. New York: Ed. Routledge, 2006.

presidente Harry Truman anuncia las explosiones en Japón, lo hace apenas disimulando su alegría ante el éxito militar que ha conseguido. La propaganda combina lo militar con lo religioso. Estados Unidos ha sido el país elegido por Dios para tener este poder cuasi divino. Este entusiasmo se manifiesta en el documental cuando indica a continuación que su lanzamiento no fue tanto por una cuestión estrictamente de estrategia militar (ambas ciudades no tenían ese tipo de interés), sino más bien para poder comprobar, de una manera directa, sus efectos sobre unas ciudades y su población que hasta entonces no habían sufrido ningún tipo de ataque bélico.

Desde 1945 hasta 1949, el ejército estadounidense tiene el monopolio de las bombas atómicas y el ambiente general es de triunfalismo. Parece que nada va a cambiar hasta que llegamos a 1949 y se produce la primera detonación atómica realizada por la Unión Soviética. El triunfalismo da paso al miedo. La creencia de que Estados Unidos es el país elegido para tener un poder apocalíptico se desvanece. Desde ese momento empiezan a generalizarse otro tipo de filmaciones, por un lado empiezan a surgir noticias y rumores sobre el desarrollo atómico soviético, por otro lado aparecen documentales que advierten a la población sobre la posibilidad de una ataque nuclear y cómo hay que reaccionar ante esta situación. El clima va enrareciéndose y rápidamente se manifiesta el ambiente del macartismo, con intervenciones de Richard Nixon advirtiendo sobre la existencia de espías soviéticos dentro del país.[7]

Era necesario explicar el porqué los soviéticos habían desarrollado las armas nucleares si Estados Unidos era el país elegido por Dios para poder tener ese poder cuasi divino. La respuesta es fácil de suponer: los traidores a la patria que regalaron a los soviéticos los secretos de la bomba atómica. Esto explica el estallido del caso del matrimonio Rosemberg. Había que encontrar un culpable que encajara con el ideario del traidor a la patria y ellos entraban dentro de este modelo, ambos eran judíos y acusados de ser comunistas. La entrevista que realizan al verdugo tras la ejecución de la pareja es uno de los momentos más inquietantes del documental, tanto por las circunstancias de la ejecución como por el hecho de que tras la entrevista el canal de radio emitiera un programa musical, banalizando de esa manera la propia ejecución.

En esta parte del documental se reconstruye el ambiente de paranoia nuclear, mezclándose con el ambiente anticomunista, culminando con el anuncio de que la URSS ha detonado su primera bomba de hidrógeno en 1953. La forma de presentarlo, por medio de un programa de debate que acaba en un elocuente silencio, manifiesta que el miedo de 1949 da paso al pánico. Con el desarrollo de las bombas termonu-

[7] Eric Hobsbawm establece que Nixon fue el único gran resultado político del macartismo. En HOBSBAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. *Op. cit*. p. 241.

cleares se asienta la idea del apocalipsis nuclear y desde ese momento se empieza a comentar cómo afrontar esta posible situación. Son los años en los que se anuncia la construcción de los primeros búnqueres antinucleares y, sobre todo, se empieza a tratar de adoctrinar a la población para afrontar dicha situación. Desde los famosos simulacros de arrojarse al suelo y cubrirse la cabeza en las escuelas, en un documental infantil que combina lo cómico con lo inquietante, hasta los anuncios de casas con sótanos supuestamente capaces de servir de refugio ante un ataque nuclear.

No obstante, la parte más dramática del documental se centra en las detonaciones realizadas en el Oceano Pacífico. Entre dichos experimentos se encuentra el famoso proyecto *Castle Bravo,* la primera detonación termonuclear realizada por el ejército estadounidense. Todo acabó en un desastre porque la detonación final fue tres veces más potente de lo previsto, con una explosión de quince megatones. El resultado fue una explosión de mucha mayor potencia que la calculada y que la expansión de la radioactividad se extendió a superficies habitadas de las islas de la Micronesia. Las imágenes donde se trata de dar una imagen de un ejército preocupado por la salud de los habitantes indígenas contrasta con su destino final: ser expulsados de sus islas al quedar bajo la nube radioactiva.

En esta parte es donde el documental advierte del mayor peligro del apocalipsis nuclear: cualquier tipo de error puede llevar a la catástrofe. Es el caso del barco pesquero japonés llamado *El dragón afortunado*, un nombre que remarca la ironía del documental, que sufrió la nube radioactiva de *Castle Bravo* mientras estaba navegando. Los marineros acabaron sufriendo sus efectos y Japón sufrió una ola de pánico por el temor de que el pescado que recogía del Pacífico pudiera tener radioactvidad, nueve años después de Hiroshima y Nagasaki.[8]

Este no fue el único peligro. En el documental se insiste en cómo el ejército estadounidense utilizaba la tecnología de una manera entre temeraria y banal. Un buen ejemplo son los experimentos realizados para valorar los efectos de la radioactividad en animales, sobre todo en cerdos por su mayor parecido biológico con el ser humano. La inquietud que provoca el hecho de que se detonara una bomba atómica únicamente para ver cómo afecta a los animales explica la existencia del filme de Kubrick.

Otro de los aspectos que incide el documental es el uso de la paranoia nuclear como una manera de tratar de defender el famoso modelo de vida americano. En concreto, su variante mercantilista y economicista, bajo un manto ideológico de pragmatismo. Un buen ejemplo es la moda de la construcción de búnkeres supuestamente hechos a prueba de explosiones nucleares. Llama la atención como de nuevo se bana-

[8] LLORENTE AGUILERA, Carlos. *Política y armas nucleares. Una perspectiva multidisciplinar sobre cómo las armas nucleares han dado forma a la política internacional en los últimos setenta años*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2017, pp. 160-161.

liza la experiencia del terror nuclear cuando se entrevista a uno de los dueños de los búnkeres y afirma categóricamente que un ataque nuclear tendría un carácter beneficioso, porque eliminaría a la mayor parte de la población y los supervivientes, entre los que se incluía a sí mismo, tendrían un mayor número de recursos económicos a su disposición. Una idea que supuestamente también estableció Mao Zedong años después.[9] La parte final del documental abarca la época de la presidencia de Eisenhower. Son los años en los que se tratan de aplicar las primeras políticas de desnuclearización.

El documental combate esa sensación de banalidad de dos modos distintos. El primero de ellos es denunciando esa falsa tranquilidad que transmite. Si se siguen las instrucciones Tortuga Bert [personaje de animación de la película documental *Duck and Cover* de 1952] o se tiene un refugio antinuclear se puede estar a salvo. Se considera un ataque nuclear como un ataque convencional, únicamente más destructivo. La aparición de un físico denunciando la "desesperada inutilidad" de los refugios, debido a que no son capaces de protegernos de muchos de los efectos de un ataque nuclear, desde la ola de calor que mataría a cualquier persona refugiada, hasta la perdida de oxígeno, producto de las tormentas de fuego que dicha explosión provocaría y que ya se conocieron durante los bombardeos masivos sobre las ciudades alemanas a finales de la 2ª Guerra Mundial.[10]

Su conclusión es simple: el refugio antinuclear sólo es efectivo si se está lo suficientemente alejado de una explosión nuclear, pero en ese caso no sería necesario un búnker, simplemente un refugio lo suficientemente profundo y aislado de la superficie para evitar la radioactividad. Es, de nuevo, el problema de considerar un ataque nuclear como si fuera uno convencional.

La segunda manera de denunciar la banalización nuclear es exponiendo los efectos de un ataque nuclear. En este punto destacan las imágenes que los vientos huracanados de una explosión nuclear provocan sobre la superficie. Algunas de estas imágenes han sido posteriormente utilizadas en otras películas de ficción. Desde imágenes de edificios destruidos, hasta la de árboles que se doblan de un modo casi antinatural.[11] *The Atomic Cafe* se ha convertido en una fuente de primera mano, a la hora de reflejar los efectos de un ataque nuclear, que ha llegado hasta el día de hoy.

[9] *Ibídem*, p.233.

[10] Cuando los equipos de rescate o los grupos de voluntarios acudieron a rescatar a los refugiados de los bombardeos de las Fuerzas Aliadas sobre las ciudades alemanas, descubrieron que muchos de ellos murieron por falta de oxígeno. La cantidad de incendios fue tan grande que absorbió todo el oxígeno que había a su alrededor, incluyendo el de los refugios antiaéreos. Este fenómeno incluso se extendió a los grupos de bomberos que acudían a apagar los incendios. Sufrieron síntomas de afasia, incluso estando a una cierta distancia del fuego y del humo. Estas ideas quedan manifestadas tanto en *The Atomic Cafe* como en *El juego de la guerra*.

[11] Estas imágenes de archivo aparecen en películas como *El día después* (1983), dirigida por Nicholas Meyer, *Godzilla* (1998) dirigida por Roland Emmerich, *Las colinas tienen ojos* (2006), dirigida por Alexandre Ajax o *Mad Max, Furia en la carretera* (2015), dirigida por George Miller.

La última forma de denuncia es explicar los efectos de la radioactividad sobre población tanto civil como militar. Se llegaron a utilizar las pruebas nucleares como simulacros de maniobras utilizando a soldados de baja graduación. Supuestamente el simulacro debía servir para que el ejército se adaptase a una situación de ataque nuclear, pero las imágenes muestran que muchos de esos soldados son afroamericanos e incluso latinos, exponiendo el componente racista de un ejército estadounidense que utilizaba a esta población como carne de cañón en sus experimentos nucleares. Esta sensación se acentúa todavía más con el contraste entre las supuestas medidas de seguridad, que se limitaban a que los soldados tuvieran que taparse la boca y la nariz cuando llegaba la ráfaga de viento nuclear, o tener unas chapas que supuestamente les avisaría si los índices de radiación eran elevados. Igualmente llama la atención las informaciones falsamente tranquilizadoras que los altos mandos daban a los soldados antes de los simulacros. En ellos se insistía que los niveles de radiación, si se mantenía una mínima distancia, no eran peligrosos e incluso se les animaba a contemplar la supuesta belleza estética de dicha explosión.

Esta banalización culmina cuando el documental muestra el peligro que sufrió la población civil que vivía cerca de los espacios donde se hicieron las pruebas atómicas. Se exponen noticias de pequeñas localidades que fueron afectadas por los vientos radioactivos y cuyas medidas de seguridad fueron igualmente cuestionables, limitándose a cerrar puertas y ventanas y permanecer dentro de las viviendas durante unas pocas horas. Por otro lado se muestra hasta qué punto esta amenaza estaba asumida e incluso convertida en un hecho cotidiano más.[12]

El documental culmina y finaliza mostrando su componente más apocalíptico. Se muestra un cortometraje sobre un ataque nuclear. Se superponen imágenes ficticias del lanzamiento de una bomba atómica sobre una ciudad y cómo una familia huye y se esconde en un refugio. Frente al discurso tranquilizador del padre de familia tras el ataque y una voz en off que indica que todo es una ficción, se muestran imágenes reales de la destrucción sufrida por Hiroshima y Nagasaki ya mostradas al principio del filme. La idea es muy clara: cualquier lugar del planeta puede acabar como ambas ciudades japonesas, pero con una gran diferencia: ya no habrá esperanza de que se reconstruyera ninguna ciudad, por la sencilla de razón de que todo el mundo será destruido.

4. Conclusiones

The Atomic Cafe puede interpretarse desde tres niveles temporales. El primero de ellos es la perspectiva de los años 50 y cómo el gobierno inició una política

[12] Esto explica acontecimientos tan incomprensibles como que se rodara una película como *El conquistador de Mongolia* (1956) en una parte del desierto de Utah donde se hicieron pruebas nucleares. Finalmente los tres principales protagonistas, el director y el productor acabaron falleciendo por cáncer.

de propaganda, cuyo objetivo era que la población asumiera y normalizara por primera vez la posibilidad del fin del mundo. La segunda es la perspectiva contemporánea a la realización del documental. Es una perspectiva crítica respecto a la política armamentística de esos años, no es casual que aparezcan imágenes de Ronald Reagan. Si en los años 50 la carrera armamentística se fundamentaba por la amenaza soviética, en los años 80 dicha justificación ya no es creída por casi nadie. Lo único que se observa es un posible fin del mundo, producto de la irresponsabilidad de la política de bloques. Esto explica el éxito de *El día después,* en donde la cuestión ideológica de la guerra fría brilla por su ausencia. Desde esta perspectiva, los años 50 son el punto de origen de una realidad que 30 años después amenazaba con llevar a la humanidad al abismo. Éste es el punto clave del documental en los años 80. Por último se encuentra la perspectiva actual, donde la amenaza nuclear parecía lejana, pero que los últimos acontecimientos bélicos en la Europa del este lo han hecho acercarse de nuevo. Estas tres perspectivas pueden relacionarse con una idea común: la tendencia a banalizar el uso del armamento nuclear bajo las excusas de tener que defenderse ante el enemigo o por una pura investigación científica sin tener en cuenta sus posibles consecuencias.

Igualmente, el documental posee un tono premonitorio. En 1983, un año después de su estreno, Reagan presentó su famoso proyecto *Star W*ars. En ese mismo año dos incidentes amenazaron con desatar un conflicto nuclear: el avión perteneciente al Vuelo 007 de Korean Air entró sin pretenderlo en espacio aéreo soviético el 1 de septiembre y fue derribado por el ejército ruso, falleciendo todos sus tripulantes, incluido un congresista estadounidense; por otro lado el incidente Able Archer en donde un simulacro de ataque nuclear realizado por parte de Estados Unidos en territorio europeo entre el 2 y el 11 de noviembre fue interpretado por los soviéticos como un posible ataque real. Una advertencia sobre un peligro que sigue siendo en la actualidad tan real como en los años 80.

5. Bibliografía

BRUZZI, Stella. *New Documental*. New York: Ed. Routledge, 2006.

HOBSBAWM. Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1998.

LARA FERNÁNDEZ, Belén. *La iniciativa de defensa estratégica (1983-1993): evolución y condicionantes de un sistema defensivo.* Madrid: Universidad complutense de Madrid, 2003.

LLORENTE AGUILERA, Carlos. *Política y armas nucleares. Una perspectiva multidisciplinar sobre cómo las armas nucleares han dado forma a la política internacional en los últimos setenta años*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

TRIGUERO-LIZANA, Pedro. *La humanidad en peligro. El fin del mundo en el cine,* Madrid: Notorius Ediciones, 2013.

La Atlántida en el cine

Alberto Prieto Arciniega
Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)
alberto.prieto@uab.cat

Resumen: La invención de la Atlántida por parte de Platón condujo a la elaboración de numerosas creaciones de mitos y leyendas tanto sobre su supuesta localización como de su propio funcionamiento político, e incluso sobre las explicaciones de su desaparición. En diversas películas aparecen no solo las supuestas ruinas de ese continente, sino que incluso en algunas de ellas se ha querido mostrar cómo vivieron políticamente sus habitantes, en algunos casos bajo gobiernos tiránicos, y, finalmente, en muchas de ellas se muestran las pretendidas causas de su desaparición, constituyendo un buen ejemplo de una peculiar distopia que fue llevada a la pantalla en muchas fases del siglo XX.
Palabras Claves: Atlántida, historia, cine.

Abstract: Plato's invention of Atlantis led to the elaboration of numerous creations of myths and legends both about its supposed location and its own political functioning, and even about the explanations of its disappearance. In various films appear not only the supposed ruins of that continent but even in some of them it has been wanted to show how its inhabitants lived politically, in some cases under tyrannical governments, and, finally, in many of them the alleged causes of its disappearance are shown, constituting a good example of a peculiar dystopia that was brought to the screen in many phases of the twentieth century.
Key Words: Atlantis, history, cinema.

1. Introducción

Desde la propia antigüedad el continente desaparecido se idealizó por parte de diversos novelistas, poetas y músicos, e incluso se intentó ubicarla en diversos espacios y, además, incluso sirvió de modelo político para algunos gobiernos totalitarios como el nazismo. En diversas películas aparecen no solo las ruinas de ese continente, sino que incluso en algunas de ellas se ha querido mostrar cómo vivieron sus habitantes, en algunos casos bajo gobiernos tiránicos y, finalmente, en muchas de ellas se muestran las supuestas causas de su desaparición constituyendo un buen ejemplo de una distopia llevada a la pantalla.

Una publicación reciente se titulaba *He visto cosas que no creeríais. Distopias y mutaciones en la ciencia ficción temprana*[1] en cuyo prólogo se señala a la distopia como "la representación ficticia de una sociedad de características negativas".[2] Se ha dicho que "la historia de las utopías no sería la misma sin la Atlántida"[3] que fue inventada por Platón en dos de sus obras, *Timeo* y *Critias*, escritas alrededor del 360 a.C.[4] En ellas se comenta que era más grande que Libia y Asia juntas, pero su gobierno se fue degradando y finalmente fue sepultada completamente tras un intento fallido de vencer a los atenienses.

De hecho, se trataba de una invención de Platón que describió una imagen ideal de Atenas en un pasado lejano, pretendiendo que la ciudad volviera en el presente a funcionar de nuevo de aquel supuesto modo. Platón no piensa en una ciudad futura, sino en la que supuestamente existió 9.000 años antes; es decir, piensa en volver a un pasado que nunca existió. El mejor estudio sobre la mítica Atlántida corresponde a Vidal-Naquet[5] quién demostró que era una pura invención de su fantasía, y que para darle credibilidad manifestó que se trataba de un relato egipcio que había conocido uno de los siete sabios de Grecia: Solón.[6] "Platón con su relato de la Atlántida y de su guerra contra Atenas, ha inventado un género literario aún muy vivo, ya que se trata de la ciencia ficción", pero además "existe también un arte cuya existencia Platón postula, pero la tecnología de su tiempo no permitía: el cine", ya que "la caverna del libro VII de *La República* está construida como una sala de cine, cuyos espectadores están atados".[7]

Ortega colocó a las Atlántidas dentro de las culturas sumergidas o evaporadas, con lo cual se refería a las diversas culturas que, sobre todo, desde el siglo XIX habían sido redescubiertas gracias sobre todo a la arqueología, como Troya, Micenas o los pueblos sumerios, babilónicos o hititas.[8] El propósito de Ortega era el recordar que, junto a la tradición cultural exclusivista de Occidente, existían otras culturas que habían tenido un peso muy importante en el pasado con lo que abrió las puertas al "retorno de los atlantes".[9]

En el caso español cabe recordar el poema épico *La Atlántida* de Verdaguer, escrito en l.867, al que posteriormente Manuel de Falla puso música, aunque no

[1] CASAS ROBLA, María (ed.). *He visto cosas que no creeríais. Distopias y mutaciones en la ciencia ficción temprana.* Madrid: Siruela, 2021.

[2] *Ibídem*, p. 14.

[3] HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David. *El hilo de oro*. Barcelona: Planeta, 2021, p. 101.

[4] PLATÓN, *Diálogos* Vol. VI, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2022.

[5] VIDAL-NAQUET, Pierre. *La Atlántida. Pequeña historia de un mito platónico.* Madrid: Akal, 2006.

[6] *Ibídem*, pp. 172 y ss.

[7] *Ibidem*, pp. 42 y ss.

[8] ORTEGA Y GASSET, José. *Las atlántidas y del Imperio romano.* Madrid: Revista de Occidente, 1963, p.6 y ss.

[9] VIDAL-NAQUET, Pierre. *Op. cit*, pp. 67 y ss.

la concluyó y fue continuada por Ernesto Halffter, quién la estrenó en La Scala de Milán en 1962. Aunque conviene recordar que en dicha obra se mezcla la leyenda griega con una exaltación patriótica del descubrimiento de América.

En 1869 Julio Verne escribió *20000 leguas de viaje submarino,* en la que describió las supuestas ruinas del continente sumergido que aparecieron visualmente en la versión cinematográfica de la novela.

Más difusión tuvo *La Atlántida* de Pierre Benoit, quién la situó en el norte de África y en el palacio de la reina Antinea, como licencia del novelista, colocó un supuesto ejemplar completo del *Critias* de Platón; aunque con la variante de que la Atlántida seguía existiendo en el siglo XX y con un peculiar guión, ya que se presenta como una ginecocracia bajo el mando de Antinea,[10] una especie de mantis religiosa quién tras matar a sus amantes los embalsamaba.[11]

A lo largo de la Historia se ha querido localizar la Atlántida en diversas localidades bajo fantasiosas teorías y, además, pasó a ser un mito agrandado tanto por el esoterismo como por la peculiar visión racista de algunos arqueólogos nazis[12] y, sobre todo, a instancias de Heinrich Himmler, la ideología atlanto-nacionalista se difundió notoriamente por el III Reich.[13]

2. Películas

2.1. La Atlántida en el Sahara

La novela de Benoit inspiró a numerosas películas, entre las que destacaron las de Jacques Feyder y George Wilhelm Past.

2.1.1. *La Atlántida* (1921, Jacques Feyder)

Fue restaurada en el año 2003 con la introducción de nueva música y decorados inspirados en la pintura simbolista. La película fue un gran éxito que dio como resultado que se realizaran numerosas películas inspiradas en ella.

La más famosa fue la de Georg Wilhelm Pabst, *La Atlántida* (1932), rodada en versión sonora con la particularidad que se realizaron 3 versiones: en francés (*L'Atlantide*), en alemán (*Die Herrin von Atlantis*) y en inglés (*The Mistress of Atlantis*). Aunque para el papel de Antinoa mantuvo en todas ellas a su actriz fetiche: Brigitte Helm. Se trataba de un tipo de heroína *más fría que la má*s carnal de Feyder, como se muestra en una partida de ajedrez en la que da el jaque mate al protagonista masculino.

[10] Sobre el papel de Antinea cf. SOCCI, Stefano. *Miti ed eroi nel cinéma.* Firenzi: Le lettere, 2003, p.13.
[11] VIDAL-NAQUET, Pierre. *Ibídem*, p.137.
[12] HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, Diego. *Op. cit*, pp. 102 y ss.
[13] VIDAL-NAQUET, Pierre. *Ibídem*, p. 140.

La principal novedad de esta película es que, siguiendo la influencia del expresionismo[14] y del psicoanálisis freudiano, el relato se presenta como una alucinación, ya que la película comienza con una emisión radiofónica en la que el locutor explica la teoría que expuso Benoit en su novela de que el continente no fue sepultado por las aguas, sino que siguió existiendo ocultado por las dunas del Sáhara. Dos legionarios franceses escuchan la transmisión desde un puesto del desierto y uno de ellos le cuenta a su compañero su extraño encuentro con Antinea y la película acaba con la visión del protagonista en la cama de un hospital tras haber sido encontrado desmayado en el desierto por un avión. En dichas escenas el silencio del desierto se rompe por el ruido de los motores del avión, que enlaza en la escena con el sonido de las aspas del ventilador situado en el techo de la habitación del hospital, donde el protagonista se recuperaba de su extraña travesía por el desierto.

Tras estas películas se han realizado muchas otras que imitan a las anteriores, aunque aparte de contar con actores conocidos, no son de mucha calidad.

2.1.2. *Antinea, l'amante della città sepolta* (1961, É. G. Ulmer, G. Masini)

Los actores principales son Gian Maria Volonté, Jean-Louis Trintignant y Amadeo Nazzari. Tres geólogos, que sobrevuelan una zona montañosa del Sahara en vísperas de una prueba atómica, se ven obligados a realizar un aterrizaje forzoso y, tras diversas peripecias, llegan a lo que queda de la Atlántida gobernada por la malvada reina Antinea. Al darse cuenta de que la ciudad subterránea se encontraba en el área de la explosión de las pruebas atómicas, intentan sin éxito convencer a Antinea del peligro inminente y, finalmente, uno de los geólogos consigue escapar de la explosión atómica. Conviene recordar que en la época en la que se estrenó la película Francia había lanzado varias bombas atómicas en el desierto argelino.

2.1.3. *Siren of Atlantis* (1949, A. Ripley, J. Brahm, G. G. Tallas)

Protagonizada por María Montes y su esposo Jean Pierre Aumont. Los legionarios buscan a un arqueólogo perdido en el desierto y lo localizan en la Atlántida, en el mismo desierto. El resto del argumento es semejante a la novela y a las anteriores películas. Aparece la reina Antinea que derrota a sus amantes en el juego del ajedrez y los transforma en estatuas doradas: una de ellas correspondía al arqueólogo perdido. Uno de los legionarios logra escapar y regresa a su legión donde relata lo ocurrido pero nadie le cree.

[14] Cf. MCCAUSLAND, Elisa; SALGADO, Diego. «El expresionismo en G. W. Pabst», *Dirigido por*, n*úm.* 531 (2022), p. 65.

2.1.4. *La legión del desierto* (1953 J. Pevney)

Protagonizada por Alan Ladd, Richard Conte y Arlene Dahl. Un legionario sobrevive a un ataque y, tras caminar varios días por el desierto, se despierta en un lugar especial gobernado por la reina Morjana. Tras volver a su puesto, nadie cree su relato.

2.1.5. *Totó Sceicco* (1950, M.Mattoli).

El actor principal es Totó. Antonio es el criado de una rica familia, dirigida por el marqués Gastone. Que es un joven locamente enamorado de Lulú, pero ella lo traiciona, y él se alista en la Legión Extranjera persuadido por Marchesa, madre del marqués para que protegiera a su hijo. Las aventuras se suceden y en un pasadizo secreto, en la ciudad perdida de la Atlántida, es donde conoce a la reina Antinea.

2.1.6. *Il conquistatore di Atlantida* (1965, A. Brescia)

Hércules protege a las tribus beduinas atacadas por zombis procedentes de la Atlántida, situada una vez más en el Sahara.

2.2. Otras Atlántidas

2.2.1. *El continente perdido* (1961, G. Pal)

Demetrio, joven pescador de la antigua Grecia, llega a las costas de la isla de la Atlántida, situada tras las columnas de Hércules. Allí salva a la princesa Antilia y contribuye a que los inventos mortíferos de sus gobernantes, como un gran cañón solar o el submarino,[15] no se puedan emplear más, ya que un cataclismo sepulta la isla mientras el pescador retorna a Grecia acompañado de la princesa.[16] Esta película y la siguiente comparan el sistema político de la Atlántida cinematográfica con diversos sistemas totalitarios, como la Alemania nazi o la URSS.[17]

2.2.2. *La conquista de la Atlántida* (1961, V. Cottafavi)

El adivino Tiresias previene que desde el océano "Atlántico" un gran peligro amenaza a las ciudades griegas. El rey de Tebas, junto con Hércules, llega a la

[15] GUZMAN, Antonio; GÓMEZ, Francisco Javier; GUZMÁN, Íñigo. *Grecia. Mito y memoria.* Madrid: Alianza, 2005, p. 260.

[16] DUMONT, Hervé. *L´Antiquité au cinéma. Verité, légendes et manipulation.* París: Nouveau Monde, 2009, p. 174.

[17] AZIZA, Claude. *Guide de l´Antiquité imaginaire.* París: Les Belles Lettres, 2008, p. 178; AZIZA, Claude. *Le Peplum un mauvais genre.* Paris: Klincksieck, 2009, pp.93 y ss.

Atlántida, derrotando a la reina Antinea y al ejército de superhombres robots que mostraban una supuesta superioridad racial.[18] Hércules destruye la isla haciendo explotar una misteriosa piedra cósmica en contacto con el sol, lo cual provoca una especie de cataclismo nuclear[19] que daría por resultado el hundimiento de la Atlántida.[20] La película intentaba relacionarse con la llamada Guerra Fría y la amenaza constante de que se volviera a emplear la bomba atómica, como se observa en la escena de la destrucción de la Atlántida, que pretendía recordar la imagen del bombardeo atómico de Hiroshima.[21]

2.2.3. *I predatori di Atlantide* (1983, R. Deodato)

Un grupo científico busca un submarino ruso hundido en la costa de Florida pero tras un maremoto emerge la Atlántida resurgida gracias a la radiación nuclear del submarino soviético. Tras diversas peripecias, los tres sobrevivientes logran escapar, pero poco después la isla regresa a las profundidades del abismo.

2.2.4. *El gigante de Metrópolis* (1961, U. Scarpell)

He dejado para el final esta película. Aparentemente se trataría de una película típica en la que luchan un tirano y un peculiar forzudo, quién al final triunfa sobre el malvado, pero Lapeña[22] ha demostrado que se trata de una película cuyo principal mensaje ha pasado desapercibido, ya que en los años en los que se rodó, como él mismo recuerda, "el filón de la Antigüedad padecía una sobrexplotación" que ayudaría a que no se le prestara demasiada importancia al contenido del guión.[23] Al comienzo de la película aparece el siguiente texto

> Hace más de 20.000 años, en el misterioso continente de la Atlántida, el rey Yotar de Metrópolis manipula las fuerzas de la naturaleza para gobernar el planeta. Obro, enviado para advertir a Yotar de las catastróficas consecuencias de sus viles experimentos, es apresado por el monarca que lo utiliza para ensayar con él sus investigaciones sobre la inmortalidad. Salvado por la reina Texear, y acompañado por la princesa Meceda, Obro, sin embargo, se ve incapaz de detener la fuerza destructiva de la naturaleza.

[18] CAMMAROTA, Doménico. *Il cinéma peplum.* Roma: Fanucci, 1987, p. 54.

[19] LANNUT, Karine. «Le péplum fantastique» en *Le péplum: l´Antiquité au cinéma, CinémAction*, núm. 89 (1998), p.74.

[20] ESPAÑA, Rafael de. *El peplum. La Antigüedad en el cine*. Barcelona: Glénat, 1997, pp. 114 y ss.

[21] LAPEÑA, Oscar. *Guida al cinéma peplum. Ercole, Ursus, Sansone e Maciste alla conquista di Atlantide.* Roma: Profundo Rosso, 2009, p. 140.

[22] LAPEÑA, Oscar. *El ojo de piedra. Cinco perspectivas sobre el mundo antiguo y los géneros cinematográficos*. Cádiz: UCA, 2019, pp. 45-61.

[23] PRIETO, Alberto, prólogo a LAPEÑA, Oscar. *El ojo de piedra. Cinco perspectivas sobre el mundo antiguo y los géneros cinematográficos*. Cádiz: UCA, 2019, p.14.

En la ciudad de Metrópolis habían conseguido detener artificialmente la muerte sin ninguna intervención divina. De ese modo los avances científicos habían sido capaces de crear vida, suplantando así la función tradicional del dios judeocristiano. La deuda con el film de Lang (*Metrópolis,* 1927) está latente no solo en el título, sino también en algunos temas que iba a desarrollar más adelante ya en Estados Unidos, como el combate del individuo contra los dioses[24] o el castigo al sabio ambicioso y la hecatombe final que refleja una postura hostil al progreso científico,[25] como se observa en esta película.

La presencia del héroe, Obro, mantiene un perfil que lo acerca a diversos personajes bíblicos como Noé o Lot, y su fortaleza se aproxima a la que mantienen algunos forzudos del péplum con Hércules a la cabeza.[26] Se trataría, en suma, de un conflicto entre ciencia y religión que se resuelve con un castigo divino por el que, al igual que ocurrió con la Atlántida, sus habitantes fueron sumergidos por las implacables aguas del mar. Conviene señalar que la relación de esta película con la Atlántida solo aparece en algunos de los títulos de las versiones italiana y francesa.[27]

3. Conclusión

El cine ha mantenido la leyenda de la Atlántida con una notoria presencia del Sahara como su posible ubicación, producto de la influencia de la novela de Benoit, pero no hay que olvidar el impacto que pudo ejercer Julio Verne, que en dos novelas describió la existencia de sus ruinas, que fueron llevadas a la pantalla en *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *Viaje al centro de la tierra.*[28]

Es importante recordar que en uno de los estudios más importantes sobre cine y Antigüedad, su autor, Hervé Dumont, defiende que no tiene en cuenta tanto las películas que ubican la Atlántida en el Sahara como las fantasías de ciencia ficción no situadas en la Antigüedad.[29]

Para acabar, volviendo al comienzo, es necesario recordar que el relato de Platón era una solemne mentira con la que intentaba:

> […] glorificar Atenas y encontrar en una antigüedad completamente olvidada e imaginada un precedente prehistórico para el proceder de Atenas durante las guerras persas. Todos los griegos estaban impresionados por

[24] SADOUL, Georges. *Diccionario del cine. Cineastas.* Madrid: Istmos, 1977, pp. 269 y ss.

[25] GUBERN, Roman. *Historia del cine.* Vol. I. Barcelona: Lumen,1986, p. 303.

[26] D´AMELIO, María Elena. «*Metamorfosi del mito di Ercole nei pepla anni sesenta*» en BRUNETA, Gian Piero (ed.). *Metamorfosi del mito classico nel cinéma.* Bolonia: Il Molino, 2011, p. 292.

[27] DUMONT, Hervé. *Op. cit., Il misterio di Atlantide*, *Il re di Atlantide*, pp. 175 ss.

[28] *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1954, Richard Fleischer), *Viaje al centro de la tierra* (1959, Henry Levin).

[29] DUMONT, Hervé. *Op. cit*, p. 174.

> la inmemorial antigüedad de Egipto y no podía dejar de compararla con los cortos y problemáticos anales de su propia aparición reciente desde un pasado desconocido. Por lo tanto, cuando Platón quiere ir más allá de los estrechos límites de tiempo y espacio que cerraban su propia perspectiva histórica ¿a qué fuente podía acudir mejor que al Egipto de su propia imaginación, y cómo podía dar mayor autoridad a su sueño que pretendiendo haberlo tomado del labio del viajero e inquieto legislador al que todos los atenienses justamente honraban como uno de los siete sabios de Grecia?"[30]

Platón hace triunfar a la Atenas mítica frente a una Atlántida dominadora e injusta, lo que significaba trasponer el conflicto que de 492 a 449 a.C. había alzado a la ciudad contra los invasores persas. Podríamos decir entonces, que la utopía no está en la Atlántida, sino en la Atenas primitiva, platónica,[31] "Per questo l´utopia platónica, rimpianto delle origini, si ricongiunge al tema dell´età dell óro".[32] En definitiva, se trata de un relato inventado por Platón en el que los elementos míticos fantásticos y la teoría política se encuentran mezclados.[33]

En suma, a Platón no le gustaba la Atenas de las guerras médicas y se inventó una guerra entre Atenas y un terrible continente que nunca existió, ya que la supuesta guerra entre Atenas y la Atlántida "fue, en realidad, una guerra entre Atenas y Atenas".[34]

A la inversa, las investigaciones sobre la supuesta localización de la Atlántida pasaron progresivamente de manos de sabios a las de semisabios, luego a las de mitómanos y estafadores y, por último, a las de quienes hoy en día encuentran "o venden una Atlántida que oscila entre Heligolandia y el Sahara, entre Siberia o el lago Titicaca".[35]

Si volvemos al cine sobre la Atlántida es evidente que "el cine y la Antigüedad han ido mucho tiempo juntos, pero cada uno por su carril".[36] En este caso los enfoques son muy diferentes, pero en muchas de las películas que he tratado en este trabajo sí existe un tema común que consiste en qué, después de veinte y cinco siglos, la humanidad sueña o teme su futuro, pero los relatos tanto de la utopía como de la distopia no se pueden denominar como históricos.[37]

[30] VIDAL-NAQUET, Pierre. *Op. cit*, pp. 172 y ss.

[31] TROUSSON, Raymond. *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensé útopique*. Bruselas: Université de Bruxelles, 1975, pp. 33 ss.

[32] *Ibídem*, p. 19.

[33] BERTELLI, Lucio. «Genesi e vicenda dell´utopia greca» en COLOMBO, Arrigo (ed.). *Utopia e distopia*. Milán: Universittà di Lecce, Milano, 1987, p. 234.

[34] VIDAL-NAQUET, Pierre. *Op. cit*, p. 6.

[35] VIDAL-NAQUET, Pierre. *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego. El cazador negro*. Barcelona: Península, 1983, p. 308.

[36] ESPAÑA, Rafael de. "El cine y la Antigüedad: vidas paralelas, nunca convergentes" en PRIETO, Alberto. *La Antigüedad a través del cine*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2010, p.18.

[37] TROUSSON, R. *Op. cit.*, p. 34.

4. Bibliografía

AZIZA, Claude. *Guide de l´Antiquité imaginaire,* París: Les Belles Lettres, 2008.
AZIZA, Claude. *Le Péplum un mauvais genre,* París: Klincksieck, 2009.
BERTELLI, Lucio. «Genesi e vicenda dell´utopia greca» en COLOMBO, Arrigo (ed.). *Utopia e distopia*. Milán: Universittà di Lecce, Milano, 1987
CAMMAROTA, Doménico. *Il cinéma peplum, Roma*, Fanucci, 1987.
CASAS ROBLA, María. (ed.). *He visto cosas que no creeríais. Distopias y mutaciones en la ciencia ficción temprana*. Madrid: Siruela, 2021.
D´AMELIO, María Elena, «Metamorfosi del mito di ercoli nei pepla anni sesenta» en BRUNETA, Gian Piero (ed.). *Metamorfosi del mito classico nel cinéma.* Bolonia: Il Molino, 2011.
DUMONT, Hervé. *L´Antiquité au cinéma. Verité, légendes et manipulation.* París: Nouveau Monde, 2009.
ESPAÑA, Rafael de. *El peplum. La Antigüedad en el cine.* Barcelona: Glénat, 1997.
ESPAÑA, Rafael de. «El cine y la Antigüedad: vidas paralelas, nunca convergentes» en PRIETO, Alberto. *La Antigüedad a través del cine*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2010.
GUBERN, Roman, *Historia del cine.* Vol,I, Barcelona: Lumen, 1986.
GUZMÁN, Antonio; GÓMEZ, Francisco Javier; GUSMÁN, Iñigo. *Grecia*. *Mito y memoria.* Madrid: Alianza, 2005.
HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David. *El hilo de oro*. Barcelona: Planeta, 2021.
LANNUT, Karine. «Le péplum fantastique in Le péplum: l´Antiquité au cinéma», *Cinema-Action*, núm. 89 (1998).
LAPEÑA, Oscar. *Guida al cinéma peplum. Ercole, Ursus, Sansone e Maciste alla conquista di Atlantide.* Roma: Profundo Rosso, 2009.
LAPEÑA, Oscar. *El ojo de piedra. Cinco perspectivas sobre el mundo antiguo y los géneros cinematográficos*. Cádiz: Uca, 2019.
MCCAUSLAND, Elisa; SALGADO, Diego. «El expresionismo en G. W. Pabst», *Dirigido por*, núm. 531 (2022).
MORILLAS, Ana. «La Atlántida y Macondo: mito y utopía literaria», *Studia Histórica. Historia Antigua,* núm. 27 (2009), pp. 129-145.
ORTEGA Y GASSET, José. *Las Atlántidas y del Imperio romano.* Madrid: Revista de Occidente, 1963.
PLATÓN, *Diálogos.* Vol. VI. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2022.
PRIETO, Alberto, prólogo a LAPEÑA, Oscar. *El ojo de piedra. Cinco perspectivas sobre el mundo antiguo y los géneros cinematográficos*. Cádiz: Uca, 2019.
SADOUL, Georges. *Diccionario del cine. Cineastas.* Madrid: Istmos, 1977.
SOCCI, Stefano. *Miti ed eroi nel cinéma*. Firenzi: Le lettere, 2003.
TROUSSON, Raymond. *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensé útopique*. Bruselas: Université de Bruxelles, 1975
VIDAL-NAQUET, Pierre. *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego. El cazador negro.* Barcelona: Península, 1983.
VIDAL-NAQUET, Pierre. *La Atlántida. Pequeña historia de un mito platónico*. Madrid: Akal, 2006.

Distopia traumàtica a la memòria col·lectiva del genocidi cambodjà. *S-21: la máquina de matar de los Jemeres Rojos* (Rithy Panh, 2003)

Ricard Rosich Argelich
Centre d'Investigacions Film-Història
Universitat de Barcelona (UB)
ricardrosich97@gmail.com

Resum: *S-21: la máquina de matar de los Jemeres Rojos* (Rithy Panh, 2003), és un film documental dissenyat com a reivindicació del paper de la memòria col·lectiva en la comprensió del traumàtic passat recent de Cambodja. Tractant-se d'una peculiar pel·lícula de no-ficció que, 24 anys després del final de la massacre orquestrada pels Khmers Rojos, va reunir de nou víctimes i victimaris a les tètriques estances del que fou el principal centre de detencions del règim (Tuol Sleng, S-21), la present comunicació proposa utilitzar el document audiovisual en qüestió per a estudiar de quina manera es construeix la memòria distòpica que uns, en qualitat de perpetradors, i altres, en el rol de sofridors, conserven vers la violència sembrada per mitjà de les tortures i execucions que violaren els drets humans. En aquest sentit, els dos eixos fonamentals del treball passen per analitzar la qüestió de la impunitat persistent per a aquells genocides que apareixen al film —amb tot el que això implica per als cambodjans que els patiren entre 1975 i 1979—, així com també revisar la idea de culpabilitat a través dels testimonis oferts tant per victimaris com per víctimes.
Paraules Clau: Cambodja, Khmers Rojos, genocidi, S-21, història-memòria, cinema.

Abstract: *S-21: the Khmer Rouge Killing Machine* (Rithy Panh, 2003), is a documentary film designed as a vindication of the collective memory's paper in the understanding of the traumatic recent past of Cambodia. As a non-fiction film that, 24 years after the end of the massacre placed by the Khmer Rouge, got together victims and victimaries again at the dismal spaces of the old main detentions and torture centre of the regime (Tuol Sleng, S-21), this paper aims to use the mentioned audio-visual document in order to study how is it built the dystopic memory that ones, being the perpetrators, and others, as the sufferers, keep related to the violence which was spread throughout tortures and executions that violated the human rights. In this sense, the two highlight themes of the current work consists on analysing the topic of the persisting impunity for all those genocides appearing in the film —with all what that means for the cambodians who suffered from them between 1975 and 1979—, as well as revising the idea of culpability taking as a base both the testimonies offered by victimaries and by victims too.
Key Words: Cambodia, Khmer Rouge, genocide, S-21, history-memory, cinema.

1. Cinema, història i memòria units pel genocidi cambodjà

Un lloc de memòria és definit com un espai fixat en un punt o moment concret del temps en tant que, des de l'actualitat, actua com un *mnemotopos* intensificador de la memòria col·lectiva d'un grup social o nacional, estant dotat d'un significat simbòlic especial que l'integra dins d'una cultura memorial humana, i configurat segons criteris polítics raonats o arbitraris.[1] Poden ser tangibles o intangibles, i preexistents o construïts *ex novo*: objectes, vestigis, músiques, paisatges, rituals, edificis, monuments, etc., que contribueixen a la creació d'una consciència històrica en el marc del turisme memorial,[2] pels fets històrics, herois o màrtirs de la societat que evoquen.[3]

Aquesta fonamentació teòrica serveix d'avantsala per donar pas a un estudi de cas sobre la distopia traumàtica romanent a la memòria col·lectiva dels ciutadans de Cambodja en relació amb el genocidi que van patir durant el règim dels Khmers Rojos, entre 1975 i 1979. Tuol Sleng (S-21), edifici de l'antiga escola francesa de Tuol Svay Prey, constitueix el lloc de memòria més simbòlic als ulls de la població supervivent i també de les generacions que la succeeixen, per tractar-se de la presó d'alta seguretat i centre de tortures que estigué al servei infernal de la dictadura, ubicada a Phnom Penh. A les seves immediacions i estances interiors és on va tenir lloc el rodatge del film documental *S-21: la máquina de matar de los Jemeres Rojos* (Rithy Panh, 2003), dissenyat, amb un clar component reivindicatiu de l'exercici memorial en la comprensió del passat, per un cineasta autòcton que, en la seva adolescència, va sobreviure, tot i haver perdut la totalitat de la seva família, a les atrocitats criminals perpetrades per la Kamputxea Democràtica liderada per Pol Pot —originalment, anomenat Saloth Sar—.

De l'acció cinematogràfica endegada per Rithy Panh se'n desprèn que el cinema és un canal de creació, transmissió i difusió de la memòria, a més d'immortalitzar-la en un moment espai-temps concret. Esdevé interessant, en conseqüència, prestar atenció a les decisions que, tal com remarca Josep M. Caparrós, el director de cinema pren des de la contemporaneïtat per enfocar el producte que ha configurat, la manera com ho ha fet i els temes que escull tractar,[4] la qual cosa fa possible, segons Igor Barrenetxea i Andoni Elezcano,[5] copsar-hi interessos,

[1] NORA, P. «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, núm. 26 (1989), pp. 7-24; GOLDA-PONGRATZ, K. «Lugares de memoria» a VINYES, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva* Barcelona: Gedisa, 2018, pp. 261-262.

[2] PALOU, S. «Turismo memorial» a VINYES, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, pp. 481-482.

[3] YOUNG, J. «Cuando las piedras hablan», *Puentes*, núm. 1 (2000), p. 83.

[4] CAPARRÓS, J. M. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza, 2017, p. 30.

[5] BARRENETXEA, I.; ELEZCANO, A. «La imagen cinematográfica como fuente y agente de la Historia», *FilmHistoria Online*, vol. 26, núm. 1 (2016), p. 67.

preocupacions o pràctiques d'una societat. En el cas que ens ocupa: l'interès de reivindicar la memòria col·lectiva cambodjana, la preocupació d'evitar que s'oblidi la distopia provocada pel genocidi, i la pràctica d'agafar la videocàmera per enregistrar testimonis protagonistes d'aquells esdeveniments que volen ésser recordats per atorgar identitat històrica a la nació.



Figura 1. Rithy Panh, entre projectors de cinema.
Font: Diari La Nación.

És per aquesta rellevància palesa que el film documental en qüestió es presenta com un vehicle òptim d'interpretació analítica per a satisfer el propòsit d'estudiar la distopia traumàtica a la memòria col·lectiva cambodjana. La vàlua i la necessitat d'una anàlisi històrica d'aquestes característiques sols pot ésser compresa davant la relació sempre controvertida entre memòria i oblit, dos elements complementaris però alhora contraposats,[6] que a Cambodja s'han exemplificat entre, per una banda, la voluntat a la dècada de 1980 de posar en valor els vestigis romanents del règim de Pol Pot per recordar un passat terriblement atroç, i per l'altra, el criteri d'oblit del passat nacional impulsat a nivell institucional a la dècada de 1990. Aquest últim, afortunadament, ha estat revertit en les dues dècades transcorregudes del present s. XXI,[7] quan el producte cinematogràfic esmentat ha sorgit com a defensor del Museu dels Crims Genocides, ubicat des de 1980 en el lloc memorial que representa l'ara inactiva presó de S-21, un atractiu del tanatoturisme.[8]

[6] Complementaris en tant que un no té sentit sense l'altre, i contraposats perquè l'oblit perd la representació del passat que guarda la memòria. PIPER, I. «Olvido» a VINYES, R. (dir.). *Diccionario de la memoria col·lectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, p. 368a.

[7] TANN, B.; TIM, K. *«Duty Not to Forget» the Past? Perceptions of Young Cambodians on the Memorialization of the Khmer Rouge Regime*. Cambodia Working Paper Series. Basilea: Swisspeace, 2019, p. 18.

[8] VAN YPERSELE, L. «Tanatoturismo» a VINYES R. (dir.). *Diccionario de la memoria col·lectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, p. 459.

Previ a l'anàlisi de la distopia de la qual és portadora el film, convé assenyalar determinats aspectes de la naturalesa escenogràfica adoptada pel seu director, Rithy Panh. D'entrada, si bé és lògic que per a la missió de documentar la memòria col·lectiva del seu país ha de recórrer a testimonis humans que van viure el genocidi, crida l'atenció com reuneix a víctimes i victimaris en diversos moments i en diversos espais dins de S-21, en molt poques ocasions per separat, mentre ell mateix es manté darrere de la videocàmera i no parla ni apareix en cap moment de la filmació. És evident, de fet, que no li preocupa preservar la integritat moral d'uns i altres, quelcom que es percep amb claredat en les escenes on l'ambient de crispació creix i sorgeixen retrets o acusacions, encara que en cap moment, val a dir-ho, ningú falta al respecte d'altri ni es perden els nervis, i això que les víctimes tenen els sentiments profusament a flor de pell.

A fi de comptes, no és objecte del present estudi debatre arran de qualsevol defecte de tipus moral que hom pugui detectar en el procedir cinematogràfic de Rithy Panh, sinó que es pretén valorar el producte audiovisual en qüestió per tot allò que aporta al patrimoni de la memòria, d'ençà tal com diu Álvaro Martín, l'estratègia narrativa de fer dialogar els supervivents amb els seus botxins, tot i la seva ètica dubtosa, permet a l'espectador endinsar-se en els mecanismes de funcionament de l'aparell del terror desplegat sense límits pels Khmers Rojos,[9] situant-se, el film, en una missió de generar imatges que corroborin el testimoni dels supervivents, i alhora deixant sense argumentari als qui encara publiciten falses virtuts sobre el règim de Pol Pot.[10]

2. La doble cara del fantasma de la impunitat

La possibilitat de crear un film en els termes consignats a *S-21: la máquina de matar de los Jemeres Rojos*, sols pot prosperar en països on els crims que han marcat la seva història recent no han estat investigats en processos penals o, si s'ha realitzat, només ha estat de cara als màxims responsables de la barbàrie. De no ser així, no s'hauria pogut comptar amb la presència dels quadres mitjans i inferiors del genocidi, i la mirada fílmica hauria quedat forçosament centrada en els testimonis de Vann Nath i Chum Mey, dos dels quinze detinguts que van sortir amb vida de S-21 —d'entre 14.000 confirmats que hi van perdre la vida, però que potser foren 17.000—,[11] i que són l'experiència del dolor humà en estat pur. Van aconse-

[9] MARTÍN, A. «Memoria y Trauma de los otros en el cine de Rithy Panh: La trilogía sobre el S-21», *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, núm. 15 (2018), pp. 171-172.

[10] MARTÍN, A. «Construir desde el trauma. Representación y testimonio en *La imagen perdida* (2013) de Rithy Panh», *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, núm. 34 (2022), p. 122.

[11] ADAM, D. «The Tuol Sleng archives and the Cambodian genocide», *Archivaria*, núm. 45 (1998), p. 11; BENZAQUEN, S. «Remediating genocidal images into artworks: the case of the Tuol Sleng mugshots», *Rebus*, núm. 5 (2010), p. 28; FAWTHROP, T. «The secrets of S21», *Index on censorship*, vol. 34, núm. 1 (2005), p. 78.

guir sobreviure perquè les seves habilitats resultaren atractives al camarada Duch, cervell director de S-21, qui en va aturar les condemnes: el primer va ocupar-se de pintar quadres i el segon, de mecànic.

Quan se surt d'un règim dictatorial i cal fer front a delictes comesos pel govern predecessor, els nous mandats transitius s'han d'erigir sobre quatre eixos: veritat, justícia, reparació i garanties de no repetició,[12] objectius que ateny la justícia transicional —promoguda pels propis Estats o per l'ONU emparada en el dret internacional— a través dels mecanismes penal, administratiu, reparador i històric.[13] A banda de les polítiques memorials endegades —a vegades també frenades per polítiques d'oblit—, res d'això va esdevenir-se a Cambodja entre la caiguda dels Khmers Rojos el 1979 i la pel·lícula de Rithy Panh el 2003. Però què porta a pensar d'aquesta manera?

Parlar de justícia transicional aplicada a contextos post-dictatorials significa emprendre accions orientades a respondre a violacions massives dels drets humans per part d'agents estatals o socials d'un país, trobant l'equilibri entre justícia i pau, rebutjant la impunitat en honor a les víctimes, i pretenent reconciliar els adversaris.[14] En aquesta línia és d'interès el debat que tenen els dos supervivents que participen al documental, quan Chum Mey, al pati exterior de S-21, i després de fondre's entre llàgrimes quan explica que degut al seu empresonament no va poder protegir a la família, li demana a Vann Nath la seva opinió sobre els missatges de reconciliació que s'envien des de l'Estat, lligats a la necessitat d'eliminar el rancor envers els Khmers Rojos.

La resposta, tal com demana el seu amic, la dóna parlant amb el cor: Vann Nath, amb to ferm, una expressió convençuda i sense titubejar, al·lega que la reconciliació és i serà sempre buida de contingut mentre cap victimari demani perdó ni reconegui, davant la justícia, els crims comesos com un error, a part que cap partit polític s'ha excusat mai en nom de l'Estat. I considera que mentre no es produeixi aquest escenari, és com si les tortures i execucions no haguessin existit i, per tant, les famílies no poden recuperar la pau interior. Així les coses, es compleix la màxima de sense justícia no hi haurà pau ni tampoc reconciliació,[15] el principi suprem que

[12] DE GREIFF, P. *Informe del Relator Especial sobre la promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición*. A/HRC/27/56/Add. 1, Consell de Drets Humans, ONU, 2014, p. 1 i 4.

[13] CAPELLÀ, M. «Represión política y derecho internacional: una perspectiva comparada (1936-2006)» a CAPELLÀ, M.; GINARD, D. (coords.). *Represión política, justicia y reparación. La memoria histórica en perspectiva jurídica (1936-2008)*. Palma de Mallorca: Documenta Balear, 2009, pp. 189, 212, 220 i 221.

[14] FREEMAN, M. *Truth Commissions and Procedural Fairness*. Nova York: Cambridge University Press, 2006, p. 4; CHINCHÓN, J. *Derecho internacional y transiciones a la democracia y la paz. Hacia un modelo para el castigo de los crímenes pasados a través de la experiencia iberoamericana*. Madrid: Parthenon, 2007, pp. 283-284; KI-MOON, B. *Guidance Note of the Secretary-General. United Nations Approach to Transitional Justice*. ST/SG(09)/A652, Secretaria General de l'ONU, 2010, p. 3.

[15] CAPELLÀ, M. «Represión política...», *op. cit.*, p. 185.

defensa la justícia transicional per lluitar contra la impunitat, la qual s'esdevé quan no es castiga els crims punibles perpetrats durant l'existència de règims il·legítims.[16]



Figura 2. Chum Mey, consolat per Vann Nath al pati de S-21. Font: fotograma del film.

En el marc històric de l'elaboració del film, diversos informes havien posat de manifest el perill que significava no jutjar els responsables del genocidi, perquè tal situació crea desconeixement, incomprensió i falses idees entre les noves generacions.[17] D'aquí que Vann Nath sigui una font d'indignació en moltes de les intervencions que fa, perquè una funció tan clau de la memòria com és vetllar per donar sentit al passat a partir de les relacions entre grups, societats i Estats,[18] no és una qüestió gens banal per a la identitat individual i compartida d'una comunitat humana, en aquest cas, la cambodjana. Així ho expressa amb les seves pròpies paraules: "Busco comprender qué pasó... Para que tenga algo de sentido. Eso es lo que yo quiero saber".[19] És a dir, sol·licita poder aconseguir una mera reparació històrica sobre el seu passat, quelcom que sols es pot assolir mitjançant tribunals o comissions que es proposin esbrinar la veritat.

Satisfer els objectius de la justícia transicional, dècades després de finalitzar la massacre, és més complex que si s'hagués fet d'immediat: uns criminals han mort —per exemple l'ex Primer Ministre Pol Pot—, d'altres han fugit, existeix confusió arran del grau de punició per a uns i altres escalafons de la jerarquia dictatorial, etc.

[16] HILB, C.; MARTÍN, L. «Impunidad» a VINYES, R. (dir.). *Diccionario de la memoria col·lectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, p. 225.

[17] GOULDING, C. «11. Living with gosts, living otherwise. Pedagogies of Haunting in Post-Genocide Cambodia» a BELLINO, M. J.; WILLIAMS, J. H. (eds.). *(Re)Constructing Memory: Education, Identity, and Conflict*. Rotterdam: Sense Publishers, 2017, p. 242.

[18] ROBIN, R. «Historia-memoria» a VINYES, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*, Barcelona: Gedisa, 2018, p. 220.

[19] PANH, R. *S-21: La máquina de matar de los Jemeres Rojos*. Cambodja / França: Institut National de l'Audiovisuel, 2003 [film documental].

De totes maneres, hom pot considerar que el film pogué tenir alguna cosa a veure, a mode de punt d'inflexió i gràcies al seu marcat compromís social, per revertir la situació, i és que tan sols un any després de la seva estrena, el 2004 es van establir les *Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia* (ECCC).[20] Si s'advoca per justificar la influència del documental en la creació d'aquest tribunal és perquè es venia de 7 anys d'intenses negociacions entre l'Estat de Cambodja i les Nacions Unides, que no semblaven tenir acabament per la manca d'acord a l'hora de configurar el paper de la justícia; i de sobte, la discussió es va desbloquejar.

Les ECCC nasqueren a Cambodja per processar els delictes dels Khmers Rojos d'entre abril de 1975 i gener de 1979, sota la missió de veritat, justícia, reconciliació i no repetició.[21] Per aquesta raó, no és erroni interpretar la seva existència com un pas important per fer realitat —o almenys intentar-ho— les prèdiques efectuades per Vann Nath a favor de recuperar la pau entre les víctimes després de fer rendir comptes als genocides, d'ençà en els darrers anys les ECCC han posat en valor els principis de la justícia universal per crims de guerra, contra la humanitat i per tortura,[22] els quals, mitjançant l'acció penal —sumada als altres mecanismes de justícia administrativa, reparadora i històrica—,[23] contribueixen a esclarir la veritat d'un passat traumàtic encara molt present i difícil d'entendre.

Avui en dia, les ECCC romanen en actiu: les darreres condemnes han estat les cadenes perpètues per a Nuon Chea —el número 2 del règim— i Khieu Samphan —president de Kamputxea Democràtica— l'any 2018,[24] a part que aquest últim, ara mateix, continua amb d'altres causes obertes.[25] Tanmateix, el gran problema és que el tribunal especial en qüestió només s'encarrega de jutjar a l'alta cúpula dels Khmers Rojos, i tots els botxins de jerarquies mitjanes i inferiors no temen l'acció de les ECCC, emparant-se en les amnisties de les quals es beneficiaren a la dècada de 1990.[26] Aquesta, doncs, és la doble cara del fantasma de la impunitat que perdura a la memòria col·lectiva cambodjana com a distopia recurrent que no desapareix, la qual cosa, com és lògic, brinda als quadres mitjans i inferiors una

[20] GOULDING, C. «11. Living with gosts, living otherwise...», *op. cit.*, p. 242.

[21] TANN, B.; TIM, K. «*Duty Not to Forget» the Past?..., op. cit.*, p. 19.

[22] ÁGUILA, J. J. «Justicia universal» a VINYES, R. (dir.). *Diccionario de la memoria col·lectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, p. 244.

[23] CAPELLÀ, M. «Represión política...», *op. cit.*, pp. 189, 212, 220 i 221.

[24] EFE, «Cadena perpetua en Camboya contra los líderes del Jemer Rojo por genocidio», *La Vanguardia*, (16 de novembre de 2018) [en línia]. Data de consulta: 10 de febrer de 2022. Disponible a: https://www.lavanguardia.com/internacional/20181116/452967338465/cadena-perpetua-camboya-lideres-jemer-rojo-genocidio.html.

[25] ECCC'S PRESS ROOM, «Indicted person: Khieu Samphan», *Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia (ECCC),* (2022) [en línia]. Data de consulta: 10 de febrer de 2022. Disponible a: https://www.eccc.gov.kh/en/indicted-person/khieu-samphan.

[26] FAWTHROP, T. «The secrets of S21», *op. cit.*, p. 78.

estranya llibertat sense límits que els permet participar en el dia a dia de l'esfera pública, com palesa el seu protagonisme actiu a la xocant pel·lícula de Rithy Panh.

3. Arran de la noció de culpabilitat: abast, aplicació i representacions

3.1. Victimaris i víctimes, cara a cara

Si bé és innegable que van ser part participant de l'aparell sanguinari, els botxins del genocidi cambodjà que intervenen al film, com ara Houy Him, Nhiem Ein o Som Meth, entre d'altres, remarquen en infinitat d'ocasions que no es consideren culpables. El seu raonament és que ho serien si haguessin actuat amb plena consciència i voluntat pròpia torturant i assassinant tothom qui passava per S-21, però al·leguen que estaven adoctrinats i no actuaven amb el cap, sinó amb el cor i la fidelitat vers la doctrina dels Khmers Rojos. És més, redueixen la seva feina a la presó com un mer compliment d'ordres que venien d'instàncies superiors i, per tant, no tenen sentiment de culpabilitat, ans bé al contrari: per estupefacció de Vann Nath i Chum Mey, gosen autoproclamar-se víctimes de la cúpula dels Khmers Rojos i del propi Partit Comunista de Kamputxea al qual pertanyien, el partit únic conegut com a *Angkar* (l'Organització). No obstant això, en el cas de Houy Him, un dels que remarca aquests arguments més aferrissadament quan parla des de les estances de S-21, no sembla tan convençut en l'escena on és gravat a casa seva amb la família, quan admet que és turmentador plantejar-se el seu grau de culpabilitat.

Ben cert és que les decisions que es prenien des de l'*Angkar*, des del govern i també per part de Duch com a director de S-21, no admetien possibilitat de discussió ni tan sols en casos on es detinguessin, torturessin i executessin familiars directes dels propis botxins de la presó. Però la gravetat inhumana de l'assumpte està en comprovar com, aquestes persones, no tremolen a l'hora d'explicar a Vann Nath que per molt dur que fos, si el partit decidia que un familiar havia de ser detingut, torturat i assassinat, la decisió mai era errònia ni qüestionada per ells i havia d'afectar a totes les persones del voltant del sospitós/a, fins i tot nadons: l'ideal de la revolució abanderada pels Khmers Rojos estava per damunt de qualsevol lligam familiar. "El Comando S-21 era el corazón de la nación, su muro de contención. *Éramos* la mano derecha del partido",[27] diu un d'ells. Ara bé, això no obsta que, a banda de la fidelitat política contreta amb el règim, que per uns devia ser major i per d'altres menor, existeixi una variable no menys important a tenir en compte, com és l'aspecte egoista: és a dir, la voluntat de preservar les seves vides

[27] PANH, R. *S-21: La máquina de matar de los Jemeres Rojos*, *op. cit.*

a costa de matar tothom qui fos destinat a S-21, per complir amb els manaments que rebien i evitar, així, que ells també fossin carn de canó.[28]

Tot plegat remet a identificar com les mentalitats dels perpetradors de la violència denoten una concepció fonamentalista de l'ideari demencial propugnat per Pol Pot, on l'obsessió de perseguir tothom qui contrariés el seu esperit ruralitzador i destructor del món urbà arribava fins a l'extrem absurd de reprimir, per exemple, tothom qui portés ulleres, símbol, segons ell, d'intel·lectualitat associada a bona condició socioeconòmica, i per tant individus perillosos contra el model de país de l'*Angkar* que havien d'ésser anihilats per a protegir-se.[29]

Arribat el moment de reflectir la postura de les víctimes vers la qüestió de la culpabilitat, Rithy Panh enfoca a un Vann Nath que té molt clar com reaccionar davant els arguments que exposen els victimaris, concretament dirigint-se a l'últim que ha tingut la paraula: "Has perdido tu capacidad de reflexionar... Como ser humano. Tú ya no reconocías ni a tu padre ni a tu madre. ¡No les creías más a tus padres! ¿Cómo te adoctrinaron [los Jemeres Rojos]?";[30] contestant l'interlocutor: "Me decían que *éste* era el enemigo, y yo decía que *éste* era el enemigo",[31] la qual cosa demostra que s'aplicaven les ordres sense raonar les implicacions que se'n derivaven. I de sobte es fa un silenci demolidor, mentre Vann Nath se'l mira amb perplexitat, i acaba donant-li l'esquena.



Figura 3. "*Vann Nath aleccionando a los verdugos ante las imágenes del horror*".[32] Font: fotograma del film.

[28] Per contextualitzar aquest temor: entre 1977 i 1979 hi hagué una escalada de repressió de dalt cap a baix dins l'organigrama polític dels Khmers Rojos, per motius de dissidència i deslleialtat. ADAM, D. «The Tuol Sleng archives...», *op. cit.*, p. 11.

[29] *Ibídem*, p. 11.

[30] PANH, R. *S-21: La máquina de matar de los Jemeres Rojos*, *op. cit.*

[31] *Ibídem*.

[32] FILLOL, S. «El culpable de la imagen. Genealogía del acto de anteponer un culpable para testimoniar el horror en el cine», *Communication & Society*, vol. 30, núm. 3 (2017), p. 2.

La situació que es reprodueix és part d'una escena més àmplia, artísticament enginyada per Rithy Panh a l'hora d'invertir els rols del genocidi, tot empoderant les víctimes i convertint els victimaris en submisos, i que Santiago Fillol defineix oportunament com si es tractés d'una "*lección desde la pizarra*",[33] en la mesura que Vann Nath exhibeix davant de cinc ex torturadors un quadre pintat per ell sobre tela, recordant l'arquetip d'un mestre renyant a cinc alumnes que han tingut un comportament reprotxable —en el seu cas, autors d'assassinats—. A través de la pintura, mitjà d'expressió que utilitza per immortalitzar els records més tràgics que conserva del seu pas per S-21,[34] relata les condicions de vida infrahumanes que patien els detinguts —inanició, manca d'higiene, insalubritat per convivència amb cadàvers, etc.—, i les actituds despòtiques dels tirans que vigilaven els presoners a les cel·les, en aquest cas concret referint-se al moment del seu ingrés a la presó l'any 1978. Vint-i-quatre anys després de la massacre, els alliçonats passen factura als alliçonadors, tot i la inexistència d'una justícia que faci rendir comptes al salvatgisme de les jerarquies mitjanes i inferiors dels Khmers Rojos, els autèntics braços accionadors de la repressió.

Per si no fos suficient el grau de culpabilitat que la lliçó de Vann Nath aboca a les consciències dels victimaris, no té deperdició el rol que el cineasta els adjudica en el desenvolupament del film per tal que, de nou i des del present, es posin a la pell d'aquells antics guàrdies, vigilants i torturadors de S-21, que ells mateixos van ser. Als efectes de fer-ho possible, Rithy Panh els encarrega la realització d'una espècie de coreografies del terror sobre les quals fixa el focus de la seva videocàmera, amb una posada en escena que pretén centrar-se en la representació de la culpabilitat inherent en les persones que van ser peces dels engranatges de la maquinària genocida. El director de cinema busca reconstruir un passat horrorós mitjançant el poder que té la imatge amb so i en moviment per immortalitzar la figura del culpable, el causant de totes les desgràcies,[35] segons sosté Martine Lefeuvre-Déotte amb els objectius de "rétablir la vérité, analyser le génocide cambodgien, lutter contre l'effacement, donner la vie, agit aussi comme un rituel de deuil, pour lui-même et pour la société cambodgienne en son entier, cherchant à *éviter* que les survivants ne sombrent dans la folie hantés par leurs spectres".[36]

[33] *Ibídem*, p. 2.

[34] SÁNCHEZ-BIOSCA, V. «Las imágenes de los perpetradores, los artefactos de los perpetradores: el archivo nómade de Tuol Sleng (S-21)», *Revista de Estudios sobre Genocidio*, núm. 8 (2016), p. 99.

[35] *Ibídem*, pp. 9-10.

[36] LEFEUVRE-DÉOTTE, M. «Le travail de Rithy Panh: un appareil funéraire», *Appareil (articles)* (2016), p. 7.

3.2. La teatralització del terror com a evidència de l'innegable

En multitud d'escenes, l'aparició dels botxins es concreta en l'acte de recrear accions, diàlegs, comportaments, moviments i actituds com a recurs cinematogràfic per explicar què feien, com actuaven i què deien en el seu dia a dia treballant a la presó. I si bé en la línia del que considera Álvaro Martín, es tracta d'unes representacions a partir de les quals s'estructura l'exercici de memòria a mode de "rescate en el presente de la acción traumática del pasado por parte de los perpetradores",[37] també cal valorar-ne la seva naturalesa en tant que confessió implícita dels victimaris sobre el seu nivell de responsabilitat en relació amb el genocidi: malgrat mai es reconeixen culpables, les recreacions que duen a terme reflecteixen les seves veritables consciències i traeixen les paraules de fortalesa rere les quals s'amaguen.

La teatralització victimària es desenvolupa exposant diferents facetes del terror autoritari. Les activitats més habituals que s'escenifiquen retraten els ex vigilants de la presó en ple rol de carcellers: traslladant els interns d'un lloc a l'altre de forma simulada, passant revista a les cel·les i calabossos o fent guàrdia als passadissos. De tot plegat, paga la pena fixar-se en la precisió de la gesticulació, posicions del cos, expressions facials i inclús el to desagradable i menystenidor de les paraules que dediquen als hipotètics detinguts, sobre els quals es mostren superiors, realitzant un abús de poder sense el qual no es pot entendre el maltractament que se'ls ofereix en termes d'alimentació, necessitats fisiològiques, separació d'infants vers els seus progenitors, agressions, violacions, insults, etc.

Tanmateix, la vulneració de drets humans que es recrea té encara més recorregut si s'atén a la descripció que, un col·lectiu de botxins reunit en una sala gran, fa del procés d'obtenció d'informació, format per tres estadis de menys a més sever, pels quals els reclusos passaven si es resistien a fer confessions: primer, el *grup amable* merament els interrogava; segon, el *grup calent* tenia per objectiu torturar-los fins que la pell s'omplia de talls i el cap sagnava; i tercer, el *grup mossegador* constituïa el pitjor escenari d'ençà un detingut podia trobar-s'hi durant dies, setmanes, mesos o anys, mentre el cos resistís a una tortura practicada de forma perllongada davant la negativa a fer qualsevol revelació. No endebades, el destí final un cop esgotats els tres nivells era el de la mort, malgrat aquest també ho era pels qui confessaven al primer o segon estadi atès que, tal com exposa un ex torturador, "uno sabía que los detenidos que llegaban al Comando S-21... venían a morir".[38] Per tant, la frivolitat d'aquest panorama porta a veure que l'única decisió a mans dels detinguts, en el fons, era si morir més aviat o més tard, segons la longevitat de les tortures que, físicament i psicològicament, estiguessin disposats a suportar sense obrir la boca. No tenien cap possibilitat real d'escapatòria.

[37] MARTÍN, A. «Memoria y Trauma...», *op. cit.*, p. 173.
[38] PANH, R. *S-21: La máquina de matar de los Jemeres Rojos*, *op. cit.*

La crueltat del procés d'obtenció d'informació estava meditada fins a tal punt que, les confessions que s'adjuntaven a les fitxes policials, amb els retrats (*mugshots*) fets pel fotògraf Nhem En,[39] havien d'ésser, forçosament, redactades per la pròpia persona detinguda, sense importar els impediments per lesions i ferides provocats per la repressió torturadora. I és que segons un dels botxins, amb un esperit clarament deshumanitzat, "yo gozaba de arrogancia, del poder sobre el enemigo. [...] Yo lo veía como una bestia".[40] Cal entendre que la brutalitat d'aquestes atrocitats comportaria, inevitablement, que la majoria de víctimes colpejades i masegades acabessin fent alguna revelació abans o després: la paradoxa, si més no, radicava en el fet que molts detinguts eren falsos culpables dels delictes objectes d'acusació, i per tant, només amb la finalitat de no patir més tortures, emetien confessions totalment inventades.



Figura 4. Houy Him i un altre victimari en plena recreació teatral a una cel·la comuna de S-21.
Font: fotograma del film.

Però als interrogadors, aquesta situació els resultava completament indiferent: qualsevol excusa amb indicis de traïció al règim que, mitjançant la tortura, aflorés, era el que necessitaven per argumentar les execucions; en paraules d'un dels botxins, "sin respuestas, yo no creía. Necesitaba una respuesta, verdadera o falsa".[41] És per això que la reacció de Vann Nath passa per retreure als carcellers la creació d'una llei per tal que els detinguts cedissin mentides a canvi que cessés la tortura, remarcant que el pitjor de tot no era el fet d'enganyar els interrogadors, sinó autoenganyar-se declarant-se culpable d'una falsa traïció i denunciant altres persones també innocents, la qual cosa planteja com una estratègia arrasadora

[39] BENZAQUEN, S. «Remediating genocidal images...», *op. cit*., pp. 29 i 36.
[40] PANH, R. *S-21: La máquina de matar de los Jemeres Rojos*, *op. cit.*
[41] *Ibídem*.

d'ençà "si cada uno daba 50 o 60 nombres, y así sucesivamente, en un año o dos no quedaba nadie, todos los habitantes de Camboya habrían sido enemigos".[42]

La darrera participació dels victimaris al film, lluny de ser una expressió de remordiment, un reconeixement de culpabilitat o, encara més, una petició de perdó a les víctimes, és la teatralització definitiva que conclou amb el cicle d'accions recreades, en la mesura que incrementa el nivell de catàstrofe tot portant l'espectador al contacte directe amb la mort: aquesta escena es produeix al camp d'extermini de Choeung Ek, el destí fatal pels presoners de S-21 supervivents de les tortures, que es trobava a uns 11 kilòmetres de distància.[43] Per si el component lúgubre no fos poc, Rithy Panh concep el rodatge en aquest espai en plena foscor, retratant una terra de ningú, solitària, trista, desoladora, on els únics indicis de vida són la vegetació arborífera, el cant d'una orquestra de grills i, per descomptat, tres ex guàrdies de S-21 quan hi arriben caminant. Aquí és on revelen la mentida per la qual hi eren traslladats els detinguts creient que viatjaven a bord d'un camió per anar a una nova casa, si bé en realitat eren tancats en una barraca amb el soroll d'un grup electrogen eixordador, per fer-los despistar. Quan se'ls ordenava sortir, narra Houy Him —acompanyant-se de postures, gestos i moviments demoníacs—, els esperava un procés d'execució cru i imminent pel qual les víctimes, de genolls, emmanillades i amb els ulls embenats, rebien un cop sec a la nuca amb una barra de ferro accionada pels botxins, eren degollades i, en cas que la sang no hagués tacat la roba, despullades abans d'ésser llançades a les fosses comunes. Duch, el cervell director de S-21, presenciava tots els assassinats.

Accions despietades com aquesta i totes les anteriors, símbols del trauma que domina la memòria col·lectiva cambodjana, no permeten a ningú dubtar del grau de culpabilitat que correspon als quadres mitjans i inferiors dels Khmers Rojos, perquè tot i complir ordres d'escalafons superiors, no estan exempts de les responsabilitats sobre els seus propis actes i, per extensió, són ells qui van ser el dimoni de S-21, els servidors dels crims de lesa humanitat. ¿En quina posició queden, doncs, tots i cadascun dels victimaris que, al film, remarquen de paraula la seva convicció de no-culpabilitat per ser treballadors sotmesos a líders polítics sanguinaris, però que amb els fets que reconstrueixen delaten la seva total involucració en l'entramat del terror? Està clar que l'arrasament genocida, ideat per la cúpula dels Khmers Rojos, no hauria estat viable de materialitzar sense els efectius logístics que van ser els botxins del règim a primera línia, però per donar una resposta més profunda a aquesta pregunta, és útil recórrer a una reflexió obra de Karl Jaspers, filòsof i psiquiatra alemany, estudiós del concepte de culpabilitat per l'Alemanya nazi:

[42] *Ibídem*.
[43] TANN, B.; TIM, K. «*Duty Not to Forget» the Past?...*, *op. cit.*, p. 18.

> Hay una solidaridad entre hombres como tales que hace a cada uno responsable de todo el agravio y de toda la injusticia del mundo, especialmente de los crímenes que suceden en su presencia o con su conocimiento. Si no hago lo que puedo para impedirlos soy también culpable.[44]

4. Conclusions

El present estudi s'ha estructurat partint de la premissa que el cinema té la capacitat d'actuar com a recurs memorialístic per a una comunitat d'individus, essent *S-21: la máquina de matar de los Jemeres Rojos* (Rithy Panh, 2003) una constatació més d'aquesta especificitat que ofereix el setè art.

Aquest film dilueix i difumina les fronteres ètiques que separen víctimes de victimaris fins a esdevenir ínfimes, per la confrontació a la qual uns i altres són sotmesos durant el rodatge a un lloc de memòria d'alta significació històrica com és S-21, i per tant és raonable que emergeixin punts de qüestionament arran de la seva idoneïtat moral. Si bé l'objecte d'aquest treball no ha estat el d'inserir-se en aquesta discussió, això no exclou la necessitat de remarcar la idoneïtat contra l'oblit públic que sí posseeix el film,[45] més encara per rebutjar la *Win-Win Policy* desplegada per l'Estat a la dècada de 1990 —artífex d'amnisties pels criminals i d'una amnèsia col·lectiva—.[46] Efectuà, doncs, un trencament vers aquesta situació i esdevingué un testimoni de lluita en front al preocupant silenci que, inclús, havia esborrat els capítols relatius al genocidi dels llibres de text escolars,[47] tot reflotant la preocupació memorial a Cambodja, amb un impacte que fins i tot pogué estar relacionat amb l'establiment de les ECCC per començar a jutjar la cúpula dels Khmers Rojos el 2004, tan sols un any després d'estrenar-se la pel·lícula.

Als efectes d'aproximar-se a la distopia traumàtica conservada a la memòria col·lectiva cambodjana, ha estat oportú valorar i desenvolupar de forma preferent dos temes que denoten la consciència social adoptada pel cineasta al seu film, a saber: la impunitat persistent a Cambodja i les dimensions de la culpabilitat dels victimaris. Per una banda, en relació amb el primer aspecte, que les jerarquies mitjanes i inferiors dels Khmers Rojos intervinguin al film simbolitza la no judicialització dels crims que van cometre i la seva conseqüent llibertat absoluta, quelcom inexplicable en qualsevol societat que es pretengui intitular democràtica, i encara menys com-

[44] JASPERS, K. *El problema de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998, p. 54.

[45] De fet, tot comença amb la dedicatòria "*À la* mémoire..." amb la qual el cineasta tanca el film.

[46] CHANDLER, D. *Voices from S-21. Terror and History in Pol Pot's Secret Prison*. Berkeley / Los Ángeles: University of California Press, 2008, p. 356; TANN, B.; TIM, K. *«Duty Not to Forget» the Past?...*, *op. cit.*, p. 18.

[47] GOULDING, C. «11. Living with gosts, living otherwise...», *op. cit.*, p. 242; TANN, B.; TIM, K. *«Duty Not to Forget» the Past?...*, *op. cit.*, p. 18.

prensible quan, tal com s'evidencia a les imatges en moviment, a S-21 s'hi conserven els arxius de l'antiga presó amb tot tipus de documentació que permetria derruir la impunitat amb una rendició de comptes davant la justícia. Per altra banda, concernent al segon aspecte, la teatralització endegada pels perpetradors de la violència és, per si mateixa i en la seva totalitat, l'evidència audiovisual del relat distòpic més potent que hom pot imaginar en l'elaboració i constant resignificació de la memòria col·lectiva cambodjana, on les accions criminals estan tan interioritzades en els victimaris que manifesten de forma mecanitzada i fluïda el seu propi grau de culpabilitat, en cap moment fallant el record sobre com havien actuat dècades enrere quan eren carcellers de S-21, malgrat que de paraula són incapaços d'acceptar que són culpables i remeten responsabilitats a instàncies superiors de la dictadura.

Per tot plegat, convé interpretar el film com un crit d'alerta, en el sentit que mentre perduri la impunitat dels ex treballadors de S-21 i no reconeguin la seva implicació en el genocidi, no serà possible cap mena de reconciliació nacional, atès que tal com representen les figures de Vann Nath i Chum Mey en qualitat de víctimes, la destrucció anihiladora que van patir vora 14.000-17.000 persones morint a la presó matriu del règim,[48] segueix essent dolorosa pel record col·lectiu, i per molt que les famílies desitgin recuperar la seva pau interior, no poden perdonar sense res a canvi.

Ajuda a entendre la complexitat d'aquesta contrapartida el filòsof Manuel Reyes Mate, parlant de la reconciliació entre les parts enfrontades com una via de futur que la memòria col·lectiva té la capacitat de projectar:

> El perdón es un acto gratuito [...] porque nada ni nadie puede obligar a la víctima [...] a concederlo. [...] Pero no puede ser gratis. Porque si lo que se persigue con el perdón es un nuevo comienzo para uno y otro, nadie puede quedar pasivo [...]. La solicitud del perdón nace al reconocer el criminal el daño causado al otro y al constatar la herida que se infiere a sí mismo al hacer daño al otro. [...] Al liberar al ofensor y al ofendido de su vinculación con la carga del pasado, les predispone a un nuevo comienzo.[49]

[48] I entre 1,7 i 2 milions de persones si es fa referència al conjunt de les defuncions per repressió a la totalitat de Cambodja durant els quatre anys de terror. KISSI, E. «Genocide in Cambodia and Ethiopia» a GELLATELY, R.; KIERNAN, B. (eds.). *The Specter of genocide. Mass murder in historical perspective*. Nova York: Cambridge University Press, 2003, p. 307; YAPI, Y. «Collective Cambodian Memories of Pol Pot Khmer Rouge Regime», *Arah Reformasi Indonesia*, núm. 29 (2005), p. 2.

[49] REYES MATE, M. «Perdón» a VINYES, R. (dir.). *Diccionario de la memoria col·lectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, pp. 389-390.

Precisament, això és el que no ha succeït a Cambodja entre els guàrdies de S-21 i les víctimes o familiars de víctimes de tortures i assassinats.

Fruit de l'estudi dut a terme, hom pot percebre que, en definitiva, el film analitzat conté una particularitat certament reveladora i és el seu potencial en tant que prova incriminatòria. Des de la seva creació el 2003 i fins al moment, aquesta qualitat no ha estat gens aprofitada per l'activitat de les ECCC, centrades en fer rendir comptes només als líders del règim dictatorial, però qui sap si aquest film, portador d'una autoinculpació indubtable que els quadres mitjans i inferiors dels Khmers Rojos carreguen contra si mateixos amb les coreografies del terror que protagonitzen, podrà ésser utilitzat en un hipotètic judici futur que decidís encausar els criminals que, avui en dia, encara són beneficiaris de les amnisties i gaudeixen d'una impunitat que, no només pertorba l'existència de les víctimes, sinó que també perpetua la distopia traumàtica a la memòria col·lectiva de la nació cambodjana.



Figura 5. Entrada al Museu dels Crims Genocides, antiga presó de S-21. Font: CultureTrav.

5. Fitxa tècnica del film analitzat

S-21: la máquina de matar de los Jemeres Rojos. Producció: Cambodja / França, Institut National de l'Audiovisuel (Cambodja, 2003). Direcció: Rithy Panh. Guió: Rithy Panh. Fotografia: Prum Mesa, Rithy Panh. Música: Marc Marder. Intèrprets: Vann Nath, Chum Mey, Houy Him, Nhiem Ein, Som Meth. Color - 101 Minuts.

6. Bibliografia i altres fonts

Adam, D. «The Tuol Sleng archives and the Cambodian genocide», *Archivaria*, núm. 45 (1998), pp. 5-26.

Águila, J. J. «Justicia universal» a Vinyes, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, pp. 243-245.

Barrenetxea, I.; Elezcano, A. «La imagen cinematográfica como fuente y agente de la Historia», *FilmHistoria Online*, vol. 26, núm. 1 (2016), pp. 67-80.

Benzaquen, S. «Remediating genocidal images into artworks: the case of the Tuol Sleng mugshots», *Rebus*, núm. 5 (2010), pp. 28-47.

Caparrós, J. M. *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza, 2017.

Capellà, M. «Represión política y derecho internacional: una perspectiva comparada (1936-2006)» a Capellà, M.; Ginard, D. (coords.). *Represión política, justicia y reparación. La memoria histórica en perspectiva jurídica (1936-2008)*. Palma de Mallorca: Documenta Balear (2009), pp. 161-254.

Chandler, D. «Cambodia Deals with its Past: Collective Memory, Demonisation and Induced Amnesia», *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 9, núm. 2-3 (2008), pp. 355-369.

Chinchón, J. *Derecho internacional y transiciones a la democracia y la paz. Hacia un modelo para el castigo de los crímenes pasados a través de la experiencia iberoamericana*. Madrid: Parthenon, 2007.

De Greiff, P. *Informe del Relator Especial sobre la promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición*. A/HRC/27/56/Add. 1. Consell de Drets Humans, ONU, 2014, pp. 1-22.

ECCC's Press Room. «Indicted person: Khieu Samphan», *Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia (ECCC)*, 2022 [en línia]. Data de consulta: 10 de febrer de 2022. Disponible a: https://www.eccc.gov.kh/en/indicted-person/khieu-samphan.

EFE. «Cadena perpetua en Camboya contra los líderes del Jemer Rojo por genocidio», *La Vanguardia* (16 de novembre de 2018) [en línia]. Data de consulta: 10 de febrer de 2022. Disponible a:
https://www.lavanguardia.com/internacional/20181116/452967338465/cadena-perpetua-camboya-lideres-jemer-rojo-genocidio.html.

Fawthrop, T. «The secrets of S21», *Index on censorship*, vol. 34, núm. 1 (2005), pp. 78-81.

Fillol, S. «El culpable de la imagen. Genealogía del acto de anteponer un culpable para testimoniar el horror en el cine», *Communication & Society*, vol. 30, núm. 3 (2017), pp. 1-11.

Freeman, M. *Truth Commissions and Procedural Fairness*. Nova York: Cambridge University Press, 2006.

Golda-Pongratz, K. «Lugares de memoria» a Vinyes, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, pp. 261-264.

Goulding, C. «11. Living with gosts, living otherwise. Pedagogies of Haunting in Post-Genocide Cambodia» a Bellino, M. J.; Williams, J. H. (eds.). *(Re)Constructing Memory: Education, Identity, and Conflict*. Rotterdam: Sense Publishers, 2017, pp. 241-268.

Hilb, C.; Martín, L. «Impunidad» a Vinyes, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa (2018), pp. 225-228.

Jarvis, H. «Powerful remains: the continuing presence of victims of the Khmer Rouge regime in today's Cambodia», *Human Remains and Violence*, vol. 1, núm. 2 (2015), pp. 36-55.

Jaspers, K. *El problema de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania*. Barcelona: Paidós, 1998.
Ki-moon, B. *Guidance Note of the Secretary-General. United Nations Approach to Transitional Justice*. ST/SG(09)/A652, Secretaria General de l'ONU, 2010. pp. 1-11.
Kissi, E. «Genocide in Cambodia and Ethiopia» a Gellately, R.; Kiernan, B. (eds.). *The Specter of genocide. Mass murder in historical perspective*. Nova York: Cambridge University Press, 2003.
Lefeuvre-Déotte, M. «Le travail de Rithy Panh: un appareil funéraire», *Appareil (articles)*, (2016), pp. 1-9.
Martín, Á. «Memoria y Trauma de los otros en el cine de Rithy Panh: La trilogía sobre el S-21», *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, núm. 15 (2018), pp. 161-189.
—. «Construir desde el trauma. Representación y testimonio en *La imagen perdida* (2013) de Rithy Panh», *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, núm. 34 (2022), p. 122.
Nora, P. «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, núm. 26 (1989), pp. 7-24.
Palou, S. «Turismo memorial» a Vinyes, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, pp. 481-484.
Panh, R. *S-21: La máquina de matar de los Jemeres Rojos*. Cambodja / França: Institut National de l'Audiovisuel, 2003 [film documental].
Piper, I. «Olvido» a Vinyes, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, p. 368a-368b.
Reyes Mate, M. "Perdón", dins de: Vinyes, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona, Gedisa, p. 389-390, 2018.
Robin, R. "Historia-memoria", dins de: Vinyes, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, p. 220-222.
Sánchez-Biosca, V. «Las imágenes de los perpetradores, los artefactos de los perpetradores: el archivo nómade de Tuol Sleng (S-21)», *Revista de Estudios sobre Genocidio*, núm. 8 (2016), pp. 91-106.
Tann, B.; Tim, K. «*Duty Not to Forget» the Past? Perceptions of Young Cambodians on the Memorialization of the Khmer Rouge Regime*. Cambodia Working Paper Series. Basilea, Swisspeace, 2019.
Van Ypersele, L. «Tanatoturismo» a Vinyes, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa, 2018, pp. 457-459..
Yapi, Y. «Collective Cambodian Memories of Pol Pot Khmer Rouge Regime», *Arah Reformasi Indonesia*, núm. 29 (2005), pp. 1-20.
Young, J. «Cuando las piedras hablan», *Puentes*, núm. 1 (2000), pp. 80-93.

The Italians in the French Foreign Legion and Italian cinema: between fiction and reality

Mariella Terzoli
Università degli Studi di Milano (UniMi)
École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)
mariella.terzoli@unimi.it

Abstract: The Foreign Legion, a corps of the French army, has been used, since its creation at the forefront of the wars of colonization and decolonization that involved France. More than 11.000 Italians joined its ranks between 1946 and 1962 and participated in the conflicts engaged from the IV and V French Republics, constituting the third most represented nationality.[1] In the face of a numerically not negligible presence, which concerned civil as well as military authorities, mainly Italian and French, and which became an *enjeu* in bilateral relations between the two countries, what role did cinema play? What cinematographic representations derived from a phenomenon that was known to the Italian public because of the media interest addressed to it? What was the relationship between the film content and the historical reality? How did Italian cinema help spread an image of the Legion that is partially still persistent today? Since 1912, the year in which the first film on the Legion was produced, the Italian film production on the Legion had, not by chance, its genesis and rapid development between 1950 and 1962.

This article aims to investigate the relationship between history and cinema. More precisely, it is intended to examine the methods of narration and reconstruction of what at the time were contemporary events, the singular aspects of each film but also the most recurrent ones. The objective is to create a dialogue, in the historical perspective, also with other sources, especially the archival ones in order to show how the daily news affected film production and, how the latter, more than any other media tool, influenced public opinion and played a central role in youthful men's choices. It helped to sediment in the collective imagination an image of the Legion that, in some respects, still persists today.

Key Words: French Foreign Legion, italian volunteers; italian cinema.

Resumen: La Legión Extranjera, cuerpo del ejército francés, ha estado desde su creación al frente de las guerras de colonización y descolonización en las que estuvo implicada Francia. Más de 11.000 italianos se unieron a sus filas entre 1946 y 1962 y participaron en los conflictos desencadenados desde la IV y V República Francesa, constituyendo la tercera nacionalidad más representada.[2] Ante una presencia numérica para nada insignificante, que afectaba tanto a las autoridades civiles como a las militares (principalmente italianas y francesas), y que se convirtió en un eje de las relaciones

[1] Quantitative data emerged during the course of this PhD research.
[2] Los datos cuantitativos se han obtenido durante el proceso de esta investigación de doctorado.

bilaterales entre ambos países, ¿qué papel tuvo el cine? ¿Qué representaciones cinematográficas se derivaron de un fenómeno que era conocido por el público italiano debido al interés mediático que se le dedicó? ¿Cuál fue la relación entre el contenido de la película y la realidad histórica? ¿Cómo contribuyó el cine italiano a difundir una imagen de la Legión que, en parte, aún persiste en la actualidad? Desde 1912, año en que se produjo la primera película sobre la Legión, la producción cinematográfica italiana sobre la Legión tuvo, y no por casualidad, su génesis y rápido desarrollo entre 1950 y 1962.

Este artículo tiene como interés investigar la relación entre la historia y el cine. Más concretamente, pretende examinar los métodos de narración y reconstrucción de lo que en su momento fueron los acontecimientos contemporáneos, los aspectos singulares de cada película, así como los más recurrentes. El objetivo es crear un diálogo, en la perspectiva histórica, incorporando también otras fuentes, especialmente las de archivo para mostrar cómo las noticias diarias afectaron a la producción cinematográfica y, cómo ésta, más que cualquier otra herramienta mediática, influyó en la opinión pública y jugó un papel central en las decisiones de los hombres más jóvenes. Contribuyó a sedimentar en el imaginario colectivo una imagen de la Legión que, en algunos aspectos, aún persiste en la actualidad.

Palabras Clave: Legión extranjera francesa, voluntarios italianos, cine italiano.

1. Introduction

> First, cinema highlights a way of looking […]. Then, it reveals areas of sensitivity. […] Finally, it proposes different interpretations of society and its relationships.[3]

One of the theories by the sociologist Pierre Sorlin, condensed here, allows us to introduce an analysis dedicated to the Italian film production on the Foreign Legion. Indeed, through the content of the different films and the comparison with the archival documents it is intended to reflect on the articulated relationship between history and cinema, then on the representation of the Foreign Legion in the Italian film production, a source containing important clues to understand the relationship between the content of films and historical reality, the role played by films in the enlistment of Italian volunteers into a foreign military, the cinematographic representations derived from a phenomenon that was known to the Italian public because of the mediatic and political interest addressed to it.

[3] Sorlin, Pierre. *Sociologia del cinema*. Milano: Garzanti, 1979, pp. 253-254.

With the use of cinema as a source, it also intends to show how films can be used as "documents" of a specific historical period and how films represented a cultural product not separated from the society that generated it and from the audience to which it was addressed.[4]

The Legion, a corps of the French military created in 1831, has been featured in film since 1912. If the American and French productions dominated the scene especially in the twenties and thirties, Italian films appeared only at the beginning of the Fifties and lasted until 1971, constituting a true *unicum*. The Italian productions moved independently from the contemporary international ones, bringing current themes to the big screen for the Italian public who, in the Fifties, were aware of the repeated escapes and adhesions of young people to a foreign military, a problem that interested compatriots and their families, national and international authorities.

Compared to the presence of Italians in the ranks of the *Corps*, this did not represent a new phenomenon, but existed since its creation. Nevertheless, at the end of the Second World War and more precisely from 1943, the enlistment of Italians assumed considerable dimensions, so that the Italian nationality became —between 1946 and 1954— the third most represented within the Foreign Legion (9%), preceded only by the German (48%) and the French one (10%).[5] The genesis and development of their recruitment was subject to continuous evolution, due to the heterogeneity in the chronological and geographical span together with the profiles of the volunteers: from the unemployed and the adventurous spirit in France during the late 1930s to the Italian soldiers in Corsica in October 1943; from military prisoners interned within Allied camps in North Africa between 1943 and 1946 to the partisans, soldiers, fascists, unemployed and adventurous spirit who enlisted in Italy and France between 1944 and 1956, some of them with the precise intent of participating in the Indochina war.[6] Due to this evolution, which involved candidates with heterogeneous profiles and periodically interested the diplomatic authorities —especially Italian and French—, the Italian film production gradually acquired contents that distinguished it from that of the French and American one, thus becoming a mirror of a widespread and well-known phenomenon at the time. It first shows different realities of Italy, then dissimilar territories of North Africa alongside the protagonists' adventures. It is therefore intended to enhance materials that, due to the variety of contents and interpretations, make it possible to complete other traditional sources, revealing their interdependence as well as the possible realization of a complementary read-

[4] Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: L'Harmattan, 2002, pp. 103-104.
[5] *Service historique de la Défense* (SHD), 2 R 45.
[6] Information emerged during the doctoral research.

ing between movies and archival sources.[7] Naturally, cinema does not replace the written sources, but preserves additional clues to reconstruct and interpret the itineraries of the Italians in the Legion, responding to the stimuli that the long twentieth century has posed to the way of questioning the sources.

To frame the film production on the Legion it is primarily intended to show the characteristics of the Italian film scene of those years and, specifically, the themes on which the films on the Legion are most focused, on common elements and differences. In post-war Italy, film production until 1947-1948 largely neglected the dimension of cheerfulness: the comedy, dominant on the screens in the pre-war period, gave way to a genre that evoked strong tensions, aimed at providing homogeneous emotions with respect to the gravity in which the country found itself. Absolute protagonists became what Pierre Sansot called *gens de peu*,[8] an invisible humanity at the edge of the society,[9] thus becoming a part of a collective national history. In fact, the common man became the center of a production in which viewers could reflect and identify themselves.[10] From 1947, musical and adventurous films also began to enter the national scene. At the same time, the comic genre, born without ambitions, similarly played an increasingly crucial role in national production. Between 1948 and 1952 comic films took over and experienced a period of exceptional fortune, a reflection of the public's desire to seek lightheartedness and escapism.[11] In fact, if 1948-1949 is considered as the culminating season of the neorealist experience, this phase is equally important because it marks the beginning of the fame of a great actor of the Italian comic scene: Totò. Star of the cinema, he found himself playing the role of the legionnaire as well: in the two-year period 1950-1951, *Totò sceicco* reached the fifth place in the national chart of receipts. Popular divo, emblem of timeless vitality, Totò collected the greatest favors from the public of the suburbs and provinces, embodying their aspirations, desires and frustrations.[12] To suggest the plots were mostly contemporary issues, such as the enlistment of compatriots in the Legion: as already mentioned, cinema represented certain aspect of the social reality, which also became part of the popular imagination. Laughter and smile were, in reality, obtained precisely by referring to known situations, to relevant aspects of collective experiences, to contradictions and widespread behaviors, exasperated with the use of double senses and parodies.[13] Italian films on the Legion were interested

[7] Sorlin, Pierre. *Ombre passeggere. Cinema e storia*. Venezia: Marsilio, 2013, p. 16.
[8] Sansot, Pierre. *Les gens de peu*. Paris: PUF, 1991.
[9] Brunetta, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*. Torino: Einaudi, 2016, p. 280.
[10] *Idem.*, p. 251.
[11] Spinazzola, Vittorio. *Cinema e pubblico. Lo spettacolo in Italia 1945 – 1965*. Milano: Bompiani, 1974, p. 100.
[12] *Idem*, pp. 86-89.
[13] Brunetta, G. P. *Op. cit*, p. 264.

in capturing the daring adventures of enlistment in Europe and instruction in North Africa. They were accompanied by the spread of the American film *Beau Geste*, which had a great grip on the Italian public and *Gianni e Pinotto alla Legione straniera* (1950) translated from English. Generally speaking, Italian movies reflected the vicissitudes of young people in search of income or change: *Totò sceicco*, 1950; *Legione straniera*, 1953; *Il grande giuoco – Le grand jeu*, 1954 of Italian-French production; *Ragazzi di Trastevere*, 1956; *I due della Legione straniera*, 1962. Italian films about the Legion are sometimes characterized by the presence of traces of a neorealist influence —*Legione Straniera* (1953) by Basilio Franchina; *Il grande giuoco* (1954) of the director Robert Siodmak; the short film *Ragazzi di Trastevere* (1956) by Umberto Lenzi— but also of comic character, as evidenced by *Totò sceicco* (1950) by Mario Mattoli e *I due della Legione* (1962) by Lucio Fulci. Every movie is divided into three blocks: the individual motivations and dynamics of enlistment (the challenge), then the arrival and stay in North Africa (the vicissitudes) and, finally, the dissolution of the complex plot, often equivalent to the return to Europe (the resolution).

2. The challenge

In *Totò sceicco*, the plot is based on an obligatory circumstance, so Totò is forced to play the role of someone else: it is only the beginning of a series of parodies, in which the actor adheres to the new role, adapts to new behaviors and expedients of life that, to the surprise of the viewer, seem to have always belonged to him. The daring adventures of Totò —who plays the role of the butler Antonio— begins following the decision of the Marquise Gastone —son of the Marquise with whom he was employed— to escape to Africa and enlist in the Legion, due to a quarrel with his lover. The necessity of escaping the pain of love is still today a *topos* recurrent associated with the sudden decisions of volunteers who, for a love ended abruptly or for complications in marital relationships, chose to escape from everyday life in search of a new beginning in the Legion. In fact, the motivations of *légionnaries*, contained in the individual military documents, allow to attest the presence of sentimental reasons that pushed the candidate to enlist. Although they represent a small portion, were actually strongly used by film directors to spread stereotypes known and appreciated by the general public. To enlist in the *Corps*, Totò goes to a bar in an unspecified city in the south of Italy, near a port, in a shady environment, and uses code words to reach the recruiters of the Legion. The comedy generated by misunderstandings is actually contained in a mechanism that was the object of attention by the national authorities for its illicit nature, constituting a threat to public order and an undue subtraction of compa-

triots to be employed in the collective efforts of the reconstruction of the country after the war. In fact, the broad and delicate issue of the illicit enlistment of compatriots along the Italian peninsula was at the center of diplomatic confrontations between Italy and France, often generating pitfalls that were difficult to resolve. What emerges from Totò's film about the dynamics of engagement does not differ from what is contained in archival documents and newspapers for the period after 1947, namely a transfer of the headquarters of the recruiting agents from the French diplomatic offices or the military commands to the Roman and Neapolitan taverns, then to the north of the Peninsula as well.[14] Therefore, in the film *Totò sceicco*, an environment not unlike that of the Roman taverns often described by the Italian press is reproduced: in a cabaret obscured by cigarette smoke and of dubious attendance, Totò succeeds in his intent through moments of irony born from the ambiguity of code words addressed to the attendants to enlist. Thus, through the *sketch*, places and methods for engagement are revealed: bistros, encrypted expressions, women collaborators, illegal maritime transfers from Naples to Algeria where the headquarters of the French Foreign Legion was placed. The film, between comedy and grotesque adventures, brought back to the big screen a phenomenon already known to a wide audience, influencing the growth of recruitment. Totò unconsciously showed viewers the process to join the extensive clandestine network of enlisters and enlisted for the Legion.[15] Similarly, also the protagonist of *Legione straniera*, the sailor Alberto chooses the Legion for judicial and sentimental reasons (to forget his beloved Irene and because of the opposition of his family to the wedding), since following a brawl in an infamous bar he is unjustly accused of murder. Finding himself in Oran, wanted by the police, he takes refuge in the house of a *femme fatale* of which he becomes a lover and who exhorts him to choose the Legion. As a legionnaire, however, he is exposed to the harassment of a sergeant, who is also in love with the same woman. The enlistment dictated by disappointments of love is the common thread of the three films produced between 1950 and 1954: Pierre Martell, a young lawyer and protagonist of *Il grande giuoco/Le grand jeu*, flees to Algeria after getting into trouble for the love of Silvia, played by the famous Gina Lollobrigida. Here he hopes that the woman will reach him, but the failure of his desire leads him towards a radical choice, that of walking the difficult path of the Legion. In both cases, the enlistment takes place outside the Italian and French territory, an element adhering to the historical reality even if it represented a small entity compared to the number of volunteers who, from 1945 to 1954, poured into the recruitment centers of the Legion in

[14] *Archivio Centrale dello Stato* (ACS), Ministero dell'Interno, Direzione generale pubblica sicurezza, Ufficio ordine pubblico, Categorie permanenti, G-associazioni, G-79, Legione straniera, b. 130.

[15] *Totò sceicco*, dir. Mario Mattoli, Manenti Film, 1950, min. 17.28-24.31.

France. Otherwise, in the *Ragazzi di Trastevere* it is not the disappointments of love that push the protagonists towards the Legion, but the need to escape from precariousness and unemployment. Othello and Gigetto, without employment or great aspirations, dream of enlisting because they are attracted by the image of the *Corps*, the prospects of earnings and the charm of exotic places in North Africa. Their paths reflect the reasons declared at the time of enlistment in the two-year period of 1952-1954. Unemployment emerged as the prevailing reason as well as others more strictly personal, such as love disappointments, disagreements with siblings or with parents. They shaped the image of a Legion that, in the mid-fifties, changed together with the profiles of the candidates who swelled its ranks.[16] Above all, they were expression of an Italian society in change and ferment. The engagements no longer concealed only the dramatic cross-section of an Italy torn by economic and social difficulties and problematic professional integration but were above all the representation of youthful choices aimed at satisfying needs that were also introspective and not exclusively material, rather moral and more firmly personal.[17] The short film made by Umberto Lenzi does not follow the path of the actors in North Africa and does not stick to the traditional narrative scheme but intends to explore the intimacy of the protagonists, to recompose a fragment of a social reality of Rome in the Fifties and to bring to the screen realist themes of Pasolinian inspiration.[18] Finally, the comedy duo Ciccio Fisichella and Franco Cocuzza made one of their first appearances in the title role of *I due della Legione*. The comic note returns to the big screen, motivated by the need to arouse laughter in the audience in front of two individuals painted as unfortunate people without resources, who come to Naples from Sicily in search of fortune. Forced to flee because they are unjustly accused of the murder of a leader of the Camorra, they enlist in the Legion. Already from this first narrative block we can deduce the development of the plot, in which every misunderstanding is a source of comedy, but above all of imitations that suddenly take on the traits of a grotesque parody.

3. The vicissitudes and the conclusion

The arrival in North Africa and the beginning of the legionary military career coincides, in all the films, with the beginning of troubled adventures, sometimes full of misunderstandings or dramatic pitfalls, which are followed by a resolution.

[16] Scoppola, Pietro. *La Repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia*. Bologna: Il Mulino, 1991, p. 279.

[17] Information emerged during the doctoral research.

[18] Information contained in an interview released in 2016: https://www.repubblica.it/cultura/2016/01/31/news/umberto_lenzi_sul_set_ero_solo_un_animale_da_fiuto_e_mi_dicevo_vai_falli_ridere_e_piangere_-132420664/ [last access on the 26th of August 2022].

At this stage, making a comparison with archival documentation appears more complex. In fact, the dimension of imagination prevails, in which the actions staged are unlikely to respect the historical reality. Thanks to archival documents it is possible to reconstruct the military path of the legionaries, from enlistment to demobilization. To welcome the recruits on their arrival in Algeria was the regiment in charge of carrying out the paperwork, assigning to the instruction units, then to the regiments employed in the Indochina war or remained stationed in North Africa. In cinematographic films, on the other hand, a dimension foreign to authenticity prevails, mostly adventurous, thus aimed at feeding a fictitious image about the reality of the Legion resulting from the requests of the public and with direct consequences on the enlistment of the most adventurous spirits, in the age of conscription. This happened, for example, with the projection of *Beau Geste*. The newspaper *Il nuovo Corriere della Sera* described its success among the press and the general public, a "Hollywood masterpiece" full of "picturesque effects of sure suggestiveness [...] such as the sacrifice and heroism of a handful of men. [...] The effect is naturally exciting". In a few lines, in summary, are condensed the values of the most famous military unit formed by foreigners, dramaturgically conveyed to a wide audience thanks to the help of cinema.[19] In fact, in the two-year period 1950-1951, the increase in engagements was also favored by the intensification of propaganda for the Legion carried out as well through cinematographic films, correspondence and the press, further motivated by the need for personnel to be employed in Indochina.[20] By way of example, we mention the beginning of the military path of the roman *légionnaire* Bardi, seduced by the tempting adventures of Hollywood films following a dismissal: "One day, after leaving the cinema, I intended to join the Legion. I had just seen a film with Gary Cooper called *Beau Geste*. I was with Fabio and he too, all enthusiastic, tells me: let's go".[21]

In Mattoli's work, Totò, for a series of ambivalences, finds himself among the ranks of the rebels who confuse him with the son of the sheikh and proclaim him the chief. Only in this way, in his new role, he manages to save the life of the marquis, who infiltrated the territory of the sheikh to capture the leader of the rebels. The two manage to escape but a new obstacle does not let the two protagonists continue. Only after countless adventures in the desert but also in mythical places, they manage to return to Italy, where Gastone can reunite with his beloved. In Franchina's film, however, the total absence of comedy gives way to drama. By a series of coincidences, the protagonist and his younger brother, who had set out

[19] *Il nuovo corriere della Sera*, 7th of January 1947.

[20] ACS, Ministero dell'Interno, Direzione generale pubblica sicurezza, Ufficio ordine pubblico, Categorie permanenti, G-associazioni, G-79, Legione straniera, b. 130.

[21] Bardi, Nello. *Des hommes simplement*. Paris: Éditions La Bruyère, 1991, p. 7.

in search of him, find themselves in a fort in the Algerian desert fighting against local rebels. The sacrifice of his brother, who with his death saves the entire unity, symbolizes the dramatic climax of the film, which is then followed by a happy ending, an epilogue sanctioned by the arrival of reinforcements and the reunion of Irene and Alberto. Director Siodmak, resuming the plot of a romantic drama *La donna dai due volti* (*Le Grand Jeu*) of 1934, stages the story of a legionnaire who, after enlisting, meets another young woman resembling Silvia, with whom he falls madly in love, but without luck. After a series of misadventures, he returns to France to win her back, discovering that, at the same time, she was married. Therefore, similar to the paths of the legionaries who signed an engagement on several occasions,[22] Pierre returns to the Legion and dies at the first battle. The three films mentioned above did not all have the same fame: *Totò sceicco*, for the comedy of the character but also for the adventurous plot halfway between the real world and fantastic imagination, it was received with interest by the public. Not coincidentally, in 1950, there was the explosion of "Totòmania", an expression coined by the critic Roberto Sgroj,[23] who attributed the motivation to the desire to laugh of the public, vast and popular, mostly of the little bourgeoisie, of the working and peasant proletariat, largely young,[24] profiles, in general, not unlike those of volunteers for the Legion. A different fate interested Franchina's film, fulfilled with elements that are the result of a widespread popular belief on the Legion: the possibility of enlisting to escape charges of murder which was not allowed by the Legion and the unlikely presence of a teenager during clashes with rebels, within operations of *maintien de l'ordre* in Algeria. Severe criticism accompanied the *première*, who did not appreciate the "trivialization" of the different characters and situations, contaminated with elements from different film genres, from melodrama to *noir*:

> Franchina conducted [the story] as a usual novel of adventures, indeed much worse, because it is rarely given to see a work made with such superficiality. [...] All the ingredients of the case were used: from the torturer sergeant, to the infamous local, to the corrupt woman but in love. [...] So much every situation, every narrative solution, every stage is obvious and punctually predictable.[25]

[22] Information emerged during the doctoral research.

[23] Sgroj, Roberto. «Totòmania», *Cine Illustrato*, vol. VI, num. 15 (1950), p. 4; Anile, Alberto. *Totò's films (1946-1967). The mask betrayed*. Recco: Le mani, 1998, p. 95.

[24] Spinazzola, V. *Op. cit*, p. 87.

[25] Vice in *Cinema*, num. 117 (1953), p. 151; Guinle, Pierre; Ricci, Giuseppe. *Filmografia della Legione Straniera*. Rimini: Cineteca del comune di Rimini, 1992, p. 44.

Similarly, *Il grande giuoco* was not favorably received by critics, not only for the sometimes "conventional" plot and for the quality of the dialogues, but rather for the failure of the acting skills of some actors, including Gina Lollobrigida, appeared unsuitable for the role.[26] The film however worried the police authorities, since its dissemination would have represented an additional vector of propaganda, "with understandable influence on the soul of young people".[27] Indeed, the Legion's recruitment records attest to the presence of a slight decrease in the recruitment of compatriots in 1953-1954,[28] including that of illegal immigrants, also confirmed for the following two years, attributable —very presumably— to an increased and strict control by the authorities, particularly at the border,[29] to a greater awareness of the strict living conditions in the Legion, but above all to an improvement in the Italian economic and employment market,[30] at the dawn of the economic miracle.[31] Finally, Fulci's film, although produced in 1962 —therefore in a time span that goes beyond that of the doctoral research— has been included in the present reflection for the relevance of the paths of the protagonists who from civilians without resources became legionaries, demonstrating not only the relevance of these profiles with that of the volunteers as emerged from the archival sources, but also for the timely reconstruction of the details of life in North Africa in the Legion, punctuated by the rhythms of the discipline, yet overshadowed by the clumsy actions of the two comedians. The protagonists, once arrived at the headquarters and unexpectedly considered courageous by the colonel, are entrusted with a delicate mission, aimed at unmasking an illegal arms trade. For a set of fortuitous dramatic combinations but transformed into hilarious, they complete an even more important task, saving the sultan's life from a conspiracy plotted by his cousin. This movie, for the different elements compared to the previous ones, it is placed in the context of the progressive rise of the genre of comedy in a leading role from the mid-fifties until the mid-seventies, a path of growth that moves from thin canvases to elaborate texts, symbol of a Goldonian reform within the forms of the comic and the perfect metabolization of changing Italian

[26] Lazaroff Alpi, Deborah. *Robert Siodmak, A Biography, with Critical Analyses of His Films Noirs and a Filmography of All His Works*. Jefferson: McFarland Publishing, 1998, p. 219.

[27] ACS, Ministero dell'Interno, Direzione generale pubblica sicurezza, Ufficio ordine pubblico, Categorie permanenti, G-associazioni, G-79, Legione straniera, b. 130.

[28] *Archives du Bureau des Anciens de la Légion Etrangère* (ABALE), Recruitments records.

[29] ACS, Ministero dell'Interno, Direzione generale pubblica sicurezza, Ufficio ordine pubblico, Categorie permanenti, G-associazioni, G-79, Legione straniera, b. 130.

[30] For further information on the Italian economic development: Graziarli, Augusto. *Lo sviluppo dell'economia italiana. Dalla ricostruzione alla moneta europea*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998; Cohen, Jon; Giovanni, Federico. *Lo sviluppo economico italiano 1820-1960*. Bologna: Il Mulino, 2001; Battilani, Patrizia; Fauri, Francesca. *L'economia italiana dal 1945 ad oggi*. Bologna: Il Mulino, 2019.

[31] ACS, Ministero dell'Interno, Direzione generale pubblica sicurezza, Ufficio ordine pubblico, Categorie permanenti, G-associazioni, G-79, Legione straniera, b. 130.

customs. The problems of poverty, softened by divas such as Gina Lollobrigida and Sophia Loren, are not eliminated, but alongside them consumerist models are imposed, with attention to the changes that have occurred in the society:[32] while *Il grande giuoco* e i *Ragazzi di Trastevere* are an example of films straddling a cinematographic change that preserves, despite the years of production, the characteristics of neorealist films, *I due della Legione* constitutes, on the contrary, the proof of this change. The protagonists, with their adventures, become the emblem of a comedy that tries to represent a coexistence between old and new.

4. Conclusion

In general, the comparison between archival documents and the content of different films made it possible to ascertain the spread of stereotypes regarding characters and stories. The films described allow us to observe public and private behaviors, the evolution of individual stories and their attitudes. Inevitably, in fact, the feelings of an era affected the selection of objects to be filmed. With the exposition of a theme often absent in the publications dedicated to the different nationalities in the Legion, we intended to add, through the films, complementary information to the archival sources. Each film constitutes, in fact, "a complex document […] significant to understand the period and [its] events".[33] The exposure of the results of archival research together with the use of the films mentioned has made it possible to discover unpredictable relationships. Specifically, it helps to investigate the ways in which Italians perceived and lived the enlistment and the presence of fellow citizens in a foreign military. In this sense, the films on the Legion contain a distinctive sign of their time. It is thus pertinent to recall what has been claimed already in the Seventies by the historian André Paul Comor: once an image of the Legion is imprinted in the collective memory of a society, there it remains. Therefore, for film producers aspiring to success it is important "de diffuser les clichés bien connus".[34] And of such *clichés* the Italian production was nourished and, for the first time, combining ideas from the national news and echoes of transoceanic derivation, gave life to films that not only influenced individual drives, but helped to spread and fix a specific representation of the Italian legionnaire and the Legion itself in the collective imagination still persistent nowadays.

[32] Brunetta, G.P. *Op. cit*, pp. 365-366.

[33] Peppino Ortoleva in De Luna, Giovanni. *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico*. Firenze: La nuova Italia, 2001.

[34] Comor, André Paul. «L'image de la Légion étrangère à travers la littérature française», *Revue historique des armées*, num. 3 (1981), p. 159.

5. Bibliography

Anile, Alberto. *Totò's films (1946-1967). The mask betrayed*. Recco: Le mani, 1998.
Bardi, Nello. *Des hommes simplement*. Paris: Éditions La Bruyère, 1991.
Battilani, Patrizia; Fauri, Francesca. *L'economia italiana dal 1945 ad oggi*. Bologna: Il Mulino, 2019.
Brunetta, Gian Piero. *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*. Torino: Einaudi, 2016.
Cohen, Jon; Giovanni, Federico. *Lo sviluppo economico italiano 1820-1960*. Bologna: Il Mulino, 2001.
Comor, André Paul. «L'image de la Légion étrangère à travers la littérature française», *Revue historique des armées*, num. 3 (1981), pp. 157-178.
De Luna, Giovanni. *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico*. Firenze: La nuova Italia, 2001.
Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: L'Harmattan, 2002.
Graziarli, Augusto. *Lo sviluppo dell'economia italiana. Dalla ricostruzione alla moneta europea*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
Guinle, Pierre; Ricci, Giuseppe. *Filmografia della Legione Straniera*. Rimini: Cineteca del comune di Rimini, 1992.
Lazaroff Alpi, Deborah. *Robert Siodmak, A Biography, with Critical Analyses of His Films Noirs and a Filmography of All His Works*. Jefferson: McFarland Publishing, 1998.
Sansot, Pierre. *Les gens de peu*. Paris: PUF, 1991.
Scoppola, Pietro. *La Repubblica dei partiti. Profilo storico della democrazia in Italia*. Bologna: Il Mulino, 1991.
Sgroj, Roberto. «Totòmania», *Cine Illustrato*, vol. VI, num. 15 (1950).
Sorlin, Pierre. *Ombre passeggere. Cinema e storia*. Venezia: Marsilio, 2013.
—. *Sociologia del cinema*. Milano: Garzanti, 1979.
Spinazzola, Vittorio. *Cinema e pubblico. Lo spettacolo in Italia 1945-1965*. Milano: Bompiani, 1974.
Vice in *Cinema*, num. 117 (1953).

COL·LAPSES CIVILITZATORIS
Quan la distopia surt de la pantalla

COLAPSOS CIVILIZATORIOS
Cuando la distopía sale de la pantalla

CIVILIZATIONAL COLLAPSES
When dystopia leaves the screen

COMUNICACIONS
Comunicaciones | Papers

Crisi del model productiu i emergència climàtica

Crisis del modelo productivo y emergencia climática

Crisis of productive model and climate emergency

Cuando el destino nos alcance (Fleischer, 1973), el tenebroso final de la humanidad

Juan Manuel Alonso Gutiérrez
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
belisario5100@gmail.com

Resumen: En esta película confluyen ciertas ideas distópicas, como el problema de la alimentación mundial, el desastre ambiental y la eutanasia. Esta comunicación pretende abordar la plena actualidad de estos temas y contextualizar el origen del relato cinematográfico en la sociedad de los años setenta, donde el cine catastrofista se abrió paso como reflejo de un mundo dominado por el pesimismo y el cambio de valores que trajeron algunos acontecimientos clave como la crisis del petróleo, la guerra de Vietnam, la influencia de la televisión y el consumismo.
Palabras Clave: cine, distopía, colapso de civilizaciones, ciencia ficción, superpoblación.

Abstract: Certain dystopian ideas converge in this film, such as the world food problem, environmental disaster and euthanasia. This communication aims to address the full relevance of these issues and contextualize the origin of the cinematographic story in the society of the seventies, where catastrophic cinema made its way as a reflection of a world dominated by pessimism and the change of values that some events brought. such as the oil crisis, the Vietnam War, the influence of television and consumerism.
Key Words: cinema, dystopia, collapse of civilizations, science fiction, overpopulation.

1. Introducción

Estrenada en España con el título de *Cuando el destino nos alcance*, la película estadounidense *Soylent Green* (Fleischer (1973), está basada en una novela de Harry Harrison, publicada en 1966 como ¡*Hagan sitio! ¡hagan sitio!*[1] Respecto a este título, la Metro Goldwin Meyer creyó conveniente cambiarlo para evitar que se confundiera con la sitcom norteamericana de los años cincuenta y sesenta *Make Room for Daddy.*[2] El nombre de *Soylent* corresponde al inicio de las palabras en in-

[1] El título original de la novela en inglés era *Make Room, Make Room!*

[2] GÓMEZ, A. Blog Feedback Ciencia, 2014. Disponible en: https://www.feedbackciencia.com/hagan-sitio-al-secreto-de-soylent-green-spoiler-de-soylent-green/ [Última Consulta: 31 de julio de 2021].

glés de los alimentos *soya* (soja) y *lentil* (lenteja).[3] Se trata de uno de los primeros relatos distópicos llevados al cine, donde el desastre ambiental es el protagonista. Cabe recordar que la amenaza de la Guerra Fría había puesto de moda algunas películas cuya temática eran el peligro nuclear o la invasión de extraterrestres, pero quizá ninguna había mostrado una sociedad tan dramáticamente asediada por las consecuencias del cambio climático y la sobreexplotación de los recursos del planeta, algo de responsabilidad exclusivamente humana. Por ese motivo *Cuando el destino nos alcance* sería una de las primeras películas que contuviesen un claro mensaje ecologista, pues ya se había abordado esta temática en *Naves misteriosas* (Trumbull, 1972), aunque sin explorar las causas. En cambio, aquí Fleischer nos alerta de dos asuntos clave: la superpoblación y la falta de alimentos, por un lado; y el calentamiento global y la muerte del mar por el otro.

Es en este contexto, el productor Walter Seltzer, tras conocer la novela de Harrison, encargó a Stanley R. Greenberg que hiciera un guion sobre la misma. La obra original describía una investigación criminal en el marco de una sociedad abrumada por la superpoblación y la escasez de recursos alimentarios y de agua. Encargada la adaptación a Greenberg, éste construiría un brillante thriller policíaco, que conectaba con una conspiración política de altos vuelos. El guionista introduciría importantes cambios que mejorarían el relato original. La novedad más importante sería convertir en asesinato político el homicidio accidental del *gangster* Mike O´Brien. En la película es llamado Simonson, y reconvertido en consejero de la poderosa compañía Soylent. Aunque seguramente el más impactante sería idear que el alimento Soylent se fabricaba con cadáveres. Otras modificaciones menores serían suprimir el personaje del asesino Billy Chung, minimizar la historia de amor de Shirl con el detective Andy Rusch, cambiar el nombre de éste por el de R. Thorn, y el de convertir la muerte por enfermedad de Sol en una eutanasia asistida. Todas estas alteraciones de la novela original convirtieron un distópico relato policiaco de corte pesimista en una intrigante trama de cine negro, que transcurre en un futuro marcado por el desastre medioambiental con resonancias apocalípticas. Por último, el año 1999 de ambientación de la novela se cambia por 2022 en la cinta cinematográfica.

Una vez aprobado el proyecto, se encargó del mismo al polivalente director Richard Fleischer, quien tenía en su haber algunas películas de importancia como *20.000 leguas de viaje submarino* (1954), *Los vikingos* (1958) y *Un viaje alucinante* (1968). Como vemos, Fleischer tenía experiencia en el cine fantástico y de aventuras. También se desenvolvía muy bien en el histórico, *Barrabás* (1962), el musical,

[3] DELANEY, T.; MADIGAN, T. *Beyond sustainability: A thriving environment.* Jefferson (North Carolina): McFarland, 2014, p.205.

Dr. Doolittle (1967), el policíaco, *El estrangulador de Boston* (1968), o el bélico, ¡*Tora, Tora, Tora!* (1970). El director había dirigido *Los nuevos centuriones* en 1972, que podría ser tomado como un precedente de *Cuando el destino nos alcance*, pues aparecen ciertos elementos cuyo desarrollo pueden dar lugar a un futuro similar: estado parapolicial, paro, violencia, inseguridad general y desigualdad social.[4]

Para el papel de protagonista, el detective Thorn, se elegiría al que sin duda ha sido uno de los más icónicos héroes de la gran pantalla, el actor Charlton Heston, quien comenzaba a abandonar sus papeles clásicos de héroe y galán. *Chuck* llevaba tiempo queriéndola llevar al cine, y comentaría en sus memorias, "creo firmemente que el exceso de población es el problema más grave con el que se enfrenta el mundo, por eso quería hacer esta película".[5] En sus memorias, describe su pasión por Shakespeare, su vinculación al teatro clásico, y su apuesta por una serie de proyectos de calidad, como la obra maestra *Sed de mal* (Welles, 1958), finalizada gracias a su fe en la maestría del gran Orson Welles. Aquí lo veremos en una película oscura y pesimista, donde interpreta a un policía irónico y desilusionado. Fue él quien impuso al actor Edward G. Robinson, con quien había compartido protagonismo en *Los diez mandamientos* (DeMille, 1956), donde había interpretado con notable maestría el papel del traidor Datán. Su participación consistía en un pequeño papel donde interpretaba a Sol Roth, su compañero. Pero había algunas dificultades, pues Richard Fleischer dejó por escrito:

> Nos estábamos preparando para rodar *Soylent Green* en Metro-Goldwyn-Mayer Studios en 1973. Charlton Heston ya estaba comprometido para interpretar el papel principal, y todos queríamos que Robinson interpretara a su mentor/compañero. Pero hubo dificultades. Uno de ellos fue su salud. Eddie estaba débil. Tenía ochenta años y tenía cáncer. No podíamos contratarlo a menos que le consiguiéramos un seguro médico, y lo hubieran rechazado todas las aseguradoras en ese momento (…) Otra dificultad fue el dinero. Quería más de lo que Metro estaba dispuesta a pagar. Le ofrecieron una tarifa más baja, con un aplazamiento para el resto. La respuesta de Eddie fue: "A mi edad, no estoy seguro de que pudiera estar presente para recogerlo". La Metro subió con el dinero. En algún momento u otro se concertó el seguro médico (o Metro se fue sin él; seguro no lo sé).[6]

[4] FERNÁNDEZ VALENTÍ, T.; CASAS, Q.; JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A.; HURTADO, J. A.; LOSILLA, C.; PALACIOS, J. *Las décadas de cine (I). Los años 70 en el cine estadounidense. Programación de marzo de 2015 del cine club universitario/ aula universitaria de la Universidad de Granada*. 2015, pp, 13-23. Disponible en: https://lamadraza.ugr.es/wp-content/uploads/2020/07/2014-2015-6-Marzo-LAS-DECADAS-DEL-CINE-n%C2%BA-1-EL-CINE-AMERICANO-DE-LOS-A%C3%91OS-70-n%C2%BA-1.pdf [Última consulta: 18 de abril de 2022].

[5] HESTON, Ch. *Memorias*. Barcelona: Ediciones B. 1997.

[6] FLEISCHER, R. *Just tell me when to cry. A memory*. Londres: Souvenir Press, 1993, p.289.

A estas dificultades se añadían que Robinson estuvo en la lista negra del *macarthysmo*, y que sólo pudo salir de ella delatando a algunos compañeros, y cuando lo hizo hubo de conformarse con pequeños papeles, pues los estudios ya no confiaban en él. Sin embargo, durante el rodaje, fue capaz de ganarse completamente al director Richard Fleischer. Se quedaba en el set más allá de su hora de contrato, y disfrutaba viendo a los actores jóvenes. Incluso decía que a él le pagaban por las esperas, y que la actuación la hacía gratis. El director destacó su humildad y su profesionalidad, llegando a escribir hasta dos veces en sus memorias: "Yo amaba a Eddie Robinson" (Fleischer, 1993, p.289 y 294). La película sería un grandioso éxito, justificado por Heston por la presencia del veterano actor de origen rumano:

> Teníamos una idea original con un buen guion, bien dirigida, y bien interpretada. El director, Richard Fleischer, fue decisivo para alcanzar ambos objetivos. Sin embargo, la razón principal de que consiguiéramos tal éxito de público fue Eddie Robinson. La idea de incluirle en el reparto fue mía, probablemente mi aportación más grande a la película.[7]

Y es que una de las escenas clave tienen que ver con la eutanasia, el tercer aspecto clave del film, junto con la superpoblación y el desastre ambiental. Eddie Robinson interpreta al Sol Roth, amigo del protagonista, y que escoge esta opción. Para el actor sería su legado póstumo, puesto que murió doce días después de terminado el rodaje. Según Heston, el actor conocía su propia e inminente defunción, y por tanto su trabajo en esta última escena puede ser considerado toda una lección de amor a la profesión.

2. Argumento

En el año 2022, Nueva York tiene 40 millones de habitantes, que viven hacinados por las calles, existe una permanente ola de calor, el consumo de agua y alimentos está racionado, y hay continuas algaradas de los que protestan por las míseras condiciones de vida.

El detective Robert Thorn se hace cargo de la investigación de un asesinato. La víctima se llamaba Simonson, y era un opulento ciudadano que vivía en un complejo de apartamentos fuertemente protegidos. Una vez en el teatro del crimen, Thorn interroga a Tab Fielding, el guardaespaldas, y también a Shirl, su compañera. También confisca algunos alimentos y unos anuarios.

[7] HESTON, Ch. *Op. cit*., p.512.

Thorn centra sus sospechas en el guardaespaldas Tab, al que comienza a seguir. Mientras tanto, su ayudante Sol le explica a Thorn que el asesinado Simonson era alguien muy importante, consejero de la poderosa Soleynt Green, la compañía que domina la economía mundial porque produce el principal alimento: las galletas Soylent. También tiene contactos con el Gobernador Santini, un importante político que controla la ciudad.

El capitán Hatcher, superior de Thorn recibe presiones por parte de Donovan, un representante del gobernador Santini, para que cierre el caso. Hatcher ofrece a Thorn que firme un documento que cancelaría el caso Simonson. El detective se niega, debido a que sospecha que hay algo muy turbio e importante detrás, pues el guardaespaldas Tab tiene un nivel de vida por encima de sus posibilidades; y a la vez inicia una relación con Shirl.

Mientras tanto, Solomon lleva los anuarios encontrados en casa de Simonson, cuya temática eran los océanos, a un grupo de expertos en libros, que los analizan y le comunican que la situación de los mares es irreversible, y que esta información perturbó a Simonson, quien debió de inquietar a la junta directiva de Soylent, que temía que hablara. Por eso fue eliminado. Pero necesitan pruebas, para elevar un informe al gobierno y desenmascarar a Soylent.

Thorn llega a casa y no encuentra a Roth, solo una nota que dice que se ha ido al *hogar*. El policía se dirige al Edificio Shine, un complejo de eutanasia instalado en el centro de la ciudad, donde pide ver a su amigo. Allí le comunican que no se le puede interrumpir, pero consigue ver que el anciano reposa plácidamente en una camilla donde va perdiendo la vida mientras oye música relajante mientras mira imágenes de paisajes naturales. Por una escalera de servicio sigue el cuerpo de su amigo muerto, y contempla cómo es volcado en un camión que se dirige a la Corporación Soylent. Allí se introduce de incógnito y puede observar todo el proceso de fabricación. Consigue huir, pero en la fachada de su casa le esperan unos asesinos, que lo hieren de gravedad.

Cuando llega su jefe, Hatcher, le dice que ya tiene las pruebas. Que hay que decírselo a la gente, que los océanos se están secando, que el plancton se está muriendo, y que el Soylent Green lo hacen con seres humanos.

3. Análisis

La mayoría de las películas están basadas en la literatura. No obstante, para poder rodar se necesita un guion, y en la mayoría de los casos debe estar basado en una novela u obra de teatro. Se pueden adaptar obras de todo tipo, incluso escritas hace cientos de años o por autores de culturas completamente distintas, pero hay algo que deben tener y que los productores buscan incansablemente: beneficio eco-

nómico, lo que significa que suscite el interés o la conexión con un público que pague por ir a verla. Aunque el vasto mundo de la literatura siempre ha sido prolífico en géneros, y la novela y el teatro nos han brindado un campo inagotable: policíaco, romántico, de aventuras, bélico, ciencia ficción, bélico o biográfico, por citar sólo algunos ejemplos; el cine necesita conectar con el público para poder desarrollarse, a tenor de los gigantescos recursos necesarios para su rodaje. El cine es una industria, y rara vez pueden hacerse películas y exhibirlas en las salas sin un importante respaldo económico que requiere algún tipo de ganancia. Para ello sus inversores no inician un negocio sin algún tipo de seguridad sobre su dinero. Las películas son también entretenimiento, un espectáculo escapista, que valga la pena ver. Pero ante todo es industria, una movilización de medios económicos, técnicos y humanos que posibiliten su exhibición. En tercer lugar, el cine es arte, el Séptimo Arte, un fabuloso compendio de arquitectura, escultura, pintura, música, danza y literatura.[8] Es evidente que siempre están presentes los gustos artísticos, los mensajes ideológicos o los intereses personales de algunos cineastas, pero el dinero no fluirá sin alguna garantía de reembolso de la inversión. Por eso las películas que se estrenan pueden indicarnos la mentalidad de la sociedad de su época, y si son de éxito los gustos e intereses del público que llena las salas. En este sentido, como testimonio de su tiempo, podríamos seguir cómo se abre paso, ahora en el cine, el concepto de distopía, desde su consolidación en la literatura a principios del siglo XX, como habíamos visto. Esto nos indicaría las angustias y las ilusiones de la sociedad del momento. Para los historiadores, las películas también pueden ayudarnos a comprender las características de su época, y son documento histórico y fuente primaria.[9] Por eso, es fundamental conocer cómo apareció el concepto de distopía en el cine y cuál fue su evolución a lo largo del tiempo, de esa forma nos acercaremos al momento en que este término podría reflejar cierto pesimismo o desencanto social de un mundo en continuo desarrollo.

El término *distopía* es una derivación del concepto *Utopía*, título del ensayo filosófico escrito por Tomás Moro en 1516, que guarda evidentes vinculaciones con *La República* de Platón, pues se retrata una sociedad futurible benéfica, pero contrasta con todo lo negativo que podía tener el gobierno personalista y semi feudal del monarca Enrique VIII, lo que incomodó a los poderosos. Más adelante se escribirían obras semejantes, como *Nueva Atlántida*, de Francis Bacon (1627). No tardaría mucho en revertirse el término, cuando algunas novelas comenzaran a plantear un futuro malévolo o adverso, consolidando el antónimo de distopía. En *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, escrita en 1726, o en las sátiras políticas de Voltaire,

[8] CAPARRÓS LERA, J. M. *Guía del espectador de cine*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
[9] FERRO, M. *El cine, una visión histórica*. Madrid: Akal, 2003.

ya aparecen ciertas anomalías de ese futuro que tiene el impulso utópico de la perfección, pero que degenera en distópico. Aunque las características de la distopía pueden ser la presencia de un gobierno autoritario que engulle la individualidad en el altar del comunitarismo, en el siglo XIX se sumarían algunas nociones introducidas por la influencia del industrialismo, como puede verse en la obra de Mary Shelley y su novela *Frankenstein* (1818), así como algunas de las novelas de madurez de Julio Verne, y ciertos relatos de H.G. Wells: la suplantación de Dios como creador y la humanidad amenazada por los avances científicos y tecnológicos. La fe de la Ilustración en el progreso de la razón y la ciencia, que había presidido el siglo XVIII, se transforma en el pesimismo con el que algunos autores de últimos del XIX imprimen en sus obras: Marx, Darwin, Nietzsche y Freud. Todas estas ideas ya estaban en el aire cuando Aldous Huxley se propuso escribir su famosa novela *Un mundo feliz* (1932). En ella nos encontramos con un mundo hedonista y drogadicto donde todo está planificado, incluso la reproducción, y donde las personas han de seguir las directrices del Gobierno, y los discrepantes son duramente castigados. Las atrocidades de los totalitarismos de la primera mitad del siglo XX alimentaron también esta sensación de angustia y desesperanza, y por consecuencia daría a luz a la todavía más famosa *1984*, de George Orwell (1949). En ella se muestran los excesos y las perversiones de la economía centralizada, tanto comunista como fascista, aunque es evidente su inspiración en el stalinismo. Posteriormente surgirían otras obras, como *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953), llevada al cine por el destacado director François Truffaut (1966), aunque su final arcádico rebajaba notablemente su impresionante crítica a la bibliofobia del poder. Enseguida le seguiría *La fuga de Logan*, novela de 1966 llevada al cine en 1976 por Michael Anderson, donde un mundo próspero está sometido a draconianas leyes de control de la natalidad. En los últimos años destacarían *Los juegos del hambre*, de Suzanne Collins (2008), relato donde de nuevo el libre albedrío queda coartado por el gobierno, quien tiene sumida a la mayor parte de la población en una situación permanente de confinamiento, miseria y humillación.[10]

La primera película distópica de importancia en el cine seguramente puede ser *Metrópolis* (Lang, 1927), en ella se refleja una sociedad autoritaria y clasista que limita las libertades del hombre, aunque tuvo poco éxito en su estreno. Aunque hoy se haya convertido en un film de culto para los cinéfilos, tal vez su fracaso se deba a su contexto social: los felices años veinte, un momento en que el mundo trataba de olvidar el apocalipsis de la Gran Guerra mediante el consumo y la diversión. Aparte de las indudables innovaciones técnicas del film, y de los alardes de su director en

[10] CURIEL RIVERA, A. «La distopía literaria», *Revista de la Universidad de México* (noviembre de 2018). Disponible en: https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/743b7a3a-b732-4900-84b0-8ae0267eff9a/la-distopia-literaria [Última Consulta: 2 de agosto de 2021].

el empleo de imágenes repletas de un simbolismo insuperable, la piedra angular de su mensaje es ideológico, pues en su argumento lo que planea es la lucha de clases marxista, muy presente en ese momento en el debate intelectual. Además, la película está ambientalmente encuadrada en el género de la ciencia ficción.

La distopía como género que nos presenta un futuro poco alentador no dejó de tener adeptos, pero durante décadas los cineastas ofrecieron al público películas que explotaban la paranoia generada por la guerra fría: la amenaza externa, concretada en la llegada de extraterrestres, como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Siegel, 1956); o el peligro nuclear, en forma de incidentes que escalaban hacia un conflicto mundial, como *Teléfono rojo, volamos hacia Moscú* (Kubrick, 1964). En el fondo, estas películas no eran auténticas distopías, pues cuadraban mejor en el cine de catástrofes, como *Metrópolis* lo era en el de la ciencia ficción.

Sin embargo, en la década de los años sesenta del siglo XX algo empezó a cambiar. En primer lugar, la guerra de Vietnam mostró la vulnerabilidad del poder estadounidense, y los medios de comunicación señalaron la ambigüedad de su intervención militar en los países del tercer mundo. En segundo lugar, la sociedad se había vuelto más consumista y por primera vez la contaminación comenzó a ser un problema. En tercer lugar, surgieron grupos entre los jóvenes que empezaron a criticar el sistema capitalista, dando lugar al movimiento de la contracultura. Mientras tanto, en Hollywood, el sistema de estudios propiciaba el tipo de películas clásicas con un final previsible y feliz, donde la férrea censura del código Hayes se seguía a rajatabla, y donde los defensores del orden o la moralidad terminaban triunfando, y los criminales siempre recibían su merecido.

La contestación social de los jóvenes que se negaban a ir a Vietnam, que criticaban el capitalismo y que querían vivir de forma independiente y al margen del sistema fue recogida por una serie de cineastas en forma de proyectos cinematográficos que respondieran con autenticidad a lo que estaba pasando en la calle: el auge de las drogas, la revolución sexual, el movimiento de los derechos civiles y la búsqueda de caminos de redención personal, al margen del *establishment*. El sistema de estudios empezó a tambalearse cuando una serie de jóvenes directores empezaron a rodar películas de reducido presupuesto con un inmenso éxito de taquilla, empezando con *Bonnie y Clyde* (Penn, 1967), donde se glorificaba a unos delincuentes, y sobre todo *Easy Rider* (Hooper, 1969), que rendía tributo a unos moteros que traficaban con drogas y exploraban la América desconocida. El rotundo éxito comercial de esta última fue tan grande que los grandes estudios debieron de rendirse a la evidencia: los gustos y las inquietudes del público habían cambiado.[11]

[11] BISKIND, P. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama. 1998.

Justo en esa época, a últimos de los sesenta, se había estrenado una película europea: *Fahrenheit 451* (Truffaut, 1968), un inquietante drama futurista sobre la bibliofobia del poder. Poco después, *El planeta de los simios* (Schaffner, 1968), echaba una mirada moralmente cínica al progreso de la humanidad.[12] A principios de los setenta llegó a las pantallas *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971), sobre la violencia juvenil. Todas estas películas nos mostraban un futuro pesimista presidido por élites autocráticas que limitan las libertades del hombre, en aras de la tranquilidad de la mayoría.

Este contexto reivindicativo y de desconfianza hacia los gobiernos explicaría que Aldous Huxley escribiese *Un mundo feliz* en 1932, aunque su adaptación cinematográfica no llegaría hasta los años sesenta (Libman, 1968). Porque según lo comentado anteriormente, una película necesita cierta atmósfera favorable para su realización: un capital dispuesto a recuperar la inversión y ciertos consensos entre guionista, director y productor, porque el resultado está fuertemente condicionado por el público, por el éxito de taquilla. Desde este punto de vista la obra cinematográfica es predominantemente un producto para el consumo. La obra literaria, en cambio, no necesita tal despliegue técnico, económico y humano, y su publicación está menos condicionada.

Muy poco después, a principios de los setenta empezaron a estrenarse una serie de películas que alertaban sobre los peligros del desarrollo tecnológico de la Humanidad. Además de continuar con aquellas que tenían a la energía nuclear en su punto de mira, como *El síndrome de China* (Bridges, 1979), aparecían nuevas ideas como la investigación bacteriológica, como *El último hombre vivo* (Sagal, 1971), el medio ambiente, como *Naves misteriosas* (Trumbull, 1972), los conflictos morales por los avances en inteligencia artificial, como *Almas de metal* (Crichton, 1972), o la ecología, como *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (Pollack, 1972) y *Dersu Uzala* (Kurosawa, 1975), o *La fuga de Logan* (Anderson, 1976) donde se describía la angustia de la limitación demográfica.

El comienzo de la década de los setenta se presentaba pues, como una época de tremenda desconfianza hacia la capacidad de los gobiernos de solucionar los problemas derivados del progreso humano. La Ciencia y la Industria habían traído el bienestar para el mundo occidental, pero también complejos problemas de difícil resolución: la contaminación, la superpoblación, los debates éticos en medicina, el desempleo, el desigual reparto de la riqueza y la persistente amenaza de conflagración mundial, todavía muy presente.

La película *Cuando el destino nos alcance* se inicia planteando la principal cuestión que ambienta la novela original: la superpoblación. Ya en los créditos

[12] TEJERO, J. *¡Este rodaje es la guerra!* Madrid: T&B Editores, 2008, p.593.

de inicio, muy innovadores en su momento, se nos muestra un encadenado de imágenes antiguas, que se remontan al siglo XIX, enfatizando el aumento de población: al principio se muestran estampas familiares y reuniones de personas poco numerosas, pero el *travelling* finaliza con vistas aéreas de autopistas llenas de coches, calles abarrotadas, manifestaciones, vertederos, desguaces, chimeneas de industrias echando humo, gente con mascarillas y ríos contaminados. Para enfatizar este asunto la primera escena abre con un titular que nos informa que solo en la ciudad de Nueva York hay 42 millones de habitantes. En ella podemos asistir a una conversación entre el detective Thorn (Charlton Heston) y su asistente Sol (Edward G. Robinson) donde este le informa de qué hacer con algunos casos de delincuentes, y el otro, mientras se afeita, le comenta que hay 20 millones de parados en Manhattan codiciando su empleo. Sol explica que cuando era niño la comida era comida, pero entonces los científicos envenenaron el agua, contaminaron la tierra y destruyeron las plantas y la vida animal. Rememora que antes se podía comprar carne en cualquier parte, huevos, mantequilla y lechugas frescas en las verdulerías. Y continúa: "Nadie puede sobrevivir en un clima como este, una ola de calor durante todo el año. Es como vivir en un invernadero". Por tanto, en esta primera escena el planteamiento es el de un mundo con un gravísimo problema de superpoblación y con una catástrofe climática. Además, se infiere que la comida es procesada o sintética. Actualmente los avances científicos han minimizado esta trampa maltusiana, porque una serie de innovaciones han contribuido a mejorar el rendimiento agrario, como fertilizantes, plaguicidas y transgénicos en la llamada *revolución verde.*[13] Además, la diversificación de la alimentación también ha contribuido a restarle protagonismo al trigo, al maíz y al arroz, cuyas crisis de producción eran las responsables de las periódicas hambrunas del Antiguo Régimen; lo que conformaba un modelo demográfico caracterizado por altas tasas de mortalidad y natalidad en el llamado *sistema demográfico europeo.*[14] No obstante, la globalización comercial ha anulado las crisis regionales que daban lugar a las crisis de subsistencias, con sus consecuentes enfermedades y guerras, en el mundo desarrollado. Al mismo tiempo se ha producido un control de la natalidad en el primer mundo, gracias a las técnicas de planificación reproductiva mundial.[15] Pero sin duda, ha sido la urbanización progresiva de la población la que ha anulado la necesidad que tenía el campo de tener muchos hijos para que

[13] GUTIÉRREZ, J. A. «La revolución verde, ¿solución o problema?» en SUTTCLIFFE, B. (coord.). *El Incendio Frío. Hambre, alimentación y desarrollo*. Barcelona: Icaria-Antrazyt. 1996, pp.231-245.

[14] FLINN, M. W. *El Sistema demográfico europeo*, 1500-1820. Barcelona: Crítica. 1989.

[15] JIMÉNEZ, J. «El mundo vacío. Cada vez hay más expertos convencidos de que el crecimiento de la población mundial está a punto de hundirse» (2019). Disponible en: https://www.xataka.com/investigacion/crecimiento-poblacion-mundial#:~:text=%22La%20poblaci%C3%B3n%20mundial%20nunca%20llegar%C3%A1,por%20sus%20trabajos%20sobre%20superpoblaci%C3%B3n. [Última Consulta: 16 de abril de 2022].

ayudaran a la economía familiar, pues en las ciudades los hijos son más una carga que una ayuda. De esta forma, la creciente urbanización del planeta ha dado lugar a que la mayoría de las familias que viven en estos entornos reduzcan su natalidad, al menos en Occidente. Estos cambios han favorecido un cambio radical en la tendencia antigua, en lo que se ha dado en llamar *transición demográfica*.[16] Evidentemente el problema de la superpoblación continúa siendo un grave problema, sobre todo en los países más pobres, pero ya no tiene la dramática importancia que anunciaba Malthus. No obstante, la persistencia de este problema presiona en los recursos y contribuye al cambio climático.

En otra escena, Thorn llega al apartamento donde murió Simonson, y la chica que le recibe le confirma que es "mobiliario", es decir, que forma parte de la vivienda, siempre y cuando el nuevo inquilino la acepte. Esto nos lleva a considerar que se trata de una "nueva sociedad" que va más allá del machismo y ha convertido a la mujer en un objeto, una parte de los accesorios de la vivienda, negándole todos sus derechos y libertades, considerándola un objeto de consumo o "mueble". A mi modo de ver esta es quizá la parte que más chirría de toda la película, pues se hace difícil de asimilar un sometimiento de tal magnitud de la mujer al hombre. En la novela Shirl tiene completa libertad de elección, y está temporalmente con el detective Andy por amor, aunque finalmente vuelve a su antigua vida para evitar la miseria, algo quizá no tan diferente a las causas actuales de la prostitución.

Otra escena es aquella donde Thorn visita la iglesia que frecuentaba Simonson, con el fin de recabar información. El sacerdote que le recibe está totalmente desbordado y ha perdido totalmente la serenidad que debería de caracterizar a su ministerio. Quizá esto se deba a las revelaciones en confesión de Simonson, y a la desesperanza que signifique dicha información. Está claro que es un punto dramático describir como un trastornado a quien debería de prestar consuelo y esperanza. Esto contribuye a generar una atmósfera apocalíptica.

Otra escena muy sensacionalista es aquella donde Thorn debe participar en el servicio de manifestaciones, pues continuamente hay algaradas y protestas en la calle, debido a la escasez de alimentos, por lo que la policía está desbordada. El procedimiento es dispersar a la multitud y emplear camiones con palas que elevan a grupos de personas y los vuelcan en sus cajas, despejando la zona. Una imagen de estas escenas serviría como principal reclamo en el cartel promocional de la película, y es presentado como un claro símbolo de la superpoblación. Este efecto se refuerza con escenas donde la gente duerme en las escaleras de los edificios y también en las calles, que siempre están abarrotadas de gente. Cabría

[16] COALE, A. J. *The demographic transition. IUSSP Liege International Population Conference*. Volumen 1. Lieja: IUSSP, 1973, pp. 53-72.

entonces preguntarse por qué está la población hacinada en las grandes ciudades, y no se dispersa para buscar una vida mejor. Esto se solventa explicando que está prohibido desplazarse al campo, y las granjas son como fortalezas. Las fábricas de producción de alimentos están fuertemente custodiadas, como la corporación Soylent y sus barcos, supuestamente repletos de plancton marino. Para concluir, en este retrato de una sociedad en emergencia, también se informa en los diálogos de la película que no se publican libros, pues el papel ha desaparecido.

Por último, la película desarrolla una idea original que complementa muy bien la situación, y que no se encontraba en la obra de Harrison, y es la eutanasia o muerte asistida. Para preparar a los espectadores sobre este tema, extrema las condiciones de la novela original, y ya no recoge únicamente que la sociedad pasa hambre y que hay demasiada población. El guionista Greenberg daría un paso más allá, y ahora no solo hay un envenenamiento de la tierra y un clima de invernadero que impide los cultivos. También se añade la muerte del mar y su desecación por efecto del calor. Si recordamos que el único alimento disponible es el procedente de las algas y el plancton marino, y el mar se está muriendo, nos vemos abocados al agotamiento completo de los recursos alimentarios. Los propietarios de Soylent, suponemos, se ven obligados a usar los cadáveres para fabricar el Soylent Green. Ante esta situación, la eutanasia puede ser vista no sólo como una elección a la que cualquier persona tiene derecho, sino como una necesidad para garantizar la supervivencia del resto de la humanidad, asunto más profundamente abordado por *La fuga de Logan* en 1976. En nuestra película, Sol Roth, ayudante de Thorn, solo puede ver la eutanasia como la única salida digna de esta situación, identificando un final feliz con Dios y con la eutanasia, en la escena de la librería:

—"Santo Dios".

—"¿Qué Dios, señor Roth? ¿Dónde está ese Dios?". [Le responde la portavoz de la junta de libreros que ha examinado los anuarios que explican el problema medioambiental].

—"Tal vez en *el hogar*. Sí, en *el hogar*."

Para los espectadores, en ese momento no queda muy claro qué es *el hogar*. Ya fue mencionado al principio de la cinta, como una opción que Sol tenía en mente y que Thorn rechazaba. Porque *el hogar*, y así lo veremos en el trepidante final de la película, es el edificio destinado a la eutanasia, adonde llegan todos aquellos que quieren poner fin a su vida. En esta larga escena de la muerte voluntaria de Sol Roth, se manifiesta el grandioso engaño al que se somete a los moribundos, pues se les pone música clásica como la novena sinfonía de Beethoven y paisajes naturales que ya no existen. Esta hipocresía refleja muy bien lo artificioso de semejante sociedad, centrada en ocultar la realidad de lo que está pasando. Sol, que conoce la verdad, acepta con complacencia estas falsedades. Esto nos lleva a

pensar, si ante un momento así, el ser humano está más dispuesto a la autosugestión, o si es que nuestra mente está siempre predispuesta para evitar los conflictos inútiles y opta por autoengañarse para hacer más placentera nuestra vida y evitar los conflictos que pueden entrañar sufrimiento y dolor. Tanto si es una cosa como la otra, como las dos, la verdad es que no deja en buen lugar a la humanidad en su búsqueda de la verdad y la honestidad, las cuales siempre han estado en la cúspide de los valores, convertidos en elemento diferenciador que justifica la civilización humana. Por eso esta película tiene el gran mérito de confrontar al espectador con la verdad del desastre ecológico y de los esfuerzos de las autoridades por minimizarlo u ocultarlo.

La conclusión de la investigación policial del asesinato de Simonson nos lleva a la escalofriante confirmación de que *el hogar* no solo es un centro de eutanasia, sino que desde allí los cadáveres son procesados y convertidos en comida para alimentar a los vivos, un asunto que se oculta a la población. Se pone así punto y final a esta obra maestra del cine negro ambientada en el futuro. Por eso algunos autores[17] han querido llamar a este género *cybernoir*, y ponen otros ejemplos célebres como *Blade Runner* (Scott, 1982), donde la confluencia del thriller y del cine negro o incluso paranoico, en un ambiente de alta tecnología o de ingredientes futuristas, da lugar a resultados igual de interesantes. Recientemente se han podido ver las adaptaciones de las novelas *The Expanse* (2015), de James S.A. Corey y *Carbono alterado* (2018), de Richard Morgan, con un gran éxito en las plataformas de *streaming*. En ellas, igualmente una investigación sobre un asesinato en una atmósfera futurista nos conduce a la descripción de una sociedad igualmente distópica, donde los avances científicos conviven con importantes limitaciones en las libertades individuales, y donde a veces perviven problemas de cambio climático, especialmente en la Tierra.

4. Conclusiones

Como hemos comentado, la película *Cuando el destino nos alcance* nos muestra una sociedad distópica asediada por un problema de superpoblación de tipo maltusiano, que hoy todavía no ha estallado con el dramatismo que se preveía, aunque continúa muy presente. A esto se une un desastre medioambiental muchísimo más actual, y que está acaparando toda la atención del público. Por este motivo la película sigue estando vigente, y ha pasado a convertirse en un film de culto. Además, su forma de abordar la eutanasia, como una muerte dulce que pone fin a todos los problemas, es un asunto que sigue siendo objeto de debate, pues su legalización todavía supone un conflicto con la moral religiosa

[17] FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. y otros. *Op. cit*.

de muchos países. Yendo un paso más allá, en este mundo abarrotado de gente, como se nos presenta el Nueva York de Harrison, y que Fleischer nos presenta tan acertadamente, cabría hablar de un experimento realizado en los años sesenta del siglo pasado. La investigación fue planteada por el etólogo John Calhoun, y fue llamada Universo 25.[18] Al rebujo de los problemas de expansión urbana y aumento de la criminalidad en las grandes ciudades de los años sesenta del siglo XX, se plantearon varias preguntas: ¿podía una población en expansión convivir en una superficie limitada aun gozando de comida y agua ilimitada? Para ello se construyó un recinto de siete metros cuadrados y empezaron con ocho ratones en 1967. A medida que la población ratonil fue reproduciéndose y aumentando hasta los seiscientos veinte individuos se observaron crecientes luchas por el espacio, e incluso por la comida, aunque había de sobra. Sin depredadores naturales, la población empezó a descender porque empezaron a matarse entre ellos y las hembras tenían cada vez camadas más pequeñas. De tal forma, que en cinco años el número de individuos, que inicialmente había aumentado vertiginosamente, descendió hasta extinguirse por completo. Trasladado este y otros experimentos a la densidad de población de la sociedad humana, Calhoun denominaría "sumidero del comportamiento" a ciertos comportamientos aberrantes cuando existen condiciones extremas como el hacinamiento y la superpoblación. Aunque pueda discutirse esta teoría, porque las sociedades humanas no son comparables, sí que existe cierta influencia de los resultados de estas investigaciones y parece que la película de Fleischer recoge algunas preocupaciones de aquellos años. La cuestión es que hoy en día gran parte del mensaje del film, en cuanto al desastre ambiental originado por la presión demográfica, sigue muy presente y ha sido confirmado por los científicos, pero parece que nuestra especie no quiera afrontarlo, y con esto volveríamos a esa negación de la realidad y a apostar por la eutanasia, debidamente rodeados de música placentera y paisajes bucólicos. A pesar de todos los indicios, las pruebas y los informes que auguran un tenebroso final para nuestra especie, ni siquiera esta cinta, ni otras parecidas, nos han hecho despertar de nuestra dulce agonía.

5. Referencias bibliográficas

BISKIND, P. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 1998.

CAPARRÓS, J. M. *Guía del espectador de cine*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

[18] CRESPO, I. «Universo 25: El científico que replicó Sodoma y Gomorra con 620 ratones», *La Razón* (8 de julio de 2020). Disponible en: https://www.larazon.es/ciencia/20200705/e7dyqbgydjaltjph2pqrzbgq4y.html [Última Consulta: 14 de julio de 2022].

COALE, A. J. *The demographic transition. IUSSP Liege International Population Conference*. Volumen 1. Lieja: IUSSP, 1973.
CRESPO, I. «Universo 25: El científico que replicó Sodoma y Gomorra con 620 ratones», *La Razón* (8 de julio de 2020). Disponible en: https://www.larazon.es/ciencia/20200705/e7dyqbgydjaltjph2pqrzbgq4y.html [Última Consulta: 14 de julio de 2022].
CURIEL RIVERA, A. «La distopía literaria», *Revista de la Universidad de México* (noviembre de 2018). Disponible en: https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/743b7a3a-b732-4900-84b0-8ae0267eff9a/la-distopia-literaria [Última Consulta: 2 de agosto de 2021].
DELANEY, T.; MADIGAN T. *Beyond sustainability: A thriving environment*: McFarland, 2014.
FERNÁNDEZ VALENTÍ, T.; CASAS, Q.; JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A.; HURTADO, J. A.; LOSILLA, C.; PALACIOS, J. *Las décadas de cine (I). Los años 70 en el cine estadounidense. Programación de marzo de 2015 del cine club universitario/ aula universitaria de la Universidad de Granada*. 2015, pp, 13-23. Disponible en: https://lamadraza.ugr.es/wp-content/uploads/2020/07/2014-2015-6-Marzo-LAS-DECADAS-DEL-CINE-n%C2%BA-1-EL-CINE-AMERICANO-DE-LOS-A%C3%91OS-70-n%C2%BA-1.pdf [Última consulta: 18 de abril de 2022].
FERRO, M. *El cine, una visión histórica*. Madrid: Akal, 2003.
FLEISCHER, R. *Just tell me when to cry. A memory*: Souvenir Press, 1993.
FLINN, M. W. *El Sistema demográfico europeo*, 1500-1820. Barcelona: Crítica, 1989.
GÓMEZ, A. Blog Feedback Ciencia, 2014. Disponible en: https://www.feedbackciencia.com/hagan-sitio-al-secreto-de-soylent-green-spoiler-de-soylent-green/ [Última Consulta: 31 de julio de 2021].
GUTIÉRREZ, J. A. «La revolución verde, ¿solución o problema?» en SUTTCLIFFE, B. (coord.). *El Incendio Frío. Hambre, alimentación y desarrollo*. Barcelona: Icaria-Antrazyt. 1996, pp. 231-245.
HESTON, Ch. *Memorias*. Barcelona: Ediciones B, 1997.
JIMÉNEZ, J. «El mundo vacío. Cada vez hay más expertos convencidos de que el crecimiento de la población mundial está a punto de hundirse» (2019). Disponible en: https://www.xataka.com/investigacion/crecimiento-poblacion-mundial#:~:text=%22La%20poblaci%C3%B3n%20mundial%20nunca%20llegar%C3%A1,por%20sus%20trabajos%20sobre%20superpoblaci%C3%B3n. [Última Consulta: 16 de abril de 2022].
TEJERO, J. *¡Este rodaje es la guerra!* Madrid: T&B Editores, 2008.

Estrategias de evocación del multiculturalismo global en largometrajes distópicos españoles actuales a través de la caracterización de los personajes y sus hablas

Antonia Bordonada Gracia
Universidad de Zaragoza (UNIZAR)
antoniabordonada@hotmail.com

Resumen: Mi interés por este tema y origen de esta comunicación está en la información recopilada para elaborar el corpus de mi proyecto de tesis: "La representación de los extranjeros en el cine español y el reflejo de su habla como E L/2.", bajo la dirección de las doctoras Carmen Peña Ardid y Mª Antonia Martín Zorraquino de la Universidad de Zaragoza. En los largometrajes distópicos españoles actuales del corpus seleccionado he establecido tres categorías: Distopías alegóricas, como *El hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019) y *Tiempo después* (José Luis Cuerda, 2018); de experimentos científicos y robótica, como *Autómata* (Gabe Ibáñez, 2014) y *Órbita 9* (Hatem Khraiche, 2017); o apocalípticas como *Los últimos días* (Àlex Pastor y David Pastor, 2013) y *Segon origen* (Sergi Lara y Carles Porta, 2015). La novedosa multiculturalidad de nuestra sociedad se refleja en esta filmografía a través de estrategías visuales y lingüísticas como la presencia de Lenguas 2 de los personajes o su señalamiento, interlenguas, hablas de caracterización social o corporativa, bilingüismo, lenguaje máquina, etcetera.

Palabras Clave: Distopía, representación del multilingüismo, interlengua, Lengua 2, multiculturalidad.

Abstract: My interest in this topic and the origin of this communication lies in the information gathered to elaborate the corpus of my Doctoral Thesis project: "The representation of foreign characters in contemporary Spanish cinema", under the direction of Dr.Carmen Peña Ardid and Dr. Mª Antonia Martín Zorraquino of the University of Zaragoza. In the contemporary Spanish dystopian feature films of the selected corpus, I have established three categories: Allegorical dystopias, such as *El hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019) and *Tiempo después* (José Luis Cuerda, 2018); of scientific experiments and robotics, such as *Autómata* (Gabe Ibáñez, 2014) and *Órbita 9* (Hatem Khraiche, 2017); or apocalyptic ones such as *Los últimos días* (Àlex Pastor and David Pastor, 2013) and *Segon origen* (Sergi Lara and Carles Porta, 2015). The novel multiculturalism of our society is reflected in this filmography through visual and linguistic strategies such as the presence of Language 2 of the characters or their signaling, interlanguages, social or corporate characterization speeches, bilingualism, machine language, etcetera.

Key Words: Dystopia, representation of multilingualism, interlanguage, Language 2, multiculturalism.

1. Películas españolas distópicas seleccionadas en el corpus

1.1. Alegorías distópicas

— *El hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019), con guion de David Desola y Pedro Rivero, una producción española, en la que se habla español e italiano.

—*Tiempo después* (José Luis Cuerda, 2018), con guion de J. L. Cuerda. Coproducción entre España y Portugal, rodada en español.

1.2. Distopías con experimentos científicos y robótica

— *Autómata* (Gabe Ibáñez, 2014). Se rodó en inglés.

— *Eva* (Kike Maíllo, 2011). Dos versiones: en catalán y español. Participa como guionista el dramaturgo Sergi Belbel y tuvo un asesor lingüístico para el catalán: Albert Pejó.

— *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), con guion de A. Amenábar y Mateo Gil. Coproducción entre España, Francia y Portugal. Se habla español.

— *Proyecto Lázaro* (*Realive*) (Mateo Gil, 2016l, una coproducción entre España, Bélgica y Francia, rodada en inglés.

— *Órbita 9* (Hatem Khraiche, 2017), con guion de Hatem Khraiche, una coproducción entre España y Colombia, se hablan español e inglés.

1.3. Apocalípticas

— *Los últimos días* (Àlex Pastor y David Pastor, 2013). Guionistas, los propios directores. Una coproducción hispano-francesa, en la que se habla español y catalán.

— *Segon origen* (Sergi Lara y Carles Porta, 2015). Adaptación de la novela *Mecanoscrit del segon origen* (1974) de Manuel de Pedrolo. Rodada en catalán, hay versión en español y se habla inglés en las dos versiones.

— *Fin* (Jorge Torregrossa, 2012). Producción española, rodada en español.

— *Al final todos mueren* (David Galán, Roberto Pérez Toledo, Pablo Vara, Javier Batet, Javier Fesser, 2013), con producción española y rodada en español.

— *Linko* (Xose Zapata, David Valero y Rafael Calvo, 2014). Guionistas Zapata y Calvo. Producción española, rodada en gallego.

— *Extinction* (2015) Miguel Ángel Vivas. Coproducida entre España, Estados Unidos, Hungría y Francia. Rodada en inglés.

2. Introducción

Los investigadores del futuro sobre los sucesos acaecidos en 1939 justifican el uso del lenguaje de los años 60 en España porque es una de las normas

> de su trabajo, aludiendo a ciertas expresiones de época no consonantes con unos milenios posteriores. "Os hablamos, por ello, al modo del siglo veinte y, en concreto, conforme al lenguaje de la segunda mitad de aquel siglo, ya tan remoto."
>
> Al final, Mario, en representación de las víctimas, clama por la utopía: «Quizá ellos algún día, Encarna... Ellos sí, algún día... Ellos...»
>
> Buero Vallejo, *El Tragaluz*.[1]

En las distopías[2] fílmicas españolas podemos observar la frecuente aparición de personajes de diferentes orígenes y culturas, bilingües o no. La cuestión lingüística es pertinente en la mayoría de ellas, fundamental en la trama como en Órbita 9 (Hatem Khraiche, 2017), caracterizando por oposición a los personajes que pertenecen a la compañía o no, y naturalmente como representación de un contexto humano globalizado. Las películas rodadas y estrenadas en versión original en inglés, además del interés de los productores para su posible comercialización, entrañan la idea de usar ese idioma como lengua de la mundialización actual y al menos la del futuro próximo, sin olvidar el rol de las superproducciones norteamericanas, en particular dentro del género de la ciencia ficción y que son un referente mundial.[3]

Estas distopías del siglo XXI tienen presente la cuestión de los lenguajes, Lenguas 1 e interlenguas que caracterizan a los personajes y sus interacciones.[4] Se trataría de un subgénero de la ciencia ficción que se desarrolla por definición en un futuro más o menos próximo, reflejando el proceso de globalización social que ya lleva unas décadas en marcha e implica una multiculturalidad cada vez mayor. Las distopías, así como la representación de sociedades apocalípticas y su probable futura regeneración a partir de los supervivientes, son relativamente novedosas en nuestra filmografía y se prestan al uso de recursos lingüísticos caracterizadores de los personajes que encarnan una humanidad globalizada.

[1] *El tragaluz* es una obra teatral de Antonio Buero Vallejo estrenada en 1967.

[2] Subgénero de la ciencia ficción. "Distopía" se incorporó al diccionario de la RAE en la edición de 2014 como "representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana". Alienación: RAE 2. "Limitación o condicionamiento de la personalidad, impuestos al individuo o a la colectividad por factores externos sociales, económicos o culturales."

[3] El término «mundo» deriva del vocablo en latín mundus y a su vez, del griego "cosmos" (perfección o conjunto ordenado). Mundialización es un término más utilizado en contextos de economía global. Globalización / mundialización.

[4] Lenguaje máquina o natural, lengua materna o lengua de comunicación "simplificada" entre interlocutores con L1 diferente.

En este mismo periodo, la representación lingüística para la caracterización de los personajes resulta fundamental en las películas de migración que llegaron a nuestras pantallas con bastante éxito desde finales de los 90. Con ello se contribuye a la reivindicación social y política de los grupos inmigrantes representados en ellas. En las producciones del siglo XXI observamos que se ha generalizado la inclusión de la variedad multicultural en todo tipo de propuestas cinematográficas, como resultado de los valores que se desprenden de esta nueva realidad social española multicultural.

Este hecho contrasta con las temáticas y géneros en los que aparecían las lenguas extranjeras y sus interlenguas en español de nuestro cine hasta finales de los 50, momento en el se reactivan parcialmente las relaciones internacionales del país, abriéndose progresivamente al mundo. Cómo señala María Luisa Coronado en su tesis doctoral,[5] citando a Lukas Bleichenbacher,[6] en esa época "se prescinde de la caracterización lingüística como herramienta de construcción del otro" en más del 60% de las ocasiones. Señalando también la infrarrepresentación de la interlengua de los personajes no hispanohablantes que hablan en español en dichos filmes y que, a menudo, la representación del uso de una Lengua 2 hablada con facilidad y fluidez por parte de dichos personajes resulta completamente irreal.

En las últimas décadas, por un lado, se han potenciado las producciones en los idiomas oficiales del Estado y, por otro, el cine español ha buscado internacionalizarse en inglés.[7] Se han incrementado las producciones en lenguas oficiales diferentes del español y sobre todo en inglés; como muestra la variedad idiomática de las nominadas a mejor película de los Goya de 2018.[8] Las películas con más posibilidades de éxito internacional son las que apoyan las grandes productoras, tienen premios internacionales y están en inglés, de ahí el interés de los productores españoles en la realización de filmes en versión original inglesa.

En el corpus de distopías fílmicas que nos ocupa destacaremos el uso del inglés y el catalán en un número significativo de producciones.

En el caso del inglés, no solo por tener un referente genérico fuerte en las grandes superproducciones de Estados Unidos, sino también para facilitar su difusión internacional.[9] En el caso emblemático del catalán, por las políticas culturales que favorecen la lengua propia en todos los productos culturales.

[5] CORONADO GONZALEZ, María Luisa. *Las lenguas extranjeras y sus hablantes nativos en el cine español (1929-1960)* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 40 - 47.

[6] BLEICHENBACHER, Lukas. *Multilingualism in the Movies. Hollywood Characters and Their Language Choices.* Tübingen: Francke Verlag, 2008.

[7] RAMÓN, Esteban. «Los idiomas del cine español», *RTVE Noticias on line* (2018) [Última consulta: 1 de febrero de 2018]. Disponible en: https://amp.rtve.es/noticias/20180201/idiomas-del-cine-espanol/1666702.shtml.

[8] En catalán, euskera o inglés: *Verano 1993* / *Estiu 1993* (Carla Simón, 2017), *Handia* (Jon Garaño y Aitor Arregi, 2017) y *La librería* / *The bookshop* (Isabel Coixet, 2017).

[9] VV. AA. «El cine español tuvo 26 millones de espectadores en el extranjero», *Cine & Tele on line* (2016), [Última consulta: 2 de agosto de 2022]. Disponible en: https://www.cineytele.com/2016/06/30/el-cine-espanol-tuvo-26-millones-de-espectadores-en-el-extranjero/.

En algunas de estas producciones se usan, por ejemplo, el catalán en *Eva*, el catalán e inglés en *Segundo origen*, español y catalán en *Los últimos días*, español y gallego en *Linko*, sólo el inglés en *Proyecto Lázaro (Realive)*, *Autómata* o *Extinction,* y español e inglés en *Órbita 9*.

Debemos considerar las características del contexto en que transcurren: son filmes de ciencia ficción, futuristas y obedecen a lógicas internas que siguen reglas genéricas de verosimilitud propias. Por ejemplo, la función humorística de las interlenguas solo aparece en la parodia *Tiempo después*.

Hay dos paisajes bien definidos, por un lado, los lugares tecnológicos hiperdesarrollados y asépticamente futuristas como en *Proyecto Lázaro* y *Eva,* y por otro, lugares postapocalípticos y destruidos como en *Autómata*, *Segundo origen* y también *Los últimos días*. Sin embargo, en las distopías que he catalogado como alegóricas, los espacios donde transcurren las tramas funcionan como metáforas del mundo.

3. Distopías alegóricas

El diálogo con el espíritu de "El Libro" de Cervantes inspira y mueve a la rebelión a los protagonistas desfavorecidos de las dos películas que comentamos.

Literariamente nos parece encontrar cierto parentesco con las técnicas de viajes y sueños alegóricos de nuestra Edad Media y Los Siglos de Oro, de advocación lucianesca.[10] Luciano de Samosata, ya en el siglo II d. C. en su *Historia verdadera*, relataba un viaje a la Luna, más fantástico que de ciencia ficción, con un tono emparentado con estas distopías alegóricas. También me parece curioso que usara la doble sigma griega para señalar la variante griega regional, constituyendo una de las primeras representaciones de las variedades diatópicas para caracterizar lingüísticamente el origen de los personajes.

En *El hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019), todo sucede en una prisión, una parte de esa sociedad distópica (administración, cocinas, y los 333 niveles del hoyo, con su peculiar plataforma para alimentar a los internos). La variedad de personajes que desfila ante nuestros ojos en este "Centro Vertical de Autogestión" nos deja una sensación de variedad humana y cultural, propia de un mundo globalizado, lo que en una representación naturalista conduciría a un filme multilingüe, por contra, como señala la web IMDB, las únicas lenguas diferenciadas son el español y el italiano (que solo se escucha unos segundos). En este sentido, los roles cruciales del negro africano Baharat y la oriental Miharu aluden temáticamente a

[10] CALVO CARILLA, José Luis. *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2008. Luciano de Samosata es el autor al que alude José Luis Calvo Carilla para resaltar su influencia en el Siglo de Oro y en particular en la *República Literaria* (1770) de Saavedra Fajardo (p. 31).

las dos pasiones de la vida: la guerra y el amor, y visualmente contribuyen a la ambientación de ese micromundo que incluye simbólicamente a toda la humanidad.



Figura 1. *El hoyo* (2020). Cartel.

El modo de representación de las lenguas extranjeras en la historia del cine ha usado estrategias lingüísticas y no lingüísticas que van de la supresión total y sustitución por otra lengua, la principal, hasta su aparición en todos los contextos naturales de la realidad:[11] La presencia de la lengua extranjera sería la estrategia primaria y más potente para representar el multilingüismo y el multiculturalismo a través de los personajes de una película.[12]

El español es la lengua omnipresente, eliminando las lenguas que podemos presumir que son habladas por personajes de tan variado origen y condición, sin embargo, estas se evocan con las estrategias que comentamos a continuación:

a) Se escuchan voces indiferenciadas que provienen de los niveles superiores e inferiores en que se encuentran los protagonistas, tratándose esas producciones lingüísticas como un batiburrillo de lenguas ininteligibles. Se logra así una

[11] BLEICHENBACHER, Lukas. *Op. cit*, p. 3. Otras fórmulas intermedias serían: la señalización y la evocación, caracterizada por las interferencias de la lengua extranjera, uso del acento, inserciones léxicas o fórmulas fraseológicas que marcan el texto desde un punto de vista étnico, cultural o metalingüístico. Bleichenbacher, en su estudio sobre el multilingüismo en el cine estadounidense, basándose en la taxonomía del checo Petr Mares y que ha utilizado Coronado, considera otra estrategia: La alternancia de códigos no realistas, que consiste en yuxtaponer en la misma interacción la presencia de la lengua extranjera y su eliminación. Al contrastar la presencia realista de la otra lengua se pone al descubierto el absurdo semiótico de su eliminación.

[12] CORONADO GONZALEZ, María Luisa. *Op. cit*, p.3. Coronado dice: "La eliminación total de la lengua extranjera no parece haber sido dominante ni en el cine en general ni en el español".

sensación de Torre de Babel y un paisaje lingüístico multilingüe. De este modo el espectador tiene la sensación de heterolingüismo y multiculturalismo, cuando en realidad no se distinguen las lenguas habladas por los personajes que no interactúan con los protagonistas.

b) Presencia de una lengua extranjera próxima a la del espectador. Entre esta jerigonza incomprensible de voces que vienen de los diferentes niveles de la plataforma se diferencian algunas palabras que identifican a un personaje como italiano. La proximidad del italiano con el español permite cierto grado de intercomprensión, especialmente, la retahíla de insultos y palabrotas que muestran su intención de no seguir las instrucciones que se le piden cuando Goreng (el protagonista) y la funcionaria terminal bienintencionada comienzan a intentar concienciar a los de los pisos inferiores de la necesidad de restringir el consumo de los alimentos disponibles, ya que vemos que se lanza como siempre a devorar la comida y al vino. Con esta estrategia se representa el heterolingüismo sin perder la comprensión de las palabras de este personaje, que por otra parte resultan redundantes con la imagen, pero logran dar realismo a esa plataforma que representa una gran variedad humana, creándose así una atmósfera global alegórica.

c) Interlengua.[13] Solo en una ocasión, en la escena del italiano glotón que no se aviene a razones, aparece una interlengua de hablante del español como L2: "Comeremos lo que nos da la gana" (sin uso del subjuntivo).

Otras estrategias para señalar la multiculturalidad son los nombres de los personajes: Goreng, Trimagasi, Miharu, Imoguiri, Baharat, Mali… y su caracterización física. Cuando Goreng y Beharat (convertido en gran guerrero) se lanzan a la acción, se acelera progresivamente el desfile de personajes que pueblan esta prisión-plataforma. La variedad humana del mundo pasa ante nuestros ojos con rápidas pinceladas de sus aspectos y actitudes: origen, sexo, edad, enfermedad, gustos, y al final, truculentas formas de muerte.

Tiempo después (José Luis Cuerda, 2018), como otras películas, describe una sociedad distópica establecida, sin demorarse en los motivos o apocalipsis previos que la originaron.[14] Está ambientada, según se cuenta al principio del filme, "en el año 9.177, mil años arriba, mil años abajo —que tampoco hay que pillarse los dedos con esas minucias—". El mundo entero ha quedado reducido a un único edificio y el precario hábitat exterior de los parias de la tierra. Esta distopía refleja paródicamente a España, con guiños heredados de la crítica social clásica y la historia contemporánea.

[13] En las películas españolas de ciencia ficción no cómicas, las interlenguas no son objeto de burla o comentarios para criticar de forma indirecta o indirecta las acciones de esos hablantes no nativos, sino que caracterizan el paisaje lingüístico multilingüe de ese contexto globalizado en el que se encuentran.

[14] Entre ellas destacaría *Linko, Segundo origen*, *El hoyo* y *Tiempo después,* así como otras de José Luis Cuerda como *Amanece que no es poco* (1989) y *Así en el cielo como en la tierr*a (1995).

El edificio de *Tiempo después,* donde viven los privilegiados que han sobrevivido a la catástrofe, también es absolutamente distópico; por ejemplo, con cuartos de los que salen ovejas para que el pastor las lleve a la terraza a pastar. El propio edificio y el águila imperial de su banderita representan a este nuevo Estado multicultural, en el que viven variopintos personajes. Lingüísticamente, los dirigentes y funcionarios comparten su ridícula prolijidad con los instigadores de la rebelión de los parados y su estereotipada retórica política. El prurito de habla culta de estos últimos viene a ser simbolizado por *El Quijote* recitado como un evangelio antes de la batalla. En oposición, en el edificio de los privilegiados se hace mofa de la poesía de Lorca por redicha y ridícula.

En *Tiempo después,* esa sociedad global es descrita a través de rápidas estampas de algunos personajes que, por su vestuario, su físico, sus estereotipadamente cómicas interlenguas y la alusión a sus lugares de origen, reflejan de forma cómica y chistosa su multiculturalidad; por ejemplo, los privilegiados del Edificio-Estado, que cuentan con:

Un chino (Li), con un marcado acento andaluz y que comienza su explicación de que no le va bien ir a la guerra con un "pisha", o un "¡que no, quillo!".

El alcalde anuncia a "La Mendez" (jefa de gabinete) que ahora le toca el turno a la alemana: (Alcalde) "— c***, la alemana. ¡Gutemberg, Sara!"; quien responde a la propuesta de enrolamiento para la guerra: (Gutemberg, Sara) "—No pienso ir a ninguna guerra (...) Solo voy a la guerra, si la organizo yo". Se caracteriza físicamente por llevar un traje de chaqueta pantalón, este último hasta la rodilla, es rubia con pelo corto y lleva la camisa abrochada hasta el cuello. Lingüísticamente resulta graciosa esa R gutural estereotipada de la interlengua de los alemanes hablando español L2 en la palabra "guerra".

Al final, el alcalde solo puede alistar a Genaro Julio, al que selecciona de entre los convocados. Es más moreno de piel y no se le pregunta como a los demás por su voluntad para ir a la guerra, quedando convocado de 7 a 7:30 de la tarde para el día siguiente.

En cuanto a las autoridades militares, están encarnadas en la figura de un rey, que remeda al Rey de Bastos, por su bastillo, y al Tío Sam por el cartel de solicitud de voluntarios para enrolarse en la guerra, con la que espera recuperar a Méndez, "la jefa de gabinete del alcalde", que se ha pasado al bando rebelde y empatiza con su líder. El rol de rey es desempeñado por el actor Gabino Diego, que una vez más, como en *Amanece que no es poco,* parece especializarse en la interlengua del español hablado por norteamericanos, con la pronunciación de la R con interferencia cómica del inglés, un fuerte acento y con presencia de algunas palabras en inglés como la muletilla "do you know". También dentro de las autoridades estaría el segundo guardia civil, Morris, caracterizado físicamente por su falda escocesa

(kilt) y lingüísticamente por una interlengua en español L2 con pronunciación de imitación anglófona de la /r/ y la /t/, así como la presencia de algunas frases en inglés "and now, everybody...", y el acento, cómicamente estereotipado.



Figura 2. *Tiempo después* (2018). Entre el Rey de Bastos y el Tío Sam.

El almirante de Marina, siempre con su uniforme blanco impoluto y un marcado acento y vocabulario argentino, no quiere ocuparse del parado que vende la limonada: "—Sí, enemigo, pero es un enemigo de chichinabo, alcalde, no me jodás, ¿por qué la Marina?". Después, tirará la pedrada que da comienzo al conflicto cuando le gritan "abajo los milicos".

4. Experimentos científicos y robots

4.1. Experimentos científicos

En este aparatado sobre experimentos científicos tenemos un grupo de distopías que se caracterizan por las investigaciones científicas sobre alargar o volver a la vida: *Abre los ojos* (1997) y *Proyecto Lázaro* (2016). La primera es en español y la segunda en inglés. En las dos ha participado activamente Mateo Gil (guionista en la primera, y director y guionista de la segunda). En *Proyecto Lázaro*, la historia transcurre en un laboratorio super tecnológico y se relatan los procesos científicos y médicos que debe sufrir el protagonista para volver a la vida, así como las dudas sobre su plausibilidad.

En *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), al protagonista, que tiene la cara desfigurada por un accidente, le han propuesto en una compañía acceder a la vida eterna, soñando a partir de lo ya vivido y cuando todo esto se convierte en una pesadilla se suicida de nuevo y "resucita" en el año 2103. La técnica empleada es la criogenización, que al final comprendemos, gracias a las explicaciones de

Duvernois (Gérard Barray), cuando el cliente se está volviendo loco y está confundiendo continuamente el sueño y la realidad. Para él, todo se ha convertido en una pesadilla, incluida su inclusión en una cárcel de salud mental, porque se le acusa de haber matado a su chica. El protagonista volverá a suicidarse para poder empezar una nueva vida en el futuro, esta vez real y no en sueños.[15] Duvernois tiene la clave del film. Es el representante de la compañía, se caracteriza como un hombre de mundo, elegante, vestido con traje y un poquito de acento francés que le da un aire cosmopolita, y al igual que el edificio de dicha compañía —un enorme rascacielos hipermoderno—, nos representa un mundo global, tecnológico, más desarrollado que el español y al que también desde la capital (Madrid) podemos tener acceso, a través de esa empresa tecnológica y futurista multinacional, que sería quizás menos creíble dirigida por un español, aunque su vestuario y caracterización física fuera idéntica.

Proyecto Lázaro (Realive) (Mateo Gil, 2016) es una producción de España (80%), Bélgica y Francia. La versión original es en inglés y también los nombres de los personajes, el lenguaje de las pantallas de los ordenadores, el texto escrito en inglés en las pizarras de los laboratorios y toda la ambientación, también anglosajona. Observamos la incoherencia semiótica inevitable de los doblajes en la versión española.

Órbita 9 (Hatem Khraiche, 2017), nos narra un proyecto para colonizar otros lugares cuando la Tierra ya no sea un lugar habitable. Rodada en español e inglés y con producción de España y Colombia, en la que el inglés tiene un papel preponderante y minoritario, reducido al ámbito del poder de los dos super jefes del proyecto, la responsable máxima es una mujer anglófona que comprende el español pero no lo habla en el filme; el segundo habla con ella en inglés, intercalando frases y expresiones en español en ocasiones. Ese bilingüismo parece capacitarlos como dominantes y diferenciarlos de los demás. De forma paralela, todos los personajes que trabajan para la compañía, como la pareja de protagonistas, los padres de ella y la psicóloga hablan un español estándar y deben pactar con ellos para salvar la vida.[16]

La máxima responsable de la operación científica que permitiría vivir a los humanos fuera de la Tierra es una mujer anglófona que aparece en cuatro ocasiones y siempre subtitulada al español. El juego de cámara en sus apariciones acompaña la situación de poderío o del peligro de fracaso en sus objetivos. Su

[15] Un espacio significativamente distópico de la película es la Gran Vía de Madrid, completamente desierta y que recuerda las imágenes de la Gran Vía de Madrid del pintor Antonio López, muy de moda a finales de los 90.

[16] En algunas ocasiones, las interlenguas tienen la función de mostrar el conflicto o que hablarlas sería incompatible con algunas capacidades del personaje en cuestión. En *Órbita 9,* en cambio, cuando esa lengua 2 se acerca o convierte en bilingüismo sería un atributo del poder.

última aparición la muestra en compañía del Jefe directo de Proyecto en un coche de lujo, sentados juntos y con la problemática resuelta y modificada con la entrada a la estación modelo de la pareja de la joven protagonista que ha pactado que su hija podrá salir al mundo exterior cuando sea una joven adolescente (conociendo quizás así el amor).

En los diálogos entre la supervisora y el jefe directo del protagonista (Katherine y Hugo), se produce una alternancia de códigos que consiste en yuxtaponer en la misma interacción el uso de la lengua extranjera, el inglés, siempre en boca de la supervisora, y el señalamiento con palabras, frases, acento, giros, etcétera, del español en boca del jefe directo del proyecto. Se subraya el bilingüismo de los más poderosos de este proyecto, sin embargo la máxima responsable habla en su lengua materna (Lengua 1: inglés), mientras que el jefe directo, Hugo, subalterno de Katherine, lo hace en su Lengua 2, lo cual señala la jerarquía de poder entre ellos.[17]

Al final de estas conversaciones (1:22´:35´´), el encargado de controlar "las naves", subalterno de Hugo, le ha dado una solución que será entrar con Elena, la joven escapada y ahora su enamorada en la nave. Katherine y Hugo, en un coche, van a resolver la situación y Hugo le pide en inglés permiso para introducir esta nueva variante en un proyecto que él perseguía desde hacía tiempo, recibiendo el acuerdo de Katherine, siempre hablando en inglés.

La última escena del filme nos muestra que se ha llevado a cabo el plan y sale, de la nave simulada de Órbita 9, la hija de esta nueva pareja que había resultado problemática, pero es asimilada por los proyectos científicos de Hugo, quien la recibirá con un aspecto más viejo, debido a los años que han transcurrido hasta que esta niña ha crecido y sale por primera vez, como lo hizo su madre, pero esta vez de forma pactada con el jefe del proyecto.

Los personajes en relación con el proyecto Órbita 9 hablan un español neutro de la Península (la pareja protagonista, el jefe de, la psicóloga amiga y los padres de ella). Refuerza el variado paisaje humano de la sociedad que se presenta el habla del grupo de los personajes secundarios ajenos a la compañía, en particular los amigos del protagonista, y también un soldado de las fuerzas del orden que intenta matarlos. Están representados lingüísticamente con un acento compatible con el español "global", bastante neutro en la entonación, la gramática (indefinido por perfecto compuesto) y la pronunciación (en particular de la /S/).[18] Es de señalar la importancia de los papeles femeninos, prácticamente en igual número que los masculinos.

[17] Las conversaciones entre Katherine y Hugo en inglés están siempre subtituladas: Hugo introduce el español (00:55:22). Katherine exige soluciones y pasean por una terraza con grandes rascacielos de fondo, a continuación, Hugo dará la orden de agarrarlos: "Es muy importante que los agarren. Ojalá vivos, sobre todo a ella" (01:00:06). Katherine está haciendo yoga y le da un ultimátum a Hugo: "Tienes 24 horas", él está enfadado y también intercala el español (01:19:00).

[18] Los actores que los interpretan son colombianos.

4.2. Sobre robots

Autómata (Gabe Ibáñez, 2014). Antonio Banderas fue uno de sus principales productores, con la participación de Bulgaria y España, y se rodó integramente en inglés. El guion es de Gabe Ibáñez, Igor Legarreta y Javier Sánchez Donate.



Figura 3. *Autómata* (2014). Seres biónicos, robots y humanos.

En la caracterización de los personajes encontramos en primer lugar nombres y apellidos en inglés: el protagonista se llama Jacq Vaucan (Antonio Banderas), agente de seguros; su mujer embarazada, Rachel (Birgitte Hjort Sorensen); su jefe, Robert Bold (Robert Forster); o Dominic Hawk (David Ryall), quien da las órdenes de eliminar al supuesto traidor a la humanidad, Jacq Vaucan. Aparecen personajes biónicos, autómatas y humanos, caracterizados también lingüísticamente, como la encargada biónica del "prostíbulo", que tiene a su servicio una autómata capaz de "diferenciar entre el dolor y el placer" en una relación carnal. En un momento dado, "la madame" le dice al protagonista, como si se tratara de un potencial cliente: "Tú pedir, ella obedecer", con la estereotipada interlengua, sembrada de infinitivos (en la versión en español). La relación entre su aspecto físico y su interlengua clasifican a este personaje en una categoría de semi-humanidad biónica (por sus extremidades y la voz distorsionada).

Los autómatas Pilgrim 7000, comercializados por la corporación cibernética ROC, disfrutaban de un estatus que impedía destruirlos o manipularlos fuera de la empresa, por su alto precio, debido, en parte, a su batería cuántica.

Por último, señalaremos a los humanos que viven dentro de la ciudad y que disfrutan de derechos, disponiendo de los autómatas para asegurar su supervivencia. La representación de su multiculturalidad y variedad lingüística queda señalada, por ejemplo, cuando en la puerta del hospital donde va a dar a luz la mujer del protagonista, un enfermero pregunta: "— ¿Hablas mi idioma?", marcando así

la supuesta multiculturalidad de los pocos habitantes "humanos" que quedan en la tierra, y aún menos dentro de los límites de la ciudad; con derechos, seguros médicos, etcétera. Pertenecen a este grupo todos los personajes principales, también la operaria de ROC que pone al protagonista detective bajo la pista de una manipulación realizada con altísima precisión por "un relojero", que resultará ser una humana que vive en el gueto. También allí vive la robot Clio que experimenta una historia de amor con Jacq Vaucan, con baile romántico incluido, y generadora de un robot de nueva generación.

Eva (Kike Maíllo, 2011) tiene versiones en español y catalán. El guion es de Cristina Clemente, Martí Roca y Aintza Serra. Cuenta con la participación del dramaturgo catalán Sergi Belbel y con Albert Pejó como asesor lingüista en catalán.



Figura 4. *Eva* (2011). Androide y gato robóticos.

Estamos en 2041 y los humanos conviven con los robots. El único personaje con un leve acento extranjero es la directora del proyecto del Centro de Investigación en el que trabajan los protagonistas. Los personajes viven, y han vivido siempre, en esa pequeña ciudad tecnológica fría y casi siempre nevada. Solo Alex Garel (Daniel Brühl), el desencadenante de la historia, ha vivido fuera de esa ciudad llevando a cabo brillantes investigaciones. Si se fue de ese paraíso para la ciencia fue por la historia de amor que lo une a la ahora mujer de su hermano. Los habitantes son jóvenes, estudiantes e investigadores sobre todo, a excepción de la directora-supervisora de proyectos y los padres de los hermanos protagonistas a los que se alude, pero no vemos en la película.

Por otro lado, las voces de los autómatas, incluido el maullido del gato autómata, se adaptan a la supuesta personalidad deseada para ellos, como la mayor o menor emotividad del mayordomo y la mayor o menor libertad e iniciativa de Eva. Por ejemplo, cuando nuestro protagonista pide al mayordomo robot que esté

más relajado y se autorregule a un grado menos emotivo y perfeccionista, ya que Alex dice que ni él ni su mascota robot están acostumbrados a que haya demasiado orden y perfección. El cambio en el comportamiento, conlleva también una transformación del tono, el timbre, la intensidad y el ritmo de la voz del mayordomo. También Eva, la niña robot protagonista, modula los tonos de su voz, según sus emociones y sentimientos del momento, resaltando especialmente la situación en la que va a ser desconectada y ella es capaz de saberlo por esa conciencia superior y libertad que le ha sido asignada.

5. Apocalípticas

Destacamos *Los últimos días* (2013) y *Segundo origen* (2015), la primera en español y catalán y la segunda en catalán e inglés. Lo que resulta obvio es la pérdida de relevancia del español, aunque sean pocas películas para poder sacar conclusiones definitivas.[19]

En *Los últimos días* (Àlex Pastor y David Pastor, 2013) una epidemia global de pánico impide salir a la calle a los humanos con consecuencias fatales para los que se arriesgan, como vemos en los reportajes televisivos de ciudades del mundo con la presencia escrita de diferentes lenguas. El personaje que acompañará al protagonista, en sus esfuerzos por reunirse con su novia embarazada, no habla la lengua catalana y se supone que todos los demás lo hacen. Como dice un compañero de trabajo "es el marciano que viene a darnos por el ano". Es un personaje no bilingüe en este apocalíptico mundo ambientado en la ciudad de Barcelona y en el metro, el lugar apropiado para intentar trasladarse hasta donde estén los seres queridos sin salir al exterior, dónde se manifiesta la enfermedad mortal. Marc (Quim Gutiérrez), el protagonista, será ayudado en esta circunstancia por el GPS que ha robado Enrique (José Coronado), personaje aislado no bilingüe, cuya función es la de reducir la plantilla y despedir, entre otros, a Marc.

Marc debe conducirle al hospital donde está el padre de este aliado de circunstancias. Este hospital ha ardido, por lo que el anciano entubado, y en una quinta planta, no tiene posibilidades de haber sobrevivido. Perdido su objetivo, Enrique se vuelca en ayudar a Marc a reencontrarse con su novia embarazada, aun a riesgo de su vida. Su incomprensión del catalán y la necesidad de un traductor lo caracterizan como un personaje aislado que atemoriza, además de con su pasado poder laboral, con el poder sobre la vida y la muerte que implicar el tener un arma de fuego.

[19] Recordemos también *Extinction* (Miguel Ángel Vivas, 2015), adaptación de la novela *Y pese a todo...* de Juan de Dios Garduño del 2014. Es una aportación al universo de los zombies en un entorno apocalíptico y rodada en inglés.

La globalización y la necesidad de bilingüismo se ejemplifican con la familia magrebí que ha ocupado el piso de Marc y se ha instalado allí a vivir. En la primera confrontación el padre de familia habla en árabe y responde de forma agresiva a la incursión de los dos protagonistas, que han roto la puerta. Será la hija, que habla español, la que hará de mediadora y pedirá que se calmen, al propietario del piso y a su padre, que no se desenvuelve muy bien en castellano y que intentará en un primer momento hacerse comprender por el dueño del piso en su lengua, con acento simulado (tal vez un "gromelot" con exagerada gesticulación). La caracterización física y el atrezo contribuyen decididamente a considerar que se trata de la lengua árabe. Cuando la situación es menos tensa y nuestro protagonista ha permitido a la familia quedarse en el apartamento, el "baba" marroquí se relajará y escucharemos su lengua contando una historia a su esposa e hija, sentados en el suelo con velas encendidas, ya que no hay electricidad. Es una escena íntima y familiar que contrasta con la confrontación inicial. En esta escena las lenguas caracterizan a los personajes de los dos grupos: los que quieren entrar y la familia ocupa. La intervención de un hablante bilingüe (la hija del marroquí) permitirá el diálogo y la distensión del conflicto. Paralelamente, el monolinguismo de Enrique (Jose Coronado), contratado para despedir al personal, lo enfrenta a todos los empleados y le impedirá también conocer la información que le interesa respecto al hospital que ha ardido y en el que se encuentraba internado su padre.

En *Los últimos días* tenemos dos situaciones en las que los personajes no se comprenden entre sí, no es posible la comprensión interna. Con la segunda lengua, el árabe, que no es mayoritaria en Cataluña, tampoco tenemos comprensión interna ni externa. Además, la interacción entre los protagonistas y la familia magrebí se produce en un contexto hostil para ambas partes, ya que el protagonista encuentra su apartamento ocupado y la familia, que allí está, siente el peligro de ser desalojada. Los momentos emotivos, por otra parte, son propicios al uso de la Lengua 1, la consiguiente incomprensión y la resolución del conflicto aporta cierta relajación cómica.

Se muestra la lengua extranjera desde su opacidad, aunque utilizando los mecanismos necesarios para que los espectadores puedan seguir la trama:

El contexto situacional, que puede incluir la traducción de términos o frases como en la primera situación de opacidad interna, en la que el antes Jefe de Recursos Humanos solicita a su compañero de circunstancias la traducción al español o la niña en la segunda escena, que sí habla español y árabe, y será la mediadora entre los asaltantes y sus padres.

Utilizando un léxico de la L2 reconocible, cuya información puede resultar redundante o irrelevante por las claves visuales del contexto y tener como única intención la de marcar lingüística y culturalmente al personaje, en este caso, gru-

po de personajes. La función es colorear, salpicando de palabras de otro idioma, en este caso con frases, que resultan un batiburrillo incomprensible que indicaría que está hablando su Lengua 1, habitual en las situaciones emotivas.

A esto se añade el uso de algunas palabras muy conocidas como *baba* o el nombre propio de la hija, que se repite en la escena en la que se está contando un cuento, sentados en el suelo y rodeados de velas cuando se ha solucionado el conflicto, aportando cierta relajación cómica que contrasta con la caracterización inicial de la familia, defendida por el padre enfurecido con cuchillo en mano (tópico) y exagerada gesticulación.

Los mecanismos para lograr la comprensión interna y externa de interacciones completas en otra lengua serían: la aparición de intérpretes, la repetición del mensaje, la comprensión por el contexto situacional y el uso de estrategias de compensación como la gestualidad.

Segon origen / Segundo origen (Sergi Lara y Carles Porta, 2015) es la adaptación cinematográfica de la novela *Mecanoscrit del segon origen* de Manuel de Pedrolo, de 1973, en catalán. Intervinieron en el guion Carles Porta, Carmen Chaves, Ross Jameson, David Victori, Marcel Barrena y J. A. Duran. El proyecto original de convertirla en un largometraje era de Bigas Luna, y previamente ya había sido adaptada para TV3 en una serie de 7 capítulos por Ricard Reguant en 1985.

Los protagonistas son una joven rubia de padre inglés (Alba), interpretada por la actriz inglesa, Rachell Hurd-Wood, y un niño negro que no tiene padre (Dídac). Ambos han sobrevivido a una catástrofe que ha devastado el planeta (en la novela, un ataque extraterrestre que ha hecho desaparecer la vida de los mamíferos en el planeta Tierra, salvo los que estaban en ese momento bajo el agua). La historia, como en *El tragaluz*, nos es contada por unos seres del futuro que en este caso encuentran un texto mecanografiado en el que se cuentan los avatares de la que pudo ser la primera mujer de la nueva humanidad, superviviente tras la desaparición de los humanos en la Tierra.

Viven en un pequeño pueblo catalán. Los chicos se burlan del niño porque no conoce a su padre y es negro, vive con su madre que tiene una tienda de alimentación. Llega el fin del mundo (tal vez por los extraterrestres) y solo quedan dos supervivientes, un niño y su joven profesora nativa de inglés, que al cabo de unos años se convierten en pareja y tienen un bebé. Entonces aparecerá un náufrago que pone fin a esa idílica nueva sociedad. Una vez más, observamos la aparición de una nueva vida tras el apocalipsis (la vida se abre camino). Un nuevo origen para la vida en el planeta y además alusiones a la multiculturalidad de nuestra sociedad actual, con esa profesora que enseñaba la lengua número uno en el mun-

do, que ahora es la más estudiada, y que en principio debería permitir y favorecer el proceso de mundializacion en el que nos encontramos.

Al iniciarse la historia, ella lo salva (y se salva) de morir ahogado por otros chicos que lo insultan y denigran por cuestiones raciales, por ser diferente. En la novela la joven no es inglesa sino una vecina del pueblo. Este cambio es significativo porque como suele ocurrir en estas películas de Apocalipsis y "Segundo origen" de la humanidad, la aparición de personajes de diferente origen, en este caso de madres catalanas y padres inglés y africano que representen la globalización, se ha convertido en un leitmotiv.

Fin (Jorge Torregrossa, 2012) es una daptación, a cargo de Sergio G. Sánchez y Jorge Guerricaechevarria, de la novela *Fin* (2009) de David Monteagudo. En esta película, los protagonistas son un grupo de jóvenes amigos que durante una reunión en una casa aislada en el bosque se verán sorprendidos por el Apocalipsis, que estaba descrito por los dibujos proféticos de uno de ellos. El lenguaje del dibujo a lápiz (del cómic) es el guion de las fases de este apocalipsis, que termina con dos supervivientes que escapan en un yate por el mar. Por cierto, el lenguaje próximo al cómic, está presente también en *Linko* (2014) de Xose Zapata, David Valero y Rafael Calvo, guionizada por Zapata y Calvo, y realizada con técnicas de animación fusionadas con imagen real.[20]

Y el apocalipsis se interpreta de cuatro modos diferentes en *Al final todos mueren* (2013) de David Galán Galindo, Roberto Pérez Toledo, Pablo Vara, Javier Botet y Javier Fesser. Historias escritas respectivamente por sus directores que reinterpretan en un extenso fresco el final de la humanidad.

6. Conclusión

En los filmes del siglo XXI de nuestro corpus las interlenguas, la subtitulación y otras estrategias de comprensión han ganado prestigio entre el público de la actual España multicultural que empieza a hablar idiomas. La capacidad de intercomprensión de los protagonistas con culturas y hablas diferentes de la propia, parece ser un plus para el éxito en sus objetivos y ocupar puestos directivos.

En los idealistas héroes de *El hoyo* queda un hálito de esperanza de que "el mensaje" (encarnado en la inocente niña superviviente), impuesto y defendido con su vida, llegue hasta la todopoderosa administración, toque alguna conciencia y haga cambiar las cosas desde arriba.

[20] Otra visión postapocalíptica, próxima a los planteamientos de la serie cinematográfica *Mad Max*, que tiene su origen en una producción australiana de 1979, que tiene su última entrega en *Mad Max: Furia en la carretera* (George Miller, 2015).

En *Tiempo después,* y en la mayoría de las películas de nuestro corpus, el final propone un nuevo renacer de la vida humana y de una nueva sociedad, recurriendo a símbolos visuales como las espigas dorándose al sol de *Los últimos días* o los árboles en flor de *Segon origen*. (5)



Figura 5. *Los últimos días* (2013). Y las espigas renacerán.

En *Órbita 9* y *Autómata,* los niños que nacen simbolizan un futuro posible para la humanidad (previo pacto con una tecnología omnipresente).

Sin embargo, en otras distopías de experimentos científicos y robots como *Eva* o *Proyecto Lázaro*, el optimismo, la esperanza y el final feliz se harán esperar por el momento.

7. Bibliografía

BLEICHENBACHER, Lukas. *Multilingualism in the Movies. Hollywood Characters and Their Language Choices.* Tübingen: Francke Verlag, 2008.

CALVO CARILLA, José Luis. *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2008.

CORONADO GONZALEZ, María Luisa. *Las lenguas extranjeras y sus hablantes nativos en el cine español (1929-1960)* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

RAMÓN, Esteban. «Los idiomas del cine español», *RTVE Noticias on line* (2018) [Última consulta: 1 de febrero de 2018]. Disponible en: https://amp.rtve.es/noticias/20180201/idiomas-del-cine-espanol/1666702.shtml.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Roberto. *Los Cines de Robersan ZGZ Opinión y Crítica Cinematográfica* (Revista en línea) [Última consulta: 2 de septiembre de 2022]. Disponible en: http://loscinesderobersan.blogspot.com/.

VV. AA. «El cine español tuvo 26 millones de espectadores en el extranjero», *Cine & Tele on line* (2016), [Última consulta: 2 de agosto de 2022]. Disponible en: https://www.cineytele.com/2016/06/30/el-cine-espanol-tuvo-26-millones-de-espectadores-en-el-extranjero/.

Un lugar tranquilo (A Quiet Place, John Krasinski, 2018) o el silencioso impulso utópico que resuena en un mundo post-apocalíptico

Enric Burgos
Universitat de València (UV) / Universitat Jaume I (UJI)
enric.burgos@uv.es

Resumen: En los últimos años, han surgido ciertas películas en las que la supervivencia humana queda supeditada a su capacidad de mantener silencio. Entre ellas, *Un lugar tranquilo* destaca por la singularidad de sus recursos narrativos y expresivos. Nuestro objetivo consiste en analizar el rol que el silencio desempeña en la película de una doble manera. Primero, abordamos el silencio en tanto que línea temática de la película y establecemos comparaciones con los que denominamos *films de la distopía moderna*. Seguidamente, examinamos el peso del silencio en el planteamiento formal de la cinta y contrastamos su propuesta con ciertas convenciones aurales del género de terror y del cine de la industria en general. Por último, las conclusiones destacan el recurso al silencio como clave tanto para la reivindicación de lo humano que el contenido del film sugiere, como para la reivindicación de lo más puramente cinematográfico que sus elecciones formales manifiestan.
Palabras Clave: *Un lugar tranquilo*, silencio, análisis audiovisual, distopía, post-apocalíptico.

Abstract: In recent years, certain films in which human survival is subordinated to its ability to keep silence have emerged. Among them, *A quiet place* stands out for the uniqueness of its narrative and expressive resources. Our goal is to analyze the role that silence plays in the film in a double way. First, we approach silence as a film's thematic line and draw comparisons with what we call *modern dystopia films*. Next, we examine the weight of silence in the formal approach of the film and contrast its proposal with some aural conventions of the horror genre and the film industry in general. Finally, the conclusions highlight the use of silence as a key both for the vindication of the human that the content of the film suggests and for the vindication of the most purely cinematographic that its formal choices manifest.
Key Words: *A Quiet Place*, silence, audiovisual analysis, dystopia, post-apocalyptic.

1. Introducción

En el último tercio del pasado siglo, diversas películas se encargaron de trasladar a la gran pantalla las distopías que la literatura había escrito décadas antes.

Pensemos en ciertas novelas como *1984* de George Orwell o *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury y sus homónimas adaptaciones cinematográficas, llevadas a cabo respectivamente por Michael Radford (1984) y François Truffaut (1966). Otros films, en cambio, imaginaron nuevos mundos distópicos como, por ejemplo, el presentado en *Lemmy contra Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard, 1965). En estas tres películas podemos apreciar el pulso de la caracterización moderna de la distopía, enmarcada en las críticas a la idea de progreso positivista, a la razón instrumental y al totalitarismo. Estos films nos acercan, así, a un escenario desolador provocado por una élite que, apoyada en la tecnociencia, pone en peligro lo que nos constituye como humanos. Como dignas representantes de lo que podríamos denominar *films de la distopía moderna*, las tres cintas se sitúan en las antípodas de esa utopía estándar de la modernidad que encuentra en la máquina "una aliada de la emancipación humana respecto a la naturaleza y al trabajo físico más agotador".[1]

Hay un aspecto concreto que une a las mencionadas películas y que resultará importante para nuestros propósitos: de una u otra manera, el ataque a la condición humana que nos presentan aparece vinculado con la limitación del lenguaje y la comunicación. Mientras *Fahrenheit 451* señala la quema de libros como efectiva arma de control social, en *Lemmy contra Alphaville* algunas palabras son prohibidas y los diccionarios son tomados como si fueran Biblias. En una línea similar apunta *1984*, en la que el pensamiento trata de ser controlado mediante la extremadamente limitada neolengua y la restauración de las palabras se nos presenta como vía para la recuperación de lo humano, como camino para una existencia plena que anhela algo más que la mera supervivencia. Aunque especialmente detectable en *1984*, los tres títulos dejan entrever el impulso utópico que toda distopía guarda en su interior[2] y que en el caso de estos films nos remite a las letras (y las humanidades) entendidas como clave para la liberación individual (o grupal) ante el asedio del cientifismo y de las masas alienantes,[3] como manera de sobreponerse a una tecnología al servicio de la tiranía. Análogamente, el impulso utópico que encierran estos films de la distopía moderna entronca en cierta manera con el abandono de la vida urbana y el retorno a la naturaleza propuesto por la utopía ruralista, esa utopía (también moderna) que, ante la disyuntiva natural-artificial, opta por el polo opuesto al ensalzado por la utopía estándar de la modernidad y aboga por la vida campestre, sencilla y orgánica.

[1] MARTORELL, Francisco. *Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad. Aspectos ontológicos, epistemológicos y políticos* (Tesis doctoral). Valencia: Universitat de València, 2015, p. 526.

[2] Vid. MARTORELL, Francisco. *Op. cit*, p. 20.

[3] Vid. Idem, pp. 397-398.

En los últimos años han surgido una serie de películas que, pese a mostrar ciertas conexiones con los escenarios mostrados por las recién referidas, apuntan hacia una nueva deriva. Nos estamos refiriendo a films más recientes como *Un lugar tranquilo* (*A Quiet Place*, John Krasinski, 2018) y *Un lugar tranquilo 2* (*A Quiet Place Part II*, John Krasinski, 2021), así como a la película de dudosa originalidad y calidad cinematográfica *The Silence* (J. L. Leonetti, 2019), en los cuales la supervivencia humana queda supeditada a la capacidad de mantener silencio para no ser masacrados por terroríficas criaturas que detectan a sus presas por el sonido que emiten. La condición de pionera de *Un lugar tranquilo* y la singularidad de sus recursos narrativos y expresivos nos llevan a centrar en torno a esta película nuestras reflexiones.

El objetivo principal de nuestro recorrido consistirá en analizar el importante rol que el silencio desempeña en el film de Krasinski. Para ello, abordaremos en primera instancia el silencio en tanto que línea temática de la película y estableceremos comparaciones con los aludidos films de la distopía moderna. A continuación, examinaremos el peso del silencio en el planteamiento formal de la cinta y contrastaremos la propuesta de *Un lugar tranquilo* con ciertas convenciones aurales del género de terror y del cine de la industria en general. Por último, las conclusiones sintetizarán y conectarán las aportaciones de los dos últimos apartados, a la vez que esbozarán una propuesta de lectura del film más preocupada por lo distópico de nuestro presente que por lo post-apocalíptico del mundo retratado en *Un lugar tranquilo*.

2. Mantener silencio, vivir de verdad

Los primeros nueve minutos del film nos introducen en el escenario post-apocalíptico de la historia, presenta a los protagonistas y fija sólidamente la premisa de la película. Los planos con los que comienza la cinta nos acercan a una ciudad vacía y devastada en la que los carteles con fotografías de personas desaparecidas nos dan las primeras pistas sobre la catástrofe. Posteriormente, se nos muestra el interior de una tienda igualmente desolada. Vemos una figura infantil correteando por los pasillos y poco después a Regan (Millicent Simmons), la hija mayor de la familia, andando descalza y de puntillas. El primer plano en el que se nos presenta su rostro hace totalmente detectable el implante coclear que la preadolescente utiliza. Evelyn (Emily Blunt), la madre, coge con sumo cuidado un medicamento de la tienda y se lo da a su hijo Marcus (Noah Jupe) mientras tranquiliza a Regan diciéndole, en lengua de signos, que su hermano está bien. De igual manera se comunica Regan con su hermano pequeño Beau (Cade Woodward), quien intenta alcanzar un cohete de juguete de una estantería. El cohete cae

y Regan se apresura para evitar que golpee el suelo. La niña respira aliviada mientras, en el fondo y a contraluz, detectamos la presencia de Lee (John Krasinski), el padre de familia. Lee quita las pilas al juguete y, negando con la cabeza le dice a Beau en lengua de signos: "Too loud". Sin pronunciar palabra, la figura paterna está recordando a Beau (y revelándonos a nosotros) la ley fundamental que rige en su atroz mundo y que posibilita seguir con vida: la ley del silencio. Mientras salen de la tienda, Regan, con un gesto cómplice, devuelve a Beau el cohete y el pequeño, sin que nadie le vea, coge las pilas que su padre había dejado sobre una mesa. La familia camina por el bosque de regreso a casa. El silencio casi absoluto se rompe repentinamente con un agudo ruido electrónico. Ante la mirada aterrada de sus padres, Beau juega con el cohete y se divierte con sus luces y sonidos. Lee corre hacia él, pero una extraña criatura se abalanza sobre el niño y lo hace desaparecer. Es el caro precio que se paga en *Un lugar tranquilo* por contravenir la norma que permite sobrevivir.

La secuencia inicial deja claro el central papel temático que la película concede al silencio, que este no es realmente una opción para los protagonistas (al menos, si quieren seguir vivos) sino que les viene impuesto, y que mantener este silencio no solo implica cercenar la oralidad, sino también limitar los movimientos corporales y controlar los sonidos fisiológicos. Las primeras escenas de la cinta nos permiten también constatar que la minimización de la transmisión oral no comporta en absoluto una renuncia a la comunicación. Es más, si atendemos a la totalidad del metraje observamos que el silencio impuesto deriva en una exploración por parte de la familia de las alternativas comunicativas y expresivas que poseemos los humanos y que habitualmente son ensombrecidas por la preponderancia que otorgamos al lenguaje. Si bien los protagonistas se sirven de la lengua de signos que conocen por el hecho de que Regan sea sorda, el contacto entre ellos tiende a menudo a subordinar (como les sucede a las personas con sordera)[4] la función representativa o estrictamente comunicativa a su función emotiva. La familia Abbot (y el film en su conjunto) pone en valor el rol que desempeñan los recursos de tipo paralingüístico (los movimientos del cuerpo y, sobre todo, las expresiones faciales y la mirada) en la expresión de la emotividad y, en general, en la comunicación humana. El último fragmento que acabamos de comentar nos ofrece un buen ejemplo. Regan, incapaz de oír los sonidos del cohete de Beau antes de que este sea cazado por el monstruo, solo es capaz de saber que algo anda mal a partir de las reacciones gestuales y corporales de sus padres. La hija sorda no es la única que se apoya en lo paralingüístico; esta actitud marca la comunicación entre todos los miembros de la familia. La escena de la cena que tiene lugar poco

[4] Vid. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, María Ángeles. *Lenguaje de signos*. Madrid: Fundación ONCE, 1992, p. 56.

después del arranque de la película supone una muestra de cuanto estamos manteniendo. Desde los gestos sin palabras con los que Evelyn insta a Regan a avisar a su padre de que la cena está lista, y la respuesta facial de desagrado por parte de la niña, hasta las caricias que la madre dedica a Marcus, pasando por el intercambio de miradas entre padre e hija, la escena está cargada de muestras de elementos que enfatizan la riqueza comunicativa de los Abbot y, podríamos añadir, la diversidad expresiva del género humano.

La misma escena nos puede servir de punto de partida para nuestras siguientes consideraciones. En ella vemos como Regan pone la mesa, como la madre saca la comida del horno y sirve con esmero a los comensales que unen sus manos a modo de oración antes de cenar. La estancia está iluminada por cálidas velas que permiten apreciar el orden de una casa acogedora. Solo el hecho de que no utilicen cubiertos y que grandes hojas hagan las veces de platos nos recuerda el caos del exterior. Pese a las amenazantes circunstancias que reinan fuera (y a veces también dentro), los Abbot siguen teniendo un *hogar*, siguen siendo una *familia* y luchan por seguir viviendo una *vida plena* que vaya más allá de la supervivencia. Es ese impulso el que, como vemos en las escenas inmediatamente posteriores, mantiene vivas en los niños las ganas de jugar al Monopoly y empuja a los padres a permitirse disfrutar de un baile al son de "Harvest Moon", aunque tengan que escuchar la canción con auriculares. Y es que, además de para el duelo y el sentimiento de culpa que acompañan a la pérdida de Beau, en el hogar de los Abbot hay espacio para la resiliencia, la calma y el amor. Pase lo que pase, las palabras del tema de Neil Young siguen teniendo para la pareja la misma vigencia que antes de que el mundo en el que vivían cambiara: "Come a little bit closer / Hear what I have to say / Just like children sleepin' / We could dream this night away (…) Because I'm still in love with you / I want to see you dance again". En este sentido, y de acuerdo con la opinión de Sonny Bunch:

> *A Quiet Place* is a pro-life movie in a deeper sense than we usually mean when we highlight "pro-life movies." (…) [I]t's pro-life in the sense that it is pro-living life. Merely surviving is not enough. Merely surviving is empty. Merely surviving is not what living a life to the fullest is all about. (…) *A Quiet Place* is about what it means to be alive, what it means to be human, what it means to continue to exist in a world that has made being human virtually impossible.[5]

[5] BUNCH, Sonny. «'A Quiet Place' isn't just pro-life. It makes us understand what being pro-life truly means», *The Washington Post* (11 de abril de 2018). https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2018/04/11/a-quiet-place-isnt-just-pro-life-it-makes-us-understand-what-being-pro-life-truly-means/.

La mejor muestra de la férrea voluntad de los Abbot de seguir adelante con una existencia realmente humana nos remite a su ánimo de proteger a sus hijos y, principalmente, a su afán porque el embarazo de Evelyn llegue a buen puerto y el bebé que esperan pueda recorrer el camino que el hermano, al que jamás conocerá, vio abruptamente cortado. El nacimiento del bebé materializa las ganas de los padres de transcender la fijación en el presente de quien solo busca sobrevivir y proyecta hacia el futuro su deseo de seguir con una vida en la que su humanidad no se vea comprometida.

Y esta humanidad necesita desarrollarse también en el exterior, fuera de las paredes de la casa, en contacto con la naturaleza. Diversas cámaras monitorizan los aledaños de la casa de los Abbot y un ingenioso alumbrado les permite avisarse silenciosamente en caso de peligro. Son diversas, pues, las escenas que transcurren en este espacio de seguridad relativa donde la familia (y en especial, los niños) puede relacionarse con su entorno natural. Es por ejemplo el caso de la escena en la que Regan descansa en medio del maizal y en la que descubrimos el poder aturdidor que el sonido agudo de su audífono ejerce sobre los monstruos. En otros casos, la relación con lo natural se establece más allá de la zona vigilada por los Abbot. El mejor ejemplo es la escena donde Lee muestra a un temeroso Marcus que la naturaleza les ofrece sitios seguros en los que pueden hablar con tranquilidad e incluso gritar, como sucede en la cascada en la que tiene lugar la primera conversación hablada de las pocas que encontramos en el film.

Llegados a este punto, estamos en disposición de establecer algunas diferencias y similitudes entre *Un lugar tranquilo* y los films de la distopía moderna a los que aludíamos al inicio de nuestras líneas. La primera diferencia que remarcaremos aparece directamente relacionada con la reflexión sobre el silencio que articula nuestro acercamiento a la película. Mientras que en los films de la distopía moderna la recuperación de la palabra (de las palabras, del lenguaje, de los libros) se nos presentaba como peldaño para sobreponerse de la adversidad y vislumbrar otro orden más auténticamente humano, observamos que en *Un lugar tranquilo* es el silencio el que puede procurar esos mismos beneficios. Como hemos visto, el film subraya que la renuncia al lenguaje verbal no pone en jaque lo humano, que no solo es posible sobrevivir limitando el lenguaje, sino que además es posible una vida plena en esas condiciones.

Por otra parte, no encontramos en *Un lugar tranquilo* el conflicto social (más o menos soterrado, más o menos latente) que vertebraba las tres películas previamente referidas. El hecho de que no aparezcan en el film más personajes que los

miembros de la familia[6] elimina la posibilidad de entrar en el juego del *homo homini lupus est*, tan frecuentado en las ficciones de corte post-apocalíptico[7] y, desde luego, cualquier desarrollo argumental que parta de la existencia de una élite con afán de controlar a la población. Y sin esa élite perversa, la cuestión del uso represivo de la tecnología se diluye. Efectivamente, detectamos en *Un lugar tranquilo* una mirada hacia la tecnología bien diferente de la que nos ofrecen los films de la distopía moderna. Mencionábamos anteriormente cómo los Abbot recurrían a cámaras e iluminación para asegurar el perímetro de su propiedad y aludíamos también a la poderosa arma contra los monstruos en la que se convierte el audífono de Regan y que acabará desempeñando un papel fundamental en la resolución del film. Podemos ahora resaltar asimismo la utilización de la radio y el código morse por parte de Lee en sus intentos fallidos de establecer contacto con otros supervivientes. O también el uso del estetoscopio con el que Evelyn logra oír los latidos del feto en esa escena que liga el anhelo de una vida plena que se proyecta hacia el futuro con la ayuda que la tecnología (a menudo pre-digital e incluso casera, pero tecnología al fin y al cabo) puede prestar a tal objetivo.

Sin duda, la preocupación por una vida digna que vaya más allá de la supervivencia animal supone una importante convergencia entre los films de la distopía moderna y *Un lugar tranquilo*. La cinta de Krasinski hereda de aquellas películas los interrogantes sobre lo humano (lo que nos constituye como tales, lo que amenaza nuestra condición, lo que nos permite mantenerla), aunque las respuestas a estas preguntas no siempre coincidan plenamente. Ahora bien, en todas estas películas late de manera muy similar la necesidad de comenzar de nuevo, de inspirarse en un pasado no tan lejano para reencontrarnos (o mantenernos), de retomar (o mantener) el contacto con la naturaleza para preservar nuestra esencia humana, de recuperarnos como seres páticos frente a una racionalidad excesiva y paralizante, de recurrir a una tecnología básica que no nos esclavice sino que esté al servicio de lo humano. Vemos pues que, pese a que en un lado de la balanza encontremos tres películas de filiación claramente distópica y en el otro se halle un film con tono claramente más post-apocalíptico, la cinta de Krasinski hace suyos ciertos rasgos de la distopía moderna y, más concretamente, aquellos que caracterizan la utopía que la distopía encierra y que, como hemos dicho, entroncan parcialmente con esa *otra* utopía ruralista de la modernidad.

[6] Habríamos de sumar la aparición puntual del anciano que, ante la muerte de un ser querido, opta por gritar para ser cazado por un monstruo.

[7] Es este juego, sin ir más lejos, el que encontramos en *Un lugar tranquilo 2*.

3. Un silencio que revaloriza sonidos e imágenes

Cuanto acabamos de indicar en torno al contenido del film encuentra sus paralelismos en un análisis más propiamente audiovisual de la cinta. Estos paralelismos se derivan de la principal convergencia entre el contenido y la forma del film, que radica en la importancia que uno y otra conceden al silencio. Efectivamente, el silencio también constituye un elemento clave en la propuesta formal de *Un lugar tranquilo*. Una propuesta que, como veremos de aquí en adelante, se desvía de las rutinas del género de terror y, en general, de las convenciones establecidas por el cine hegemónico de la industria.

El peculiar diseño de sonido de *Un lugar tranquilo* (muy cuidado en toda la película y por el que esta cosechó diversos premios) resulta fundamental para alejar la cinta de Krasinski otras producciones que quedan enmarcadas dentro de lo que conocemos como *cine de terror*. Como mantiene Maximiliano Torres a propósito del film que nos ocupa, "[s]iendo la edición sonora uno de los ejes técnicos del cine de horror, el hecho de que una cinta trabaje este elemento con ingenio habla de un director que ha estudiado las tradiciones del cine y sabe darles un giro".[8] En efecto, Krasinski opta por explorar el terror y el suspense haciendo un uso del sonido que no solo resulta original (podríamos incluso decir que insólito) sino también eficaz. Tomemos como muestra un fragmento de la antes comentada escena en la que el pequeño Beau pierde la vida a manos del monstruo. En el camino de vuelta a casa tras haber estado en la tienda, la familia atraviesa un puente. Diversos planos nos muestran a la familia caminando mientras oímos el (leve, pero presente y constante) sonido de sus pisadas. Un plano medio corto frontal nos muestra a una Regan sonriente. Lo más poderoso del plano no es tanto lo que vemos sino lo que oímos, o mejor dicho, lo que no oímos. El silencio marca todo el transcurso del plano en una suerte de auricularización interna[9] mediante la cual pasamos a oír lo mismo que Regan, esto es, *nada*. El plano remarca aquello que los minutos anteriores ya han sugerido, a saber, que Reagan será principal encargada de guiarnos a lo largo de la historia y que en nuestra identificación con ella el silencio desempeñará un papel importante. A continuación, el plano en el que vemos a Lee llevando en brazos al enfermo Marcus nos trae de vuelta el sonido ambiente de la escena y nos permite escuchar, instantes después, el ruido electrónico del juguete de Beau. Lee se da la vuelta y un movimiento de cámara reproduce su gesto. El siguiente plano nos muestra a Regan. La yuxtaposición resul-

[8] TORRES, Maximiliano. «"La Cuarta Compañía": ficción que no pide nada al documental», *Milenio*, (8 de abril de 2018). https://www.milenio.com/opinion/maximiliano-torres/bambi-vs-godzilla/la-cuarta-compania-ficcion-que-no-pide-nada-al-documental.

[9] Vid GAUDREAULT, André y JOST, François. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 146.

ta abrupta no por una cuestión de imagen sino porque con el corte nos introduce súbitamente, de nuevo, en el silencio más absoluto. Regan no entiende lo que está pasando porque no ha oído los sonidos que emite el cohete. Y nosotros, que sí que los hemos oído, no acabamos de entender las consecuencias del juego de Beau (a diferencia de Regan, no sabemos de la existencia de los monstruos ni de su capacidad destructora). A la distinta información que poseen personaje y espectador se le une el recurso al silencio como poderosa herramienta para potenciar la tensión del pasaje. Nada podemos escuchar en los siguientes planos en los que asistimos a la desesperada carrera de Lee en dirección a su hijo menor, al inocente juego de Beau con el cohete y a las dramáticas reacciones de Evelyn y Regan. El silencio que ha reinado durante unos segundos que se hacen eternos se rompe bruscamente con el corte al último plano de la escena, con el que oímos el penetrante estruendo del monstruo y vemos a la espeluznante criatura abalanzarse sobre Beau sin que Lee pueda hacer nada.

Pese a que la secuencia inicial del film finalice con el típico *jump scare* del género de terror, el recurso consistente en acompañar los sustos con un fuerte motivo sonoro será prácticamente omitido a lo largo de todo el metraje. Frente al sobresalto repentino, *Un lugar tranquilo* apuesta por recurrir al silencio para mantener el desasosiego en el espectador con un resultado igualmente terrorífico. En otros pasajes del film, en cambio, no se opta por el silencio absoluto sino por lo que podríamos llamar una suerte de *silencio relativo* con un efecto realmente inquietante. Nos estamos refiriendo a aquellos momentos en los que no solo no escuchamos voces, sino tampoco ninguna música. El sonido ambiente y los efectos sonoros toman un protagonismo inusitado y llenan de suspense el fragmento. Aunque, como decimos, no podamos considerarlos momentos de silencio absoluto, sí que nos permiten asistir a una estrategia aural interesante y constatar cómo el recurso a los silencios es capaz de poner en valor (y extraer el potencial de) todos aquellos pequeños sonidos que a menudo nos pasan desapercibidos.

La opción por exprimir las posibilidades de lo aural no se agotan en el servicio que este presta al propósito de generar suspense y terror. Así como acabamos de mantener que el recurso al silencio revaloriza los sonidos del film, de manera similar podemos afirmar que centra la atención del espectador en los personajes, en sus expresiones faciales, en sus gestos y acciones y en la historia que se nos está contando. En otras palabras, el silencio en *Un lugar tranquilo* lleva a cabo una función equivalente a la que el resto de elementos de la banda sonora cumple conjuntamente en la mayoría de películas, a saber, apoyar al desarrollo narrativo y propiciar la entrada del espectador en la historia. El pasaje de la cena familiar que antes comentábamos, nos sirve ahora para justificar cuanto acabamos de mantener. La orden de Evelyn a Regan de avisar al padre y el intercambio no verbal entre

Lee y su hija transcurren en un silencio casi total, dado que el sonido ambiente no es apenas perceptible. La inestabilidad emocional de la familia tras la muerte del hijo pequeño, y el consiguiente conflicto entre Lee y Regan, se expresan de manera punzante en estos planos gracias al silencio. En cuanto comienzan a servirse, la estrategia sonora vira hacia la convencionalidad para poner en primer plano una suave y melancólica pieza musical extradiegética. El diseño de sonido explota sus posibilidades en este fragmento dando intensidad a esos momentos que se alejan del terror, nos adentran en el drama familiar y corroboran que, como decíamos antes, a los Abbot no les basta con sobrevivir. Si en el apartado anterior afirmábamos que, dada la necesidad de mantener silencio, la familia sondeaba otras vías de comunicación paralingüística como las que apreciábamos en esta escena, ahora podemos mantener paralelamente que este y otros pasajes del film exploran, gracias principalmente al diseño de sonido, alternativas formales que suponen una bocanada de aire fresco para las manidas convenciones del cine de la industria.

En un tono similar podemos hablar de los momentos en los que se subraya el contacto de los personajes con la naturaleza. La elección de un solo elemento de cuantos constituyen la banda sonora (en muchas ocasiones, un mínimo sonido ambiente y, en algunas otras, una sutil música extradiegética) para acompañar las poderosas imágenes de una fotografía impecable, consigue que el espectador contemple el paisaje natural con una carga emotiva próxima a la que embarga a los personajes.

Como vemos, el diseño de sonido de *Un lugar tranquilo* va más allá de romper con ciertas convenciones del género de terror para proponer nuevos caminos en lo aural que pueden aplicarse al resto de géneros. Y es que la cinta de Krasinski subvierte el orden tradicional de preponderancia de los cuatro elementos que componen la banda sonora: diálogos, música, ambiente/efectos sonoros y silencio. Mientras que en la mayoría de producciones es la palabra la que va guiándonos (venga dada por los diálogos o a veces también por una voz en off o una *voice-over*), *Un lugar tranquilo* reduce drásticamente la presencia de la palabra hablada y ni mucho menos abusa de los diálogos que son mantenidos con lengua de signos. Es lo que vemos y el resto de componentes de la banda sonora lo que nos sirve de base para seguir la historia. El peso aural pues, no recae como viene siendo habitual en los diálogos, sino (por este orden) en el silencio, el sonido ambiente y los efectos sonoros y la música extradiegética. *Un lugar tranquilo*, así, activa el *pathos* del espectador de una manera diferente a la que estamos acostumbrados, sirviéndose principalmente del silencio y explotando sus capacidades expresivas. Es el silencio el que nos permite empatizar con Regan y con una familia sometida a unas condiciones a priori invivibles; es el silencio el que nos permite perdernos en él (sufrir con él, emocionarnos con él, respirar aliviados en él), el que nos hace

escuchar con atención los sonidos que puntúan el film y mirar cuidadosamente las bellas imágenes que nos ofrece.

4. Conclusiones

Manteníamos al final de nuestro apartado dedicado a examinar el contenido de *Un lugar tranquilo* que, aunque la película de Krasinski pueda encajar mejor en la categoría de post-apocalíptica que en la de distópica, esta mostraba ciertos puntos de conexión con la utopía que ocultan los films de la distopía moderna así como con la utopía ruralista de la modernidad. Apuntábamos entonces a la voluntad compartida de reivindicar una vida verdaderamente humana y plena, de preservar el contacto con nuestro mundo natural, de recuperar el *pathos* frente a una racionalidad alienante y de optar por una tecnología que jugará a nuestro favor y no en nuestra contra.

Como la gran mayoría de ficciones post-apocalípticas, *Un lugar tranquilo* propone, a su manera, un reflejo exagerado de nuestro presente, una mirada crítica hacia el momento contemporáneo. Y, ante nuestro actual escenario (¿distópico?), presenta singularmente el silencio como camino hacia la salvación. Por ponerlo de otro modo, podemos afirmar que la utopía velada del film post-apocalíptico de Krasinski encuentra en el silencio su piedra angular. Esto nos remite a la diferencia fundamental que advertíamos entre los films de la distopía moderna y el que principalmente nos ha ocupado, a saber, que mientras aquellos apuntaban a las palabras (al lenguaje, a los libros) como vía para la recuperación, *Un lugar tranquilo* reservaba para el silencio una función equivalente. A estas alturas, las preguntas que nos asaltan podrían quedar formuladas como sigue: ¿En qué sentido la insistencia (temática y formal) en el silencio de *Un lugar tranquilo* puede suponer una crítica al presente? Y, sobre todo ¿cómo el silencio (y las actitudes y valores que hemos asociado a este durante el análisis) pueden ayudarnos a solucionar nuestros males actuales?

Desde luego, ha pasado más o menos medio siglo desde que esos films de la distopía moderna se estrenaran y más tiempo aún si consideramos el momento en el que fueron escritas las novelas en las que dos de ellos se basan. El contexto ha cambiado, y mucho, y las amenazas que nos acechan también. La racionalidad instrumental ha seguido su camino, nuestras sociedades han sido atravesadas por la tecnologización, la pérdida de contacto con nuestro mundo natural va consumándose y el miedo al silencio (ese miedo cultural reciente, que nos afecta desde hace aproximadamente un siglo)[10] crece y crece. Y es que nuestra realidad está

[10] FELL, Bruce. «Bring the noise: has technology made us scared of silence?», *The Conversation*, 30 diciembre 2012. https://theconversation.com/bring-the-noise-has-technology-made-us-scared-of-silence-10988.

marcada por un ruido que nos ensordece y nos aprisiona: por el ruido, físico y literal que contamina especialmente nuestras áreas urbanas, pero también por el ruido mediático que día a día nos *mata*, ese ruido que no ejerce la censura suprimiendo (como las élites totalitarias de la distopía moderna) sino saturando y asfixiándonos con su sobreinformación.[11] E igualmente se encuentra amenazado el mundo en que vivimos por el logocentrismo, el *monstruo* que deja en la sombra (o en el olvido) todas esas conductas no lingüísticas (o si queremos, no domeñadas por la razón) que también nos hacen humanos. Frente a esto, la opción por poner en valor el silencio se nos antoja tan necesaria en nuestro mundo como en aquel en el que nos sumerge *Un lugar tranquilo*.

Pero, como hemos visto, el papel del silencio en el film no solo es palpable en el seno de la historia sino que empapa notablemente la manera como esta nos es contada. Recurriendo al silencio como opción formal, *Un lugar tranquilo* suma así a la reivindicación de lo humano que apreciamos al valorar el contenido del film otra reivindicación paralela no menos importante: la reivindicación de lo más puramente cinematográfico, de lo *audio-visual*, de lo que nos entra por los oídos y los ojos sin tener que ser necesariamente reducido a palabra.

5. Bibliografía

BUNCH, Sonny. «'A Quiet Place' isn't just pro-life. It makes us understand what being pro-life truly means», *The Washington Post* (11 de abril de 2018). https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2018/04/11/a-quiet-place-isnt-just-pro-life-it-makes-us-understand-what-being-pro-life-truly-means/ [Última consulta: 15 septiembre 2022].

FELL, Bruce. «Bring the noise: has technology made us scared of silence?», *The Conversation* (30 diciembre de 2012). https://theconversation.com/bring-the-noise-has-technology-made-us-scared-of-silence-10988 [Última consulta: 15 septiembre 2022].

GAUDREAULT, André; JOST, François. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.

MARTORELL, Francisco. *Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad. Aspectos ontológicos, epistemológicos y políticos* (Tesis doctoral). Valencia: Universitat de València, 2015.

RAMONET, Ignacio. *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Temas de Debate, 1998.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, María Ángeles. *Lenguaje de signos*. Madrid: Fundación ONCE, 1992.

TORRES, Maximiliano. «"La Cuarta Compañía": ficción que no pide nada al documental», *Milenio*, (8 de abril de 2018. https://www.milenio.com/opinion/maximiliano-torres/bambi-vs-godzilla/la-cuarta-compania-ficcion-que-no-pide-nada-al-documental [Última consulta: 15 septiembre 2022].

[11] RAMONET, Ignacio. *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Temas de Debate, 1998, p. 40.

Las distopías de Charlton Heston. Más allá de rifles y cuadrigas

Jorge Chaumel Fernández
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
jorge.chaumel@yahoo.es

Resumen: Charlton Heston ha destacado en la Historia del Cine como representante del cine histórico y colosal. En sus últimos años fue caracterizado como presidente de la Asociación del Rifle y defensor de la posesión de armas. Ambas imágenes han trascendido a su biografía. Pero también apostó por un cine distópico y postapocalíptico que representó un cambio en la estética y el mensaje cinematográfico. Estas películas asentaron las bases de otro tipo de cine reforzado por sus sagas y nuevas versiones. *El planeta de los simios*, *El último hombre…vivo* o *Cuando el destino nos alcance* presentan sociedades surgidas de una hecatombe apocalíptica de muchas lecturas sociales, religiosas y filosóficas.
Palabras Clave: simio, evolución, destino, distopía, futuro, ciencia-ficción, humanidad, soledad, superpoblación, transformación, virus, guerra, crítica político-social, Hollywood, cine, literatura.

Abstract: Charlton Heston has stood out in the history of cinema as a representative of colossal and historical cinema. In his last years he was characterized as president of the Rifle Association and defender of gun ownership. Both images have transcended his biography. But he also opted for a dystopian and post-apocalyptic cinema that represented a change in cinematography aesthetics and message. These films laid the foundations for another type of cinema reinforced by their sagas and new versions. *The planet of the apes, The Omega man* or *¡Make Room! ¡Make Room!* present societies that emerged from an apocalyptic hecatomb with many social, religious and philosophical readings.
Key Words: ape, evolution, destiny, dystopia, future, science-fiction, humanity, loneliness, overpopulation, transformation, virus, war, political-social criticism, Hollywood, cinema, literature.

Una nueva humanidad, descrita desde diferentes realidades, se convirtió en el interés creativo, como apuesta personal, de la estrella hollywoodense. Esta línea metafórica mostró los cambios sociopolíticos de la época y dio una concepción diferente a la ciencia-ficción donde la máxima distópica:

"*Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alineación humana*"[1] quedó reflejada al servicio del cine más rompedor.

[1] Real Academia Española. Disponible en: https://dle.rae.es/distopía.

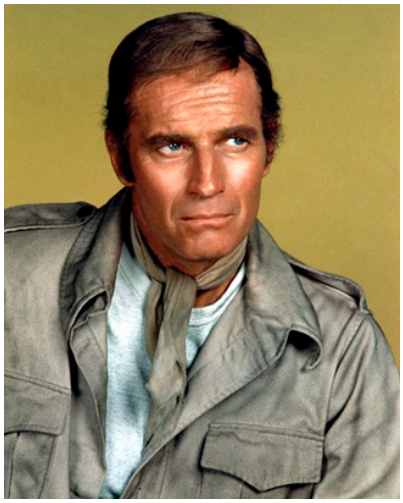


Figura 1. Charlton Heston. Foto promocional de *Cuando el destino nos alcance* (Richard Fleischer,1973).

El intérprete de Moisés, tras sus etapas clásicas, quiso alejarse hacia roles más conflictivos, de dudosa moralidad, inmerso en diferentes nacionalidades y etapas históricas. Esta búsqueda de nuevos registros y discursos narrativos le llevó a encontrar grandes posibilidades en la novela de Pierre Boulle[2] *El planeta de los simios*.

La estrella, tras sus etapas sobre aventureros sacrificados y valerosos ante marabuntas, incas, piratas, indios y forajidos, dejando atrás sus representaciones de inmaculados y mesiánicos héroes al frente de grandes producciones; experimentó, en los límites de sus registros, otros roles propios de curiosos y diferentes frescos históricos: *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965), *El señor de la guerra* (Franklin Schaffner, 1965), *Mayor Dundee* (Sam Peckinpah, 1965) y *Khartoum* (Basil Dearden, Eliot Elisofon, 1966).[3]

Los años sesenta, como la década más convulsa del s. XX, debido a los cambios sociales, políticos, culturales e históricos, enmarcaba la filosofía de los siguientes años. En el caso estadounidense, su sociedad aprendía a caminar entre el fracaso de la invasión de Bahía Cochinos, los asesinatos de John Fitzgerald Kennedy y Martin Luther King, la Guerra de Vietnam, la crisis de los misiles de Cuba, las revueltas civiles y raciales, la lucha por los Derechos Civiles y el nacimiento de nuevos aspectos sociales relacionados con los movimientos contraculturales y pacifistas de la Costa Oeste.

Culturalmente todo cambiaba y el cine también. Hasta ese momento el Cine Clásico halagaba al espectador, el discurso narrativo era siempre leve, bello, tradicional…[4] Conceptos que una nueva generación de cineastas formados en los canales televisivos iba a transformar. Sydney Lumet, Arthur Penn, Robert Altman, George Roy Hill, entre otros, representaron ese Nuevo Hollywood. Y la cien-

[2] Ingeniero de plantaciones de caucho en Indochina durante la Segunda Guerra Mundial que colaboró con el ejército francés. Capturado por los japoneses fue dirigido a trabajos forzados durante dos años. Tras ello se convirtió en escritor con 42 novelas, destacando El *puente sobre el río Kwai* (1952), como parábola social y critica al colonialismo, también llevada al cine, y *El planeta de los simios* (1963).

[3] HESTON, Charlton. *Charlton Heston. Memorias*. Barcelona: Ediciones B D.L., 1997, pp. 331-401.

[4] Por muy escabroso que fuera el discurso siempre se encontraba dentro de un ámbito de comfort propio del *establishment* social, aunque firmas como la de Alfred Hitchcock o Stanley Kubrick jugaran a transformarlo.

cia ficción fue el vehículo adecuado para mostrarlo.[5]

En los años cincuenta las películas del espacio y extraterrestres advertían de la llegada del forastero, de su amenaza extraterrestre, la metáfora de la extensión soviética, etcétera: *El enigma de otro mundo* (Howard Hawks, 1951), *la Guerra de los mundos* (Byron Haskin, 1953), *La Invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel 1956)… Este interés decayó hacía una reformulación del género influido por todos aquellos cambios comentados. Se había creado un caldo de cultivo propio para el momento de las distopías que se desarrollaron a lo largo de la década posterior: *Andrómeda* (Robert Wise, 1971), *El síndrome de china* (James Bridges, 1979), *1997 Rescate en New York* (John Carpenter, 1981), *Rollerbard* (Norman Jewison, 1975), *Mad Max* (George Miller, 1979), *Blade Runner* (Rideley Scott, 1982), que también compartieron cartelera con las *space operas* de puro divertimento juvenil.

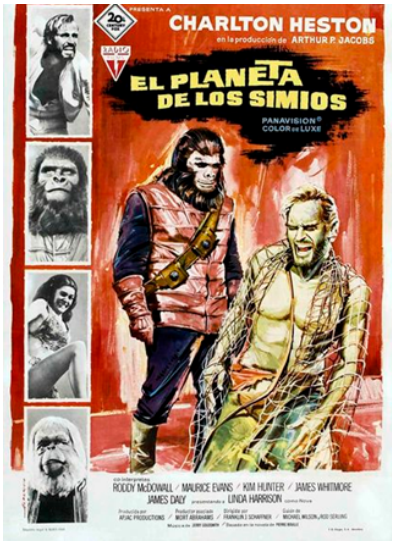


Figura 2. Carátula de *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968).

La historia del astronauta Ulises Mérou, el héroe de la novela *El planeta de los simios*, como análisis de colapsos civilizatorios y crítica social a las guerras, el racismo, el radicalismo y las religiones, merecía una versión cinematográfica. Si bien llevaba años buscando su momento[6] de la mano del productor Arthur P. Jacobs,[7] el apoyo y empuje de Charlton Heston fueron definitivos. La novela cayó en manos de Jacobs, a través de un agente literario cuando se encontraba en París rodando una película y compró los derechos debido a sus grandes posibilidades cinematográficas.[8]

Tras su éxito como productor en 1963 con *Ella y sus maridos* (J. Lee Thompson, 1964) convenció al director de ésta y al dibujante Mentor Huebner para presentar un dossier como resumen de la historia, donde se vendía de la siguiente manera:

[5] Desde la ciencia ficción literaria se apostaba más allá de la serie B. Se empezaron a oír los nombres de escritores como Asimov, Clarke, Bradbury, que dieron una nueva base a un cine con mensaje y sus representaciones futuristas.

[6] La novela de Pierre Boulle había interesado a algunas productoras como la King Brothers Productions.

[7] Dedicado a diferentes negocios en Hollywood, aprovechó la independencia de las estrellas sobre las productoras y se decidió representar varias de ellas: Gregory Peck, James Steward, Henry Fonda o Marilyn Monroe, hasta que decidió dedicarse a la producción.

[8] AAVV. *El planeta de los simios. El libro del 50 aniversario*. Barcelona: Ed. Notorius, 2018, p. 8.



Figura 3. Charlton Heston, Dianna Stanley, Robert Gunner y Jeff Burton como la tripulación de la nave espacial que da inicio a *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968) en foto promocional.

El planeta de los simios es una historia de horror desgarradora, un thriller clásico usando los mejores elementos de *King Kong*, el doctor Frankenstein, el doctor Jeckyll y Mister Hyde, *La vida Futura*, *Los pájaros* y otros clásicos. Su único objetivo es el entretenimiento y la emoción, nada más. Sería creada primero, y, sobre todo, como la mejor película de horror y aventuras de todos los tiempos. ¡Debería ser comentada en el mundo entero como la película más inusual jamás hecha![9]

Pero el fenómeno y desastre de *Cleopatra* (Joseph Mankiewicz, 1963) lo paralizó todo. El magnate Darryl F. Zanuck regresó de su retiro con la intención de salvar Twenty Century Fox después de las pérdidas de dicha superproducción. Jacobs aprovechó y presentó su proyecto, el cual, en palabras de Zanuck, parecía un buen vehículo para el desarrollo de su hijo Richard Zanuck como productor.

El proyecto fue aprobado. Tantearon directores y finalmente Blake Edwards aceptó.[10]

En este periodo Heston estaba centrado en el rodaje del western crepuscular *El más valiente entre mil* (Tom Gries, 1968) continuando su intención de seguir explorando registros. Cuando el guion, que seguía buscando protagonista, cayó en sus manos se interesó personalmente.[11] El libreto también pasaría por varias manos. Michael Wilson, guionista de David Lean para *El puente sobre el río Kwai* (1957) y *Lawrence de Arabia* (1962), con problemas con el Comité de Actividades Antiamericanas, fue el encargado de darle forma. Añadió el interrogatorio como metáfora de la opresión y la sinrazón en recuerdo de su propia experiencia. Después se contrató a Rod Sterling para ayudarle. Ambos entendieron el relato metafísico y, sin abandonar la alegoría apocalíptica y los cánones de aventura y ciencia ficción, se pusieron manos a la obra. Añadieron ideas del darwinismo al control político social, remodelando la historia de Boulle hasta dar forma a un escrito en el que se conservaba el fondo pero cuya forma difería libremente.[12]

[9] AAVV. *Op. Cit*, p. 10.

[10] Blake Edwards, guionista, director, productor y actor estadounidense conocido por ser el creador de la Pantera Rosa.

[11] HESTON, Charlton. *Op.cit*, p. 402.

[12] AAVV. *El planeta de los simios. El libro del 50 aniversario*. *Idem*, p. 12.

Se mantuvieron los simios principales Zira, Cornelius y el Dr. Zaius, incluso la humana Nova y la trama en general. Los astronautas franceses fueron sustituidos por estadounidenses, y Ulises por Taylor. Se borró la presencia del chimpancé terrícola que acompaña a los protagonistas, se sustituyó el siglo de partida del XXVI al XX, añadieron a la mujer astronauta muerta en el inicio por un fallo en su sistema de hibernación durante el viaje espacial, la sociedad simia se describió más retrasada para abaratar costes y el problema de comunicación sobre el idioma lo sustituyeron por la herida en la garganta del protagonista.[13]

Para el final se buscó un efecto *Rosebud*[14] que fuera un impacto, y así, aunque la imagen, de alguna forma ya existía con anterioridad en otros formatos, se dio un poderoso fotograma para la posteridad cinematográfica: La estatua de la libertad, la cual derruida, semihundida o sumergida se había mostrado en diferentes portadas de proyectos Pulp literarios o de comics futuristas.[15] Siempre se encontró en el subconsciente colectivo de todas las fuerzas creativas que colaboraron en la creación de una de las imágenes finales más impactantes de la historia del Cine.



Figura 4. Sorprendente y célebre final de *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968).

El cinismo del antihéroe, que se concentra en la carga filosófica de Taylor, misántropo convencido transformado en el único defensor del homo sapiens, se presenta como la gran ironía metafórica del planteamiento. Taylor es un arrogante asocial que da la espalda a toda la civilización humana, por estar condenada a su desaparición. El final del film le dará la razón. Una broma semántica, un trágico divertimento filosófico que representa la fragilidad de nuestra especie. Todo

[13] BOULLE, Pierre. *El planeta de los simios*. Barcelona: Editorial Orbis, 1985.

[14] Elemento en forma de trineo como recuerdo de la infancia y revulsivo final para *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), que ha quedado como sinónimo cinematográfico de sorpresa final.

[15] AAVV. *El planeta de los simios. El libro del 50 aniversario*. *Idem*, pp. 13-14.

conlleva una filosofía oscura y una serie de reflexiones que concentra el ataque al clasismo y al racismo, analogía de los años sesenta.



Figura 5. Descubrimiento de las marcas fronterizas del territorio simio por Taylor y sus compañeros en *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968).

Heston seguía siendo la esencia, el motor y la unión del proyecto, y sus decisiones al respecto determinaron el futuro de la saga: su colaboración en la ocurrencia del famoso final o, en la segunda película, con la intención de no encasillarse, la opción de la destrucción del mundo, son muestras de ello.[16] Además, insistió en la contratación del director, Franklin Schaffner,[17] tras la marcha de Blake Edwards, con quien había colaborado en *El señor de la Guerra*, de los guionistas y en reforzar la inversión en los maquillajes simiescos.[18]

El nuevo director, por su parte, aclaró que quería hacer una película política, de crítica social, que completaba perfectamente la dirección que estaba tomando todo el proyecto. Varias personalidades perseguidas en la *caza de brujas* del mccarthismo aportaron su experiencia sumando más potencia a sus respectivos mensajes.[19]

Pero no fue hasta el inesperado éxito de *Viaje Alucinante* (Richard Fleischer, 1966), cuando se dio el pistoletazo de salida y la aceleración del proceso.

El primer obstáculo fue que la productora no se fiaba del maquillaje, los simios se antojaban muñecos infantiles. Ante la insistencia de Heston y el productor, consiguieron una inversión de cincuenta mil dólares, contratando para ello al genio del maquillaje John Chambers.

Se contó con Edward G. Robinson como el Dr. Zaius, quien tras soportar dos horas de maquillaje abandonó por las complicaciones de respiración a través de la máscara debido a su elevada edad. Fue sustituido por Maurice Evans y cerraron el reparto con Roddy McDowall y Kim Hunter, quienes acudieron al rodaje siempre con el maquillaje y no se vieron las caras hasta la fiesta final.

[16] HESTON, *Charlton. Idem*, p. 429.

[17] Director ganador del Oscar como director por *Patton* (1970) conocido además por otras producciones como *El planeta de los simios* (1968), *Nicolás y Alejandra* (1971), *Papillon* (1973) y *Los niños del Brasil* (1978).

[18] HESTON, *Charlton. Ibídem,* p. 424.

[19] La actriz Kim Hunter y el guionista Michael Wilson fueron añadidos a la lista negra de Hollywood, durante la época del Macarthismo por simpatías con el comunismo.



Figura 6. Roddy McDowall, como Cornelius, y Kim Hunter, como Zira, en *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968).

Para mostrar la civilización simia como una sociedad primitiva, pero con armas de fuego, el director artístico William Creber se inspiró en el valle de Góreme en Capadocia (Turquía) fusionándolo con el arte arquitectónico de Gaudí. Mientras que los exteriores serían grabados en los escenarios naturales de Utah Arizona y California.

El director insistió en que Taylor apareciera desnudo mostrándolo en escorzo, lo que provocó cierta gripe a Heston que no vendría mal, ya que sólo afectó a las secuencias en las que se mostraba mudo hasta exhalar su famosa frase: —"Quítame de encima esas patas maldito mono asqueroso"— Resultando más potente de lo requerido.[20]

El mensaje de la película representó el desencanto de la sociedad concentrado en la carga filosófica del astronauta protagonista. El discurso inicial es ya desesperanzador y cínico: "¿El hombre se sigue matando entre sí? ¿Sigue dejando morir de hambre al hijo de su vecino?" La bandera clavada y la risotada de Taylor es una incisiva respuesta de la época que refleja la caída de los mitos y los cambios de mentalidad. Los espantapájaros que encuentran los astronautas son la frontera, el aviso, la introducción a un mundo al revés y a lo desconocido. La cacería inicial de los humanos por los gorilas es la total sustitución de la civilización.

En cuanto a la diversidad racial y social se dice que las barreras que solían existir han sido abolidas y las disputas, producto de aquellas, depuestas, mayoritariamente gracias a las campañas lanzadas por los chimpancés. Toda la parábola política social de la época está servida. La división racial es una analogía sobre la inteligencia humana y las clases sociales. Los chimpancés representan la razón

[20] HESTON, *Charlton. Ibídem,* pp. 425-427.

y el conocimiento, entre los que Kim Hunter, como Zira, estudia la conducta de las especies, y Roddy McDowall como Cornelius, es el arqueólogo historiador, estudiante de la Zona Prohibida. Zira y Cornelius son un izquierdismo blando ante un modelo americano supuestamente acabado. Creen en el sistema, pero hay que cambiarlo, son burgueses liberales. La extensión de estas ideas hacia un cierto radicalismo se encuentra en el sobrino de ellos, de respuestas contestatarias y comprensión de Taylor. Las teorías de Zira y Cornelius, y los propios estudios con Taylor, dan un repaso a las teorías de la evolución y reflexión sobre la razón.[21]



Figura 7. Maurice Evans, como el Doctor Zaius, y Buck Kartalianm, como Julius, en *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968).

Los gorilas suponen el poder militar y policial, la fuerza bruta en el que se apoya el poder legislador que representan los orangutanes. Y los orangutanes son los legisladores, los religiosos, el poder en sí, la clase dirigente donde Maurive Evans como el Dr. Zaius representa la ciencia y el estado. Pero en nombre de la ley y la paz se inspiran en el miedo, en base a la religión y a su propia legislación que oculta la verdad. Como complemento adicional podemos añadir, según los apuntes del rodaje de Heston, que en el almuerzo los actores se agrupaban por especies: Gorilas, chimpancés y orangutanes, que daría para otra disertación respecto a los comportamientos que determinan grupos sociales.[22]

Zaius borra las palabras de Taylor y destruye la caverna. Protege a su población desde el fundamentalismo. En los sesenta el darwinismo aún estaba en debate y controversia. Planteamientos filosóficos y antropológicos que definen una sociedad creíble y una crítica cinematográfica a su actualidad. Entre el origen del

[21] Jane Goodall, célebre etóloga y bióloga, llevaba tiempo en Tanzania estudiando sociedades socioafectivas de los simios, que también se pueden descubrir en las relaciones de la película.

[22] HESTON, *Charlton. Ibídem*, p. 427.

proceso de producción en 1963 y el rodaje de 1968 suceden grandes cambios que hemos esbozado: Kennedy, Vietnam, las panteras negras, Cuba, San Francisco… y que, como tales cambios, sus conclusiones se reflejan en la película.

Descubrimos la máxima de la filosofía simia: *"simio no mata simio"* en contraposición a la idea de que el hombre mata por avarícia. Cuando llega el juicio a Taylor recuerda la representación del Comité de Actividades Antiamericanas ante el que tuvieron que testificar muchos cineastas, entre los que se encontraban la actriz Kim Hunter y el guionista Michael Wilson, partícipes del film.



Figura 8. Los actores James Daly, Woodrow Parfrey y James Whitmore, presidiendo una asamblea en *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968).

Y el final, los encuentros de la muñeca en la zona prohibida y la estatua, son imágenes que se introducen desde la otra realidad, la humana. Cierta influencia de Jonathan Swift y los viajes de Gulliver se respira en el horizonte. En los planos finales, Heston recupera su pose de héroe y cabalga hacia su destino; es solo un espejismo, su destino está a la vuelta de la esquina, en el descubrimiento final y la devastación del supuesto héroe.

En medio queda la crítica a las dictaduras, a la opresión religiosa y política. El simio, por su parte, es la venganza de la naturaleza como en *Los pájaros* (Alfred Hitchcock, 1960) o más adelante *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975), reflexión filosófica sobre la identidad de lo humano y su posición en un mundo animal. Un alegato contra la guerra, la violencia y la agresividad del hombre hacia su entorno, así como contra la intolerancia. Denuncia los comportamientos violentos y agresivos del género humano, la carrera de armamentos, el holocausto nuclear, la acumulación de armas de destrucción masiva, la deshumanización del mundo, la manipulación interesada y la estupidez generalizada. Se inspira a su vez en el mayo del 68, el movimiento *hippy* y las nuevas corrientes liberales de la época.



Figura 9. Carátulas de la película original, sus continuaciones y remakes: *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968), *Huida del planeta de los simios* (Don Taylor, 1971), *El planeta de los simios* (Tim Burton, 2001) y *La guerra del planeta de los simios* (Matt Reeves, 2017).

Alegoría y relato moral que presentan los antecedentes de la ciencia ficción pesimista posterior.

El estreno fue un éxito. La ciencia ficción volvió a retomar la fuerza de años anteriores, sólo representada durante los años 60 por la serie B, sátiras como *Teléfono Rojo ¿Volamos a Moscú?* (Stanley Kubrick, 1964) o distopías con mensajes en transición como *La máquina del tiempo* (George Pal, 1960). Pero en 1968 *El planeta de los simios* y *2001* (Stanley Kubrick, 1968) con una nueva concepción más adulta y mensajes filosóficos, la transformaron.

Con *El planeta de los simios* además apareció y se confirmó la industria del *merchandising*, y un ejemplo para seguir en el cine comercial de los años 80. Fue nominada a dos Oscar (vestuario y banda sonora) y ganó el de maquillaje.

Fue continuada por cuatro secuelas, comics, dos series de televisión, una tercera de animación, un *remake* y una reactivación de la saga de tres películas en el nuevo siglo. Todo un universo propio, cinematográfico y filosófico, donde se abren diversas paradojas espaciotemporales y distópicas. Y a su vez, precursora de otras tantas sagas galácticas.

Pocos años más tarde y liberado de toda la cuestión del proyecto, Charlton Heston se encontraba dirigiendo su obra más personal *Marco Antonio y Cleopatra* (1972), cuando leyó *Soy Leyenda* de Richard Matheson, dándose cuenta de su calidad y su potencial como película. La figura de un nuevo Adán condenado a la desaparición de la humanidad le fascinó.[23]

[23] HESTON, Charlton. *Op. cit*, p. 466.

El autor, Richard Matheson,[24] escribió un relato inverso al nacimiento de una leyenda. En un ambiente terrorífico sobre la gran soledad mostraba el desequilibrio emocional que conllevaba. El mundo ha sido diezmado por una pandemia surgida en un conflicto bélico. Las víctimas se convierten en muertos resucitados, vampiros en esencia que buscan capturar y convertir a los supervivientes. Neville es el último hombre que investiga un supuesto antídoto mientras asesina a los vampiros que duermen por el día. Íntima con un perro y una mujer, de la que sospecha inicialmente. Parece que se ha dado una mutación diferente en seres que no son humanos, pero tampoco vampiros. Neville está matando a esta nueva especie sin sospecharlo, y estos nuevos seres entienden que el peligro es él, él es el mutante peligroso a exterminar, él es la leyenda.



Figura 10. Carátula de *El ultimo hombre…vivo* (Boris Sagal, 1971).

Las posibilidades del avance de una pandemia mundial, tan en boga en nuestros días, junto a la creación de una sociedad nueva donde el representante del mundo anterior tiene que desaparecer, configuran las apuestas de la novela que de una forma u otra se ha intentado llevar al cine.

Matheson habla de las versiones de la siguiente manera:

> Han existido tres versiones cinematográficas de mi novela de 1954 *Soy Leyenda.* La primera titulada *El último hombre sobre la tierra*, estaba protagonizada por Vicent Price. Vicent Price me había gustado en las películas de comienzos de los sesenta para la American Intenational Pictures, *El péndulo de la muerte, La caída de la casa Usher, Historias de Terror, El cuervo* y *La comedia de los horrores*. Pero, con la excepción de un par de escenas conmovedoras, no me convenció demasiado para Robert Morgan, un personaje lúgubre que apenas tenía parecido lejano con mi Robert Neville. No era el actor adecuado para el papel.

[24] Escritor de ciencia ficción que antes de *Soy leyenda* escribió *El increíble hombre menguante* llevado al cine igualmente, en 1957, y que después estuvo relacionado con el cine sobre relatos y guiones que llevó a la pantalla Steven Spielberg.

> La segunda se llamaba *El último hombre vivo* y cuando menos se diga de ella mejor. Aunque el protagonista, Charlton Heston, podría haber sido un buen Robert Neville, en este caso la película se alejaba mucho más del original que *El último hombre sobre la tierra.*
>
> Luego está la versión que utilizó el título de la novela. El protagonista era Will Smith y la verdad es que me gustó bastante. No obstante, se tomaba demasiadas libertades con respecto a la novela. No era mi obra, pero me pareció muy bien terminada.[25]

El propio Matheson quiso llevar a la pantalla su obra y para ello presentó una adaptación de *Soy Leyenda* que jamás llegó a rodarse. La produciría la Hammer Films en 1957. Se llamaría *Las criaturas de la noche*. Para entonces el escritor sólo había escrito un guión, la adaptación de su novela *El increíble hombre menguante.* Pero su manuscrito no pasó la censura y en su lugar se produjo *Drácula* (Terence Fischer, 1958).

La respuesta a la lectura de su guion se refirió en estos términos:

> Hemos procedido a la lectura del guion titulado LAS CRIATURAS DE LA NOCHE, remitido por usted a esta oficina el 25 de noviembre del 1957. Aunque la historia en sus aspectos básicos parece cumplir con los requisitos del Código de producción, el guion, tal y como está en este momento, corre el peligro de convertirse en una película, que esta oficina no podría autorizar por su excesiva tendencia a regodearse en la truculencia. A continuación, puede encontrar usted una lista con detalles concretos de la mencionada tendencia y otros elementos.
>
> Eliminar la palabra *"maldición", "Oh dios"* tal y como se utiliza en el texto, *"infierno" "joder"*.
>
> La quema de cuerpos ha de tratarse con extrema cautela, referencias a estacas "*malditos*", *"Hijos de…",* exceso de brutalidad y truculencia en algunas peleas con los vampiros. Abundancia de truculencia. Excesiva mención *"Dios Mío";* truculencia en la muerte perro; relación ilícita entre Ruth y Neville.[26]

Todo ello conllevó el alejamiento de Matheson del cine y la apuesta por un terror más clásico de la Hammer con *Drácula*. Vendió los derechos a Robert L. Lippert, para realizar *El último hombre sobre la Tierra* (Sidney Salkow, Ubaldo Ragona, 1964), producción italiana protagonizada por Vincent Price. Esta versión intentó ser fiel al libro, pero las carencias de presupuesto la lastraron tanto como sus deficiencias argumentales.

[25] MATHESON, Richard. *Soy leyenda*. Barcelona: Ed. Minotauro, 2014, pp. 167-168.
[26] MATHESON, Richard. *Op. Cit.*, p. *175*.

Era el turno de Charlton Heston que, como otra apuesta personal, buscó a profesionales con los que hubiera trabajo antes, especializados en la televisión para darle un aspecto más actual y dinámico, como Russ Metty en la fotografía y Boris Sagal como director. Se adaptó el relato a la Guerra Fría y al conflicto químico, así como a las pandemias derivadas de aquellas. La construcción de su atmósfera comienza con un Heston conduciendo por las desiertas calles de Los Ángeles, planos espectaculares y cierta acción sobre el asfalto, así como ráfaga de metralleta ante las amenazas.



Figura 11. Carátula de *El último hombre sobre la Tierra* (Sidney Salkow, Ubaldo Ragona, 1964).

La inmunidad accidental del protagonista es la clave para que su sangre pueda transformarse en la vacuna. Y esto se convierte en el punto de inflexión que le aleja de la novela y de su primera versión. En *El último hombre… vivo* (1971) ya no es el antihéroe o el héroe devastado habituado a estas distopias, por el contrario, hay un atisbo de heroicidad en estas nuevas propuestas. Muere en sacrificio, con los brazos en cruz y herido en su costado por una lanza y su sangre servirá para salvar a los supervivientes. La cristología de la imagen y el mesianismo del mensaje apagan la composición distópica y el pesimismo subyacente que, si bien aparece en el resto del metraje, es traicionado por este final que presenta la esperanza de construir un mundo mejor gracias al suero y a la inmolación del doctor Neville.

Se contrató para el guion a Bill Carrington y mientras todo tomaba forma Heston se dedicó a la distribución de *Cesar y Cleopatra* y a sus obligaciones sindicales en Hollywood. El título confirmado fue *The Omega Man* por la letra griega y la metáfora de último hombre vivo sin mencionarlo. Inicialmente se describía como la vertiente sombría de la historia de la creación de Adán, el primer hombre según el Genesis, en este caso: el último, el Antiadan. El final en vez del principio. Aquella era la metáfora que más fascinaba al protagonista.[27]

La representación de la vieja guardia, la generación clásica, desapareciendo con la imagen del maduro protagonista ante la nueva en la imagen de Rosalind Cash como Lisa, joven, mujer, negra… captaba la época de cambios. Cash, más

[27] HESTON, Charlton. *Ídem,* p. 516.



Figura 12. Rosalind Cash, como Lisa, en *El último hombre…vivo* (Boris Sagal, 1971).

allá de la comparativa con el personaje de la novela, supone cinematográficamente una de las primeras relaciones sentimentales interraciales que pudieron verse el cine norteamericano.

Todos los elementos contraculturales del momento se encuentran recogidos en la cinta: *Woodstock*, motoristas tipo Easy *Rider,* el Black Power, los jóvenes reformistas y toda la impresión de una sociedad decadente abocada al fracaso… Con la visualización del concierto de Woodstock, en la que se puede ver infinidad de personas en comparación con la soledad presentada, surge el comentario irónico: —"Ya no se hacen películas así…"—

Se transforma la idea de los vampiros en una secta de mutantes albinos que rodean la casa. La idea de la matanza de Charles Mason planea sobre todo ello. Y poco a poco el film se aleja de la idea de *leyenda,* aunque nos muestre una nueva



Figura 13. La raza de nuevos seres acorrala al doctor Neville en *El último hombre…vivo* (Boris Sagal, 1971).

sociedad surgida del desastre. Pudieron darse más analogías y metáforas filosóficas pero la Warner quería una película de terror al uso y como tal fue un éxito.

En los 80 Tony Scott y Arnold Schwarzenegger quisieron llevar a cabo una nueva representación. Hubo que esperar hasta 2007 para que se estrenara *Soy leyenda*, dirigida por Francis Lawrence[28] y con Will Smith en el papel principal. En lugar de basarse en la novela, cometió el error de tomar como referencia a *El último hombre…vivo* sin corregir ciertos defectos, aun dándose un acierto al conservar algo de la humanidad de los afectados, que se intuye en el enfrentamiento del macho alfa y Neville.

Comparando las tres versiones y la novela podemos confirmar otros aspectos más allá de los comentarios arriba señalados de Matheson:

El perro, en la novela, tarda en aparecer y supone cierta compañía hasta que muere; en la versión de Smith es su compañero fiel, la de Heston obvia al perro, mientras que en la de Price es una anécdota.

Los vampiros de la novela conservan su fisonomía humana, respetada por la versión cinematográfica de 1964, mientras que en la más actual son monstruos humanoides y en la de 1971 son una secta de seres pálidos y albinos.

Toda la mitología original del vampiro (ajo, cruces, luz del sol…) desaparece en las últimas dos versiones.



Figura 14. Carátula de *Cuando el destino nos alcance* (Richard Fleischer, 1973).

En la novela, Neville conoce a una mujer llamada Ruth, quien había huido de los infectados tras la muerte de su esposo, lo que hace que Neville desconfié, por si está infectada. Finalmente descubre que sí lo está pero que tiene características de un nuevo tipo de ser humano posterior. Esto es, a su vez, la piedra angular del relato para que Neville, como último humano, termine considerándosele Leyenda. Cuestión respetada por la primera versión. Sin embargo, el personaje de Rosalind en la de Heston o Anna en la de Smith, son humanas que salvarán el antídoto descubierto por el doctor en busca de la salvación de los supervivientes. En este caso sí hay esperanza, no como en las incursiones anteriores por el género, simios mediante.

[28] Director de otros éxitos contemporáneos como *Constantine* (2005) o *Los juegos del hambre* (2013).

Poco después, Heston, como el lector compulsivo que era, consiguió la novela ¡*Make Room! Make Room! ('¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!'),* de Harry Harrison, y aquel rudo detective protagónico, en una nueva representación social y deprimente, supuso la perfecta continuación para sus Taylor y Neville. Convenció a la Metro Godwyn Mayer para llevarla al cine, se contrató a Richard Fleischer para dirigirla y se insistió en la contratación de Edward G. Robinson, quien compuso un magnífico testamento cinematográfico al ser su última actuación, falleciendo realmente poco después. Su última interpretación fue la de su propia muerte representando su despedida del público.[29]

El comienzo de *Cuando el destino nos alcance* (Richard Fleischer,1973) no puede ser más demoledor en cuanto a la problemática constante, continua y creciente. No es ya el momento crítico de una guerra o una pandemia, sino la masificación, la superpoblación, el hambre y la diferenciación de clases sociales. Por supuesto un discurso *malthusiano* acompaña toda la cinta.

La industrialización del siglo XX lleva al hacinamiento, a la contaminación y al calentamiento global. Cuestiones actuales que perturban aún más cuando se descubre que su desarrollo es durante el año 2022 en Nueva York. Allí viven 40 millones de personas y la alimentación de verduras y carne son un lujo. Una mayoría apilada en calles y edificios donde se malvive con agua en garrafas y dos variedades de un producto comestible: *Soylent rojo* y *Soylent amarillo*, que son la única fuente de alimentación, ya que los alimentos naturales son un privilegio para los sectores dominantes.

Un policía recibe el encargo de resolver el crimen de uno de los directivos de la poderosa Soylent, la compañía que controla la distribución del alimento. En su investigación descubrirá que lo hacen con los cadáveres de los ciudadanos a los que se les facilita la eutanasia, lo que convierte la sociedad en un ciclo antropófago como solución a la superpoblación.

El reparto inicial no puede ser más poderoso por su peso cinematográfico y calidad interpretativa. Heston, policía cínico, duro, práctico, con su propio código de valores; Edward G. Robinson, sabio y tierno ayudante de aquel y Joseph Cotten, el empresario que es asesinado, produciendo la investigación, el *Mc Guffin* que diría Hitchock.[30]

Los mejores momentos son los protagonizados en la intimidad por un resultón Charlton Heston y sobre todo por la presencia de Edward G. Robinson. A destacar la secuencia en que se deleitan con un simple filete y vino. Es narrada como si de un vodevil silente fuera, recreando el momento de felicitad y alegría de los personajes, ante la desesperación que les rodea.

[29] HESTON, Charlton. *Op. Cit*, p. 513.

[30] Elemento de suspense como excusa argumental que avanza la trama y motiva a los personajes sin mayor relevancia para el desarrollo del guion.

Robinson mostraba la sabiduría que la edad le daba. Cuando se le aplazó el salario dijo que a los 79 años los aplazamientos no le interesaban mucho. Sabía que se moría, pero nadie más. Pasaba los días sentado en el rodaje hablando con todo el mundo, disfrutando del momento y de la vida. Los actores jóvenes se quejaban de que había que esperar por la preparación de la iluminación, Robinson les aleccionaba explicándoles que siempre había pensado que le pagaban por las esperas, actuar lo hacía gratis.[31]



Figura 15. Charlton Heston y Edward G. Robinson en *Cuando el destino nos alcance* (Richard Fleischer, 1973).

El personaje femenino de Shirl, protagonizada por Leigh Taylor-Young, pieza clave, representa una sociedad sumamente patriarcal donde las mujeres jóvenes son parte del mobiliario del domicilio, presentando una cosificación literal.



Figura 16. Shirl, protagonizada por Leigh Taylor-Young, en Cuando el destino nos alcance (Richard Fleischer, 1973).

La trama fue narrada como film-noir de los años 50 con una ambientación decadente. Se realizó con un presupuesto bajo, sin efectos, con economía de medios. La impresión final es un experimento formal desde el punto de vista narrativo. Pasa del género policiaco al melodrama futurista como representación de un cine en transformación, donde las distopías cinematográficas comentadas fueron fundamentales.



Figura 17. Las multitudes que se manifiestan son oprimidas por excavadoras y policías en Cuando el destino nos alcance (Richard Fleischer, 1973).

Toda esta ambientación decadente culmina esta supuesta trilogía temática que refleja tanto los miedos actuales como los cambios sociales y cinematográficos de sus años de rodaje.

[31] HESTON, *Charlton*. *Ídem,* p. 513.

Charlton Heston había demostrado que otra ciencia ficción era posible, había alentado y apoyado este tipo de producciones y había dado una dirección interpretativa diferente a su carrera. Sin embargo, llegó un momento en que decidió abandonarlas. Quizás vio que su imagen no era la que correspondía. Comenzaba a ser maduro en exceso para estos antihéroes. Su imagen inmaculada de los lideres mesiánicos pesaban mucho entre los recuerdos de la generación de mediana edad. Las nuevas generaciones, encantadas con ese mensaje cínico y crítico, no terminaban de identificarlo con una imagen que sí verían en los jóvenes James Caan, Michael York o Harrison Ford. Si todo cambiaba, los rostros cinematográficos también deberían y, por tanto, abandonó un subgénero y un lenguaje narrativo que había ayudado a construir.

Allí quedaban visiones y ácidas críticas a las guerras, a las políticas pandémicas, a las diferencias sociales, a los gobiernos y tantísimos mensajes que conformaron varios universos distópicos que no debemos dejar de recordar.

Esa es la esencia de estos planteamientos sobre grandes colapsos civilizatorios, plasmados en aquel subgénero característico de una época de cambios, en las que la aportación de Charlton Heston fue crítica.



Figura 18. Charlton Heston como el antihéroe solitario ante un mundo distópico y postapocalíptico, en *El último hombre…vivo* (Boris Sagal, 1971).

Bibliografía

AAVV. *El planeta de los simios. El libro del 50 aniversario*. Barcelona: Notorius, 2018.
BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood*. Madrid: Anagrama, 2008.
BOULLE, Pierre. *El planeta de los simios*. Barcelona: Editorial Orbis, 1985.
DIAZ, Vicente. *El cine de ciencia-ficción*. Madrid: Notorius, 2022.
GUBERN, Roman. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1989.
HARRISON, Harry. *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!* Barcelona: Ediciones Orbis, 1985.
HESTON, Charlton. *Charlton Heston. Memorias*. Barcelona: Ediciones B D.L., 1997.
MATHESON, Richard. *Soy leyenda*. Barcelona: Ed. Minotauro, 2014.
TELOTTE, J. P. *El cine de ciencia ficción*. Barcelona: Cambridge University, 2002.

El filme *El hoyo* (2019), como metáfora distópica y la expulsión de lo distinto

Andrés Cobo de Guzmán Medina
Université Grenoble Alpes (UGA)
andrescdg@hotmail.com

Resumen: El presente análisis del filme *El hoyo* (2019), como metáfora distópica y de la expulsión de lo distinto, pretende responder a la cuestión de cuál es el discurso fílmico de esta intrigante y compleja película. Podríamos preguntarnos si se trata de una mera cuestión simbólica de clases, de nuestra responsabilidad con los demás o del diálogo entre conceptos entre el orden de la modernidad y el caos asociado a la posmodernidad actual.
De esta manera, la verticalidad es mostrada como sinónimo de desigualdad, de torre de Babel, que incita a la rebelión ante el abuso de poder del hombre, y la típica denegación que la acompaña, que expulsa a todo individuo que se enfrente a un modelo cuya mediocridad y contradicciones garantiza el propio triunfo del sistema.
Palabras Clave: distopía, expulsión, posmodernidad, desigualdad, abuso de poder.

Abstract: The present analysis of the film *El hoyo* (2019), as a dystopian metaphor and the expulsion of the different, aims to answer the question of what is the filmic discourse of this intriguing and complex film. We might ask ourselves whether it is a mere symbolic question of classes, of our responsibility towards others or of the dialogue between concepts between the order of modernity and the chaos associated with postmodernity today. In this way, verticality is shown as synonymous with inequality, of the tower of Babel, which incites rebellion against the abuse of power by man, and the typical denial that accompanies it, that expels any individual who faces a model whose mediocrity and contradictions guarantee the system's own triumph.
Key Words: dystopia, expulsion, postmodernity, inequality, abuse of power.

1. Introducción

in memoriam de Javier Marías,
narrador de distopías mundanas y utopías de libertad.

El hoyo es el primer largometraje del bilbaíno Galder Gaztelu, que cuenta con una amplia experiencia en publicidad, en televisión y con dos cortometrajes en su

haber: *913* (2004) y *La casa del lago* (2014). "Un gigantesco hangar en el Puerto de Zorroza acogió (…) el rodaje de este «thriller social con tintes de humor e intriga y muchas implicaciones morales», en definición de su director".[1] Una cinta política que la crítica ha comparado con producciones como *Parásitos* o *El rompehielos* (*Snowpiercer*), del coreano Bong Joon-ho. Esta última realización trata de una distopía sobre el calentamiento global y unos supervivientes que viajan en un tren masivo a través del mundo, a diferencia de *El hoyo* la esperanza parece mostrarse de manera más nítida al final del relato. La verdadera cuestión estriba en si la cinta trata de una distopía sobre el futuro o sobre una visión del mundo actual:

> Nunca antes se produjo un reparto más desigual de los bienes, del poder, de la libertad. Pese a todos los esfuerzos bienintencionados de organismos internacionales, ONG y agrupaciones sociales de base, las diferencias, a escala mundial, no hacen sino crecer. El poder político, económico y social cada vez está más concentrado y los sistemas de control son más sofisticados.[2]

Como sabemos, abordamos una película española de ciencia ficción y suspense, producción que cuenta con la participación de RTVE, de la Televisión vasca ETB y fue comprada por Netflix. El filme ha obtenido varios premios nacionales e internacionales: Sitges, Toronto, *Goyas (*mejores efectos especiales y tres nominaciones) … Un filme que Gaztelu define como "un espacio físico y metafórico que te enfrenta a ti mismo y te interroga sobre cómo de solidario puedes llegar a ser. ¿Lo seguirías siendo si tu integridad física se viera amenazada?".[3]

En resumen, la trama gira en torno a un mundo distópico donde hombres y mujeres son almacenados en una prisión vertical, con dos personas por nivel, en la que ven descender la comida del día, o lo que queda de ella, dejando a los niveles inferiores hambrientos y radicalizados. El futuro representa una distopía y el presente depende a menudo del nivel donde estés: "Con esta original premisa, *El hoyo* se convierte en una potente metáfora sobre la diferencia de clases, sobre un sistema injusto y sobre cómo cuando llegamos a lo más alto de la 'escalera social' nos convertimos en lo que más detestamos".[4]

[1] BELATEGUI, Oskar. «El bilbaíno Galder Gaztelu-Urrutia arrasa en Sitges con 'El hoyo'», *El correo online*, (12 de octubre de 2019) [Última consulta: 28 de julio de 2022].

[2] MADARIAGA ORBEA, Juan. «¿Una pesadilla del futuro o del presente? "El hoyo" de Galder Gaztelu-Urrutia». *Gerónimo de Uztariz*, núm. 35 (2019-2020), p.184.

[3] ZURRO, Javier. «'El hoyo', la película española que ha arrasado en todo el mundo y ha seducido a Netflix», *El Español,* (5 de noviembre de 2019) [Última consulta: 28 de julio de 2022].

[4] ZURRO J. *Op. cit*,.

Una plataforma con comida para todos, hay suficiente para alimentar a todos los pisos, aunque no siempre. Si esto no ocurre es porque los de más arriba cogen más de lo que necesitan y en el nivel 132 ya no llega nada, por lo que el canibalismo parece la única solución para sobrevivir material y metafóricamente a nuestra sociedad posmoderna:

> El largometraje pretende, a través de una metáfora muy simple, enfrentar al espectador con las dimensiones y los límites de la solidaridad. El objetivo de la obra es lanzar una llamada a la responsabilidad civil, colocándonos frente al espejo de lo que somos en cada uno de los niveles que nos toca residir.[5]

Los personajes principales son Goreng (que significa arroz, en indonesio), un hombre de unos 40 años que ha aceptado pasar seis meses en el hoyo a cambio de un diploma por dejar de fumar. Trimagasi (que significa gracias, en malayo), es el primer compañero de piso de Goreng, un varón de unos 65 años que cumple una condena de un año por un homicidio involuntario. Imoguiri (montaña de nieve, en sánscrito), la funcionaria de El hoyo que atendió a Goreng y también su compañera de celda que tiene cáncer y lleva consigo a su perro. Miharú (tres primaveras, en japonés), mujer asiática que baja sistemáticamente a atender a su hija a los niveles más bajos en la plataforma, y Baharat (mezcla de especias *árabe*: pimentón, cilantro, jengibre), otro de los compañeros de cuarto de Goreng en su periplo por su destierro.

En dicha nomenclatura, como en el primer relato del crimen de nuestra cultura occidental, el de Caín contra Abel, "no nos fascina el mal, sino su potencia narrativa",[6] el nombre del personaje es así elegido generalmente por nuestros ancestros o el creador de ficción a modo simbólico y conductual.

A lo largo de este estudio pretendemos responder a la cuestión de cuál es el discurso fílmico de esta intrigante y compleja película, cuyos personajes mantienen unas pautas de comportamiento social que podríamos calificar de distópicas y que según el director "En este contexto la analogía está servida, trabajamos con la simbología norte-sur, clases altas y clases bajas, ricos y pobres y, en última instancia, estamos hablando de la responsabilidad que tenemos cada uno de nosotros de los demás".[7] Dicho modelo estaría, a priori, alejado del pensamiento utópico liberador propio de la modernidad.

[5] VV. AA. «*El hoyo*, la película ganadora del Festival de Sitges 2019 con Iván Massagué», *La Butaca online,* (8 de noviembre de 2019) [Última consulta: 28 de julio de 2022].

[6] DELCROS, Tomás, «El periodista plantea tres exigencias al equipo de su programa: rigor, respeto y ritmo narrativo», *El país online,* (22 de julio de 2022) [Última consulta: 28 de julio de 2022].

[7] BLANES, Pepa. «El nuevo éxito del cine español que ha fichado Netflix y triunfado en Toronto», *Cadena Ser,* (16 de septiembre de 2019) [Última consulta: 28 de julio de 2022].

2. Análisis estructural

(…) A ti llamamos los desterrados hijos de Eva;
a ti suspiramos, gimiendo y llorando,
en este valle de lágrimas.
(…) Y, después de este destierro,
(…) Ruega por nosotros,
para que seamos dignos
de alcanzar las promesas (…)[8]

En la primera parte de la película asistimos a una escena introductoria situada en las elegantes e impecables cocinas.

> Una cocina amplia abarrotada de cocineros, un hombre toca un violín mientras un señor con traje y el pelo canoso revisa las tareas de los chefs. Una mujer abre un horno y extrae una fuente con un pollo rustido, se aproxima al señor trajeado y le muestra el plato. El señor comprueba el manjar y da su visto bueno. En una cámara frigorífica se encuentran cuatro jamones colgados del techo. El señor toca uno de ellos con el *índice* y se observa el dedo meticuloso, camina por la cocina. A su paso, un cocinero le presenta una bandeja con pescado al limón, el señor asiente y sigue supervisando. Se detiene frente a unos fogones, un cocinero saca con un cucharón el contenido de una olla y se lo muestra.[9]

Observamos de esta manera el universo culinario: la plataforma que distribuye la comida, la cocina donde se preparan los manjares:

> La acción transcurre en una prisión dentro de una torre, en la que la aleatoriedad te coloca día tras día ante un festín de comida o restos, según el escalón que tengas en esa micro sociedad a oscuras y cuánto decidan comer los que ocupan los pisos superiores.[10]

Acto seguido, se nos muestran múltiples signos de un espacio carcelario y enclaustrado.

> Una sala sombría, un hombre rubio de unos 40 años abre los ojos aturdido. Tiene los ojos verdes y *éstos* denotan su desconcierto. Se despierta con un quejido de dolor. Hace una mueca y frunce el ceño. El hombre está estirado en una cama, tuerce el rostro y ve a un hombre de unos 65 años sentado

[8] *Dios te Salve*. Liturgia de los rezos en la iglesia católica, https://es.catholic.net.

[9] Descripción del filme.

[10] FERNÁNDEZ, Laura. «'El hoyo', primera película española en ganar en solitario el festival de Sitges», *El país online,* (12 de octubre de 2019) [Última consulta: 28 de julio de 2022].

> en otra cama idéntica. Se incorpora, la estancia es lúgubre, las paredes son oscuras y está amueblada *únicamente* con las dos camas ubicadas de forma paralela cada una en una pared. El hombre observa borroso al sexagenario que lo contempla impasible.[11]

"*El hoyo* es, por lo tanto, una metáfora carcelaria, futurista que plantea al espectador el qué hacer en una situación límite".[12] De acuerdo con Javier Zurro:

> La estructura vertical del único escenario donde se desarrolla la película tiene también mucho que ver con estructuras como Norte-Sur o arriba y abajo, que tanto tienen que decir en geopolítica y en la vida moderna, porque como en las buenas películas de ciencia ficción, *El hoyo* habla de nosotros, de nuestro presente, y su visión no es nada halagüeña.[13]

Así, el decorado se concentra principalmente en la celda, en cuatro paredes y la plataforma que sube y baja, en contraste con las oficinas operacionales del establecimiento, la refinada cocina de elegantes chefs y productos que reflejan lo típicamente español, con jamones colgados del techo que según "la tradición, el buen gusto y la carestía han situado al jamón a la cabeza de los alimentos más ansiados y comentados por el consumidor".[14]

> Goreng se pone en pie en el suelo, entre ambos una abertura extensa de estructura cuadrada. El hombre se aproxima al hoyo y baja la mirada, en el piso inferior una réplica de la estancia en la que se encuentra con otro hoyo desde el que ven más plantas inferiores con las mismas características. Incrédulo vuelve la vista hacia su compañero de nivel. Alza el rostro, divisa la misma abertura en el techo y distingue más niveles por encima. Rodea la abertura del hoyo y se acerca al sexagenario.[15]

La película transmite además una serie de diálogos propios del universo del teatro, donde Goreng, el protagonista atiende confuso:

> Trimagasi: hay tres clases de personas, los de arriba, los de abajo, los que caen.
> Trimagasi: nivel 48.
> Goreng: el hoyo.
> Trimagasi: sí el hoyo, y estamos a primeros de mes, de modo que la pregunta es: *¿qué* vamos a comer?

[11] Descripción del filme.
[12] BLANES P. *Op. cit*,
[13] ZURRO J. *Op. cit*,
[14] NOMBELA MAQUEDA, Justo. «El jamón tipo serrano. Especial referencia al jamón de cerdo negro o ibérico», *Sólo Cerdo Ibérico*, núm. 12 (2004), p.110.
[15] Descripción del filme.

> Goreng: *¿qué* vamos a comer?
> Trimagasi: obvio. Lo que le sobra a los de arriba.
> Goreng: *¿y* quiénes son los de arriba?
> Trimagasi: los del nivel 47. Obvio.[16]

Esta confusión inicial del que cae en el hoyo o de la problemática que conlleva la vida misma, contrasta con el paralelismo de los que han aceptado o entendido el concepto de la obviedad para poder sobrevivir:

> Cuando esta aceptación 'natural' del mundo se transforma, por su propio desfondamiento, no sólo el mundo deja de ser 'obvio', sino que nosotros mismos dejamos de ser en él "algo natural". Es decir, nosotros ya no somos tan obvios para nosotros mismos.[17]

Desde la primera interacción de los personajes, el realizador ubica al espectador en el espacio (nivel 48) y en el tiempo (primeros de mes), así como en la tipología social del contexto donde se encuentran (los de arriba: los que se sirven primero, los de abajo: los que se reparten las sobras, y los que caen: los débiles del sistema). La ubicación y el sino de los personajes representan un clásico de nuestra cultura semejante al *Gran Teatro del Mundo* calderoniano donde:

> La vida singular y la sociedad comparada con una obra teatral resulta una metáfora recurrente, junto a una teoría del cambio de lo ritualístico a lo performático, con la que explicar las relaciones sociales que ve el universo como una representación teatral, con escenas protagonizadas en el *Theatrum mundi* propio del barroco o el posmodernismo cinematográfico.[18]

También, el lenguaje es simbólico, la comida es el sustento de nuestra existencia que en la mentalidad occidental viene determinada por una maldición divina cuyo origen proviene del orgullo humano y de la desobediencia: "Te ganarás el pan con el sudor de tu frente, hasta que vuelvas a la misma tierra de la cual fuiste sacado. Porque polvo eres, y al polvo volverás".[19]

Igualmente, cada nombre de los diferentes personajes posee un significado en una lengua exótica diferente, a modo de torre de Babel que en hebreo se asemeja al verbo que significa confundir:

[16] Diálogo del filme.
[17] PÉREZ, Pelayo. «Lo obvio». *Eikasia: revista de filosofía*, núm. 10 (2007), p.122.
[18] FERRER, Roger. «Como actores en el gran teatro del mundo», *Laocoonte: revista de estética y teoría de las artes*, núm. 4 (2017), p.109.
[19] VV. AA, *Santa Biblia NVI*, Bíblica, 2015. Génesis, 3: 19.

> Pero el Señor (…) se dijo: «Todos forman un solo pueblo y hablan un solo idioma; esto es solo el comienzo de sus obras, y todo lo que se propongan lo podrán lograr. Será mejor que bajemos a confundir su idioma, para que ya no se entiendan entre ellos mismos».[20]

El paralelismo bíblico o con el imaginario judeocristiano es patente también a la hora de escoger la primera pieza de comida de Goreng de la plataforma: una manzana, símbolo como sabemos del pecado original, de la rebelión del hombre frente a Dios. Razón de ser, por otro lado, de su errar por el mundo. De la misma manera la afición de Trimagasi por el vino podría hacer pensar en la embriaguez y en la conocida maldición de Cam, hijo de Noé, utilizada en la edad moderna para justificar el concepto de la esclavitud "moral" frente al concepto la esclavitud "legal" de la antigüedad.[21] El calor de la celda que aumenta, cuando el recluso guarda algo de comida en la celda, parece otra similitud con el imaginario del sopor infernal:

> Goreng: ¡hace calor!
> Trimagasi: y más que hará.
> Goreng: *¿más?*
> Trimagasi: dentro de un minuto arderemos.
> Goreng: sí, ¿por qué?
> Trimagasi: por su culpa, la temperatura irá elevándose ilimitadamente a menos que…
> Goreng: [jadea] *¿a* menos que qué?
> Trimagasi: a menos que se desprenda de esa manzana, la comida solo nos pertenece mientras la plataforma está en nuestro nivel y si se queda con algo la temperatura irá subiendo hasta quedar calcinados o bajará hasta morir congelados. Depende.
> Goreng: [Tira la manzana por el hoyo] joder…[22]

De esta manera, el léxico exalta esta división ancestral, el fanatismo y la falta de solidaridad en un entorno desigual y privado de libertad, donde la riqueza puede considerarse como el epicentro de la tensión social:

[20] VV. AA. *Op. cit*, Génesis, 11: 1-9.
[21] ROJAS MIX, Miguel. *Cultura afroamericana de esclavos a ciudadanos*. Madrid: Anaya, 1988, pp. 24-25.
[22] Diálogo del filme.

> No es una crítica contra los de arriba o contra los de abajo. Es una exposición de una realidad, nos hacemos preguntas nosotros mismos como autores y queremos compartirlas con el espectador para contribuir a una especie de reflexión sobre el reparto de la riqueza.[23]

La definición de la propia palabra hoyo es evocadora en el significado de la película: según el diccionario de la RAE,[24] alude también a una sepultura, relacionada obviamente con la idea de la muerte, y en nuestro caso con la impresión de la caída en vida de la mayoría de los personajes.

Además, los códigos estructurales son variados, como la meticulosidad a la hora de elaborar los platos y el control del chef pare que todo esté perfecto. La subordinación entre cocineros, supervisores, y los internos del recinto está claramente predeterminada:

> *El hoyo* me recuerda a distopías burocráticas como *El proceso*. Te presenta un gobierno, un sistema de poder y un funcionamiento que tú no llegas a conocer, pero que están ahí, que sabes que existen. También hay una sociedad de clases muy clara que está imponiendo su poder en las conductas, en las relaciones y en los deseos de todos los personajes.[25]

La personalidad de cada interno se refleja en el objeto que pueden llevar consigo: el Quijote (la lucha) para Goreng, ya que ser quijotesco significa "ser una persona idealista, que lleva al extremo el cumplimiento de valores propios de dichos caballeros como la cortesía, el coraje, la generosidad, la justicia, la perseverancia y, por supuesto, la caballerosidad".[26] También un cuchillo afilado para Trimagasi (la supervivencia) o el perro (la identidad) para Imoguiri.

Cabe destacar que los planos guían al espectador a través de la trama. Por ejemplo, un primer plano de los ojos verdes de Goreng denotan su desconcierto. El vestuario indica un minimalismo aterrador, la desnudez nos muestra la intimidad del hombre sólo frente a sí mismo. La música juega igualmente un factor importante, así el violín proporciona armonía en la cocina y la música inquietante, a lo largo del filme, funciona de banda sonora dentro de la celda sin escapatoria.

[23] MARÍN, Aitor. «Por qué la gente no deja de hablar de 'El hoyo', el filme español de Netflix que triunfa en el mundo», *El país online,* (1 de abril de 2020) [Última consulta: 29 de julio de 2022].

[24] https://dle.rae.es/hoyo?m=form

[25] MARÍN, A. *Op. cit*.

[26] FERNÁNDEZ, María. «¿Qué significa 'ser un quijote'?», *Muy Historia online,* (16 de octubre de 2019) [Última consulta: 29 de julio de 2022].

3. Análisis interpretativo

La impresión al ver la película por primera vez suele ser de desasosiego, ante las imágenes distópicas de violencia y crueldad general que dependen de los cambios aleatorios del *hoyo* semejantes a los de la realidad:

> El espectador sabe que hay unas reglas y que en la torre las cosas funcionan como un reloj, los cambios de nivel, la llegada de la plataforma… Los personajes pueden predecir un patrón, pero son unas reglas muy arbitrarias. Están sometidos a un poder ciego y cruel del que no hay escapatoria.[27]

Las pautas de comportamiento social las podemos clasificar en varias categorías. Por un lado, el mencionado rigor de los que organizan *El hoyo* y la relación de subordinación piramidal de la estructura y de los habitantes del recinto que incide particularmente en el intento de imposición de una de fuerza masculina, que produce "una dependencia mutua y subordinación de las mujeres; todos, fenómenos políticos y sociales"[28] dentro de un asfixiante habitáculo globalizado.

Por otro lado, Goreng al principio aparece aturdido. El dolor se representa como un denominador común en los personajes y su misión parece ser la de poner orden en aquel sindiós:

> Goreng así emprende un descenso (…) calamitoso, violento y desquiciado (no es difícil relacionarlo con la bajada al Infierno de Dante en la Divina comedia) en compañía de Baharat (…) lo importante no es la lucha de clases dentro del hoyo, ni intentar cambiar la Administración. Al final el que cambia es Goreng, que por fin ha hecho lo que tenía que hacer, lo que él cree que es justo. Esa es la victoria, cambiarse a sí mismo y tomar la iniciativa de lo que tiene que hacer.[29]

Asimismo, Trimagasi representa la voz de la experiencia. El conoce las clases de personas que se encuentran allí y el funcionamiento al mínimo detalle. Su comportamiento es aparentemente poco reflexivo y más bien pragmático, caracterizado por el uso de su palabra fetiche "obvio". El diálogo que mantiene con su compañero de celda muestra su desconfianza:

> Goreng: me llamo Goreng.
> Trimagasi: por favor, quédese a su lado del hoyo.[30]

[27] MARÍN, A. *Op. cit*.

[28] STOLCKE, Verena. «La mujer es puro cuento: la cultura del género», *Estudios Feministas*, vol. 12. núm. 2 (2004), pp. 77-105.

[29] MARÍN, A. *Op. cit*.

[30] Diálogo del filme.

En el marco de este "microcosmos de la existencia humana (…) Trimagasi, será quien le mostrará las reglas y la deshumanización asocial para sobrevivir en un lugar así"[31]. Este personaje no realiza ninguna acción de modo altruista, el trato es fundamental en su concepción de supervivencia en aquel pozo sin salida donde se encuentran:

> Trimagasi: (…) esta es la *última* pregunta que le contesto. Hablar me agota y más cuando tengo que aportar más información de la que recibo. Obvio que no es justo. Así que, desde este momento le aportaré información en el mismo grado que usted me la aporte a mí.[32]

En principio, las personas internas se encuentran en su mayoría en el recinto por propia voluntad, según un conjunto de regulaciones no coercitivas donde la intuición opera en los personajes "cuando una situación nos ofrece una señal que nos conduce (inconscientemente) a información almacenada en nuestra memoria, y esa información nos da la respuesta de cómo actuar en tal situación".[33] Su actitud parece resignada a aceptar la comodidad del nivel que le ha sido otorgado, como una alegoría de la clase media, donde es mejor no mirar ni arriba ni abajo:

> Goreng: *¡eh! ¿los* de abajo, me oís?
> Trimagasi: No llame a los de abajo.
> Goreng: *¿por* qué?
> Trimagasi: porque están abajo. Los de arriba no le contestarán.
> Goreng: *¿por* qué?
> Trimagasi: porque están arriba. Obvio.[34]

El sentido del humor y la ironía sirven de hilo conductor de la trama donde el saber se vacía de contenido al obtener un diploma a cambio de una insustancial reclusión, o el racismo o la xenofobia siguen regulando las relaciones humanas, en un mundo distópico donde desaparecen el orden y el saber, concepto que "se asocia siempre, según señala Peter Sloterdijk, al pesimismo, a una expectación catastrófica arraigada en lo más profundo del ánimo".[35] En la situación de Goreng parece haber un guiño mordaz a esta situación:

> Trimagasi: (…) Cogí mi televisor, lo lancé por la ventana y cayó sobre un maldito inmigrante ilegal que pasaba en bicicleta, *¿tengo* yo la culpa de la

[31] AYLLÓN, María Teresa; CARRIÓN, Rafael Arias. «El Hoyo. Galder Gaztelu-Urrutia. 2019», *Libre pensamiento*, núm. 102 (2020), p. 108.
[32] Diálogo del filme.
[33] KAHNEMAN, Daniel, *Thinking, Fast and Slow.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011., p.20.
[34] Diálogo del filme.
[35] CURIEL Adrián. «La distopía literaria», *Revista de la Universidad de México,* núm.10 (2018), p.6.

> muerte de ese tipo? si ni siquiera debía estar ahí.
> Goreng: *¿mató* a una persona y le trajeron aquí?
> Trimagasi: me dieron a elegir entre un hospital psiquiátrico y El hoyo y me vine aquí, aunque no me ofrecieron ningún título homologado.[36]

El ritual es además fundamental en la vida reclusa, así los internos se levantan al oír la sirena, cogen la almohada de su cama, la tiran al suelo frente al hoyo y caen de rodillas sobre ella. En una de las paredes aparece el número de la celda y encima hay una luz que cambia de rojo al verde y baja la plataforma lentamente, deteniéndose en el nivel donde se encuentran y sobre la comida, con indicios de haber sido manoseada previamente. Recreación de un imaginario carcelario, de patio, "la observación a la cual se conduce se hace desde un orden implicado y explicado por un observador externo que en este caso es el sistema de vigilancia".[37] Observamos como los internos cogen diferentes alimentos con las manos y se los llevan con ansia a la boca. Al principio, como en el caso de Goreng, se produce un periodo de adaptación, se observa el ritual con repugnancia y estupor ya que la comida ha sido tratada y parece nauseabundo:

> Goreng: vamos a ver. Si hay 47 niveles por encima y dos personas por nivel, *¿estamos* comiendo las sobras de 94 personas?
> Trimagasi: no se preocupe, a lo largo del mes habrá menos gente por arriba, usted *¿no* va a comer?
> Goreng: no tengo hambre.
> Trimagasi: ya la tendrá.[38]

En el filme se representa un cierto compromiso revolucionario de interpretación y transformación social:

> Dicha transformación, sin embargo, no es obra de los intelectuales sino de las masas organizadas. Desde entonces, al menos en la corriente marxista, se ha establecido una relación compleja entre los intelectuales y las masas que ha ido de la admiración de los últimos por la fuerza revolucionaria que encarnan las masas hasta un desprecio elitista por su bajo nivel intelectual y moral.[39]

[36] Diálogo del filme.

[37] RUIZ, Mario. «Reflexiones sobre "el patio" en los centros de reclusión», *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, núm. 16 (2007), p. 16.

[38] Diálogo del filme.

[39] ZAPATA, Rubén. «Los intelectuales y las masas», *Universidad de Antioquía*, vol. 20, núm. 2 (2020), p. 2.

También, las circunstancias son fundamentales en el devenir humano, el hecho de que no haya muchos musulmanes en los pisos superiores permite a Trimagasi beber más vino. Así, despreciar al otro, al inferior, le proporciona un doble sentimiento, por un lado, de imitación al que le oprimió en los niveles superiores, y por otro lado de sadismo hacia el que se encuentra por debajo de él, que, por otro lado, encontramos igualmente en el mundo real. "Sadismo y masoquismo es una forma cotidiana de la manipulación social; feminicidios, desapariciones forzadas, secuestros, etc.":[40]

> Trimagasi se levanta con la botella de vino en la mano, acaba todo su contenido, arroja la botella a la plataforma y escupe encima.[41]
> Goreng: *¿por* qué ha hecho eso?
> Trimagasi: para que se lo coman los de abajo.
> Goreng: *¿y* si los de arriba hacen lo mismo.
> Trimagasi: que ya lo habrán hecho, hijos de puta.[42]

En resumidas cuentas, la cinta parece criticar la sociedad actual posmoderna donde parecemos estar determinados por el consumismo y el individualismo, donde "se pretende corroborar el pronóstico de Weber acerca del desencanto existente en la sociedad posmoderna, es decir al agotamiento de las ideologías, el saber, los valores y la religión".[43] Así toda rebeldía o petición de auxilio ante las contradicciones e injusticias del sistema son consideradas como contraproducentes por "los de arriba". Un sistema que expulsa lo diferente e incita a la sumisión, al ejercicio vital regulado por la inercia de la mediocridad, "la expulsión de lo distinto y el infierno de lo igual ponen en marcha un proceso destructivo totalmente diferente: la depresión y la autodestrucción".[44] Toda crítica al modelo es etiquetada por mecanismos predeterminados presentados como cínicamente razonables:

> Trimagasi: eh, *¿es* usted comunista?
> Goreng: razonable, lo justo sería racionar la comida.
> Trimagasi: los de arriba no escucharán a un comunista.
> Goreng: pues empezaré con los de abajo.[45]

[40] DE LA FUENTE, Eduardo, «Paz, justicia y solidaridad versus sadismo social», *Boletín Redipe,* vol. 5, núm. 12 (2016), p. 41.

[41] Descripción del filme.

[42] Diálogo del filme.

[43] CERDA, Carlos. «El desencanto weberiano en la sociedad posmoderna», *Enfoques,* vol. 12, núm. 1 (2000), p. 21.

[44] HAN, Byung-Chul, *La expulsión de lo distinto*. Editor digital: Titivillus, 2016, p. 2.

[45] Diálogo del filme.

El final de la película parece enigmático, "pero lo importante no es el final, sino el transcurso, el enfrentamiento del protagonista con el sistema y su fracaso estrepitoso. Lo intente como lo intente, el sistema es más fuerte que él".[46]

En conclusión, el discurso fílmico parece trasmitirnos una metáfora de una sociedad escatológica que está enferma por el exceso de información y el hiperconsumo. En esta dinámica se expulsa lo distinto y se generaliza el infierno de lo igual. Esta distopía podría reflejar no sólo el futuro sino aspectos del mundo real.

La sociedad se representa como una metáfora, dividida en tres clases sociales principales, vacía de valores, dominada por la publicidad, la imagen, la deshumanización y el vacío intelectual. El ideal moderno de justicia colectiva y solidaria parece ser sustituido por una lucha individual prácticamente quimérica y de consecuencias impredecibles.

Así, este contrato social parece caduco en la posmodernidad, cuya inercia conduce la plataforma que nos sostiene. Los arquetipos interpretativos conducen al espectador a través de una intriga simbólica repleta de guiños ideológicos y culturales propios de la sociedad occidental judeocristiana, donde un espacio carcelario nos hace reflexionar sobre nuestros propios límites, que van más allá de lo esencial como comer para sobrevivir o tener un techo que nos resguarde de la intemperie. La verticalidad es presentada como sinónimo de desigualdad, de selección natural, en un mundo predeterminado espacial, temporalmente, donde reina la confusión y a veces el absurdo.

Esta tela de araña narrativa y conductual integra o interactúa con otras obras clásicas, base de nuestro pensamiento occidental y tan quijotesco en lo que nos concierne, incitando a la rebelión ante el abuso de poder y la concentración de riqueza por *los de arriba*.

A pesar de ello, la subordinación social es un hecho afianzado que a veces nos aturde, dependiendo del nivel social o emocional en que nos encontremos.

El enfrentarse a los molinos de viento entra en contradicción con las pautas de conductas pragmáticas representadas por Trimagasi. En este contexto el humor negro o el ritual sirve de válvula de escape y adaptación frente a la distopía y las circunstancias que a veces nos determinan.

Paradójicamente, la conducta de Goreng representa una lucha constructiva dentro de un conflicto global y de la soledad sonora que le acompaña. Aunque los que detentan el poder incitarán a expulsar todo individuo que se enfrente a un modelo cuya mediocridad garantiza el propio triunfo del sistema.

[46] MARÍN, A. *Op. cit*.

4. Bibliografía

AYLLÓN, María Teresa; CARRIÓN, Rafael Arias. «El Hoyo. Galder Gaztelu-Urrutia. 2019», *Libre pensamiento*, núm. 102 (2020), pp. 107-108.
BELATEGUI, Oskar. «El bilbaíno Galder Gaztelu-Urrutia arrasa en Sitges con 'El Hoyo», *El correo online,* (12 de octubre de 2019) [Última consulta: 28 de julio de 2022].
BLANES, Pepa. «El nuevo éxito del cine español que ha fichado Netflix y triunfado en Toronto», *Cadena Ser,* (16 de septiembre de 2019) [Última consulta: 28 de julio de 2022].
CERDA, Carlos. «El desencanto weberiano en la sociedad posmoderna», *Enfoques,* vol. 12, núm. 1 (2000), pp. 21-33.
CURIEL Adrián. «La distopía literaria», *Revista de la Universidad de México,* núm.10 (2018), pp. 6-12.
DE LA FUENTE, Eduardo. «Paz, justicia y solidaridad versus sadismo social», *Boletín Redipe,* vol. 5, núm. 12 (2016), pp. 41-54.
DELCROS, Tomás. «El periodista plantea tres exigencias al equipo de su programa: rigor, respeto y ritmo narrativo», *El país online,* (22 de julio de 2022) [Última consulta: 28 de julio de 2022].
FERNÁNDEZ, Laura. «'El hoyo', primera película española en ganar en solitario el festival de Sitges», *El país online,* (12 de octubre de 2019) [Última consulta: 28 de julio de 2022].
FERNÁNDEZ, María. «¿Qué significa 'ser un quijote'?», *Muy Historia online,* (16 de octubre de 2019) [Última consulta: 29 de julio de 2022].
FERRER, Roger. «Como actores en el gran teatro del mundo», *Laocoonte: revista de estética y teoría de las artes*, núm. 4 (2017), pp.109-125.
HAN, Byung-Chul, *La expulsión de lo distinto*. Editor digital: Titivillus, 2016.
KAHNEMAN, Daniel, *Thinking, Fast and Slow*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.
MADARIAGA ORBEA, Juan. «¿Una pesadilla del futuro o del presente? "El Hoyo" de Galder Gaztelu-Urrutia», *Gerónimo de Uztariz*, núm. 35 (2019-2020), pp.181-184.
MARÍN, Aitor. «Por qué la gente no deja de hablar de 'El hoyo', el filme español de Netflix que triunfa en el mundo», *El país online,* (1 de abril de 2020) [Última consulta: 29 de julio de 2022].
NOMBELA MAQUEDA, Justo. «El jamón tipo serrano. Especial referencia al jamón de cerdo negro o ibérico», *Sólo Cerdo Ibérico*, núm. 12 (2004), pp.110-116.
PÉREZ, Pelayo. «Lo obvio», *Eikasia: revista de filosofía*, núm. 10 (2007), pp.122-134.
ROJAS MIX, Miguel. *Cultura afroamericana de esclavos a ciudadanos*. Madrid: Anaya, 1988.
RUIZ, Mario, «Reflexiones sobre "el patio" en los centros de reclusión», *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, núm. 16 (2007), p. 16.
ZAPATA, Rubén, «Los intelectuales y las masas», *Uni-pluriversidad*, vol. 20, núm. 2 (2020), pp. 1-34.
ZURRO, Javier. «‹El hoyo', la película española que ha arrasado en todo el mundo y ha seducido a Netflix», *El Español,* (5 de noviembre de 2019) [Última consulta: 28 de julio de 2022].
VV. AA. «*El hoyo*, la película ganadora del Festival de Sitges 2019 con Iván Massagué», *La Butaca online,* (8 de noviembre de 2019) [Última consulta: 28 de julio de 2022].
VV. AA*, Santa Biblia NVI*. Bíblica, 2015.

Mad Max o el fracaso de la civilización. La pre-distopía

Xavier Jiménez González
Universitat de les Illes Balears (UIB)
xavier.jimenez@uib.eu

Resumen: Históricamente vinculada a un cine postapocalíptico futurista como consecuencia de la caída y desaparición de las estructuras de estado, lo cierto es que *Mad Max* (*Mad Max, salvajes de autopista*; George Miller, 1979) —el título con el que arrancó la célebre saga de producción australiana iniciada en la antesala de los años ochenta del siglo XX—, se configuró en su origen en torno a una ficción donde la acción, la violencia y la denuncia de una inminente crisis de valores sobrevolaba un argumento que mezclaba las dificultades de un territorio —representado en un indeterminado espacio del *outback* de Australia—, para mantener una legalidad (autoridad: policías / delincuencia: banda de motoristas), ante el inminente y manifiesto desmoronamiento de los códigos propios de una conducta social moderna; todo ello agudizado por el abrupto y seco paisaje australiano, un recurso que en el filme juega un papel protagonista al articular una parte esencial de la psicología de los personajes.
Palabras Clave: Nueva ola de cine australiano, Mad Max, George Miller, cine y violencia, cine pre-distópico.

Abstract: *Mad Max* is a film traditionally linked to futuristic post-apocalyptic cinema, whose action takes place as a consequence of the fall and disappearance of state structures. The truth is that *Mad Max* (George Miller, 1979) —the title with which the famous Australian production saga began in the prelude to the eighties of the twentieth century—, was originally configured as a fiction where action, violence and the denunciation of an imminent crisis of values synthesize a plot that analyzed the difficulties of a territory —represented in an indeterminate space of the Australian *outback*—, to maintain a legality (authority: policemen / delinquency: biker gang), in the face of the imminent fall of the codes proper of a modern social conduct, framed in an abrupt and dry Australian landscape, that configures itself as a leading role resource in the film articulating an essential part of the psychology of the characters.
Key Words: Australian New Wave, Mad Max, George Miller, violent films, pre-dystopian films.

1. Presentación

Tras el estreno en 2015 de *Mad Max: Fury Road* (*Mad Max: furia en la carretera*, George Miller, 2015), treinta años después de la última aparición en la pantalla del antihéroe *Max Rockatansky*, y el entusiasmo generalizado ante el regreso triunfal a la dirección por parte de George Miller, comenzaron toda una serie de rumores acerca de la continuación de la saga (por ejemplo una anunciada quinta parte o la revisión del personaje de *Furiosa* interpretado por Charlize Theron), que, a día de hoy, continúan sin cristalizar.

Pero no es la renovación del actor Tom Hardy como un atormentado *Rockatansky* fuera de la línea cronológica temporal, o la grandiosidad de las imágenes de acción ofrecidas en *Mad Max: Fury Road* lo que nos interesa en el siguiente texto: a continuación se plantea una disección que implica tanto una aproximación histórica acerca de la tipología de la producción del cine australiano del momento —década de los años setenta del siglo XX—, como un análisis de la narrativa y los argumentos que configuraron el origen de un filme que se presentó el 12 de abril de 1979[1] (Figura 1), con un indeterminado rótulo a modo de introducción de "a few years from now", y que en un primer momento no supuso la distopía o el reflejo de la hecatombe política y económica que mostraron sus continuaciones estrenadas, respectivamente, en los años 1981, 1985 y 2015.[2] La revista australiana *Cinema Papers*, en el número 21 publicado en el mes de mayo de 1979, la definía con las siguientes palabras:[3]

> […] una historia de horror gótico ambientada en un futuro cercano en el que la sociedad se encontraba en una decadencia terminal, y donde las autopistas se habían convertido en pesadillas de líneas blancas que conformaban el espacio de un apocalíptico juego de la muerte entre motociclistas nómadas y un grupo policial de élite […].

[1] Cartel promocional de la premier, aparecido en la prensa australiana. Anuncio del cine *East End* de la ciudad de Melbourne con fecha del 12 de abril de 1979.

[2] *Mad Max 2* (*Mad Max, el guerrero de la carretera*, 1981), *Mad Max Beyond Thunderdome* (*Mad Max. Más allá de la cúpula del trueno,* 1985) y *Mad Max: Fury Road* (*Mad Max: furia en la carretera*, 2015), todas dirigidas por George Miller.

[3] Traducción de una parte del artículo «Production report Mad Max», publicado en el número 21 de los meses de mayo y junio de 1979. *Cinema Papers* supuso la primera revista cinematográfica de carácter mínimamente especializado surgida en Australia en la década de los años setenta. Editó 137 números entre los meses de enero de 1974 (1) y los meses de marzo y abril de 2001 (137), y desde un punto de vista historiográfico, su papel de testigo y crónica resulta esencial para trazar la configuración de la renovada industria cinematográfica australiana —auspiciada por la influencia de la ruptura procedente de Europa a través del *Free Cinema* y de la *Nouvelle Vague*—. La producción de esa etapa quedó vinculada a una desinhibición narrativa y estética a través de la lectura de subgéneros que reinterpretaban los códigos clásicos; elementos como la violencia, la sexualidad, el terror o la acción mostraron un atrevimiento inesperado que impulsaron a la propia industria y el primer desembarco internacional del cine producido en Australia. EDITORS. «Production report Mad Max», *Cinema Papers*, núm. 21 (1979), p. 365.

Hassler-Forest[4] describe el arranque de la saga, por encima de análisis y puntos de vista, como el de una mirada descriptiva y acelerada de un microcosmos de decadencia social y fragmentación —un tratamiento habitual en el cine de los años setenta—, proponiendo una lectura donde las secuelas trasladarían el relato a un futuro explícitamente postapocalíptico en el que el colapso de la sociedad es total. En este contexto, reitera el autor, las continuaciones surgidas a partir de los años 80 intentaron revertir la dinámica original de *Mad Max*.

De esta manera, Miller anunciaba un caos global de la sociedad, a modo de profecía, dentro de un contexto de tensión internacional marcado por la crisis energética de mediados de los años setenta del siglo XX, aunque nunca se llega a percibir la distopía estética a través de la que se articulan sus sucesoras. Como advertiremos más adelante, el elemento de deshumanización previo a la devastación surgirá exclusivamente en el cierre del filme —una conmoción interna que ya enlazará con *Mad Max 2* (*Mad Max 2, el guerrero de la carretera*; George Miller, 1981)—,[5] y que de cara al espectador se presentó bajo la contraposición de un prólogo y un epílogo que escenificaban el cambio tanto en la atmósfera como en la psicología del personaje principal.[6]

Recuperando ese "a few years from now" (Figura 2) al que nos hemos referido anteriormente, el mensaje lanzaba un doble reto a la audiencia: por un lado, se trataba de un filme ambientado en un futuro cercano, aunque por otro su estética reconocible desafiaba al espectador a resolver las dudas que planteaba su introducción (indefinición, desorientación…), una idea orquestada simbólicamente gracias al nombre de la calle con la que se inicia la primera secuencia, *Anarchie Road*, y al *in crescendo* de la narración, que a medida que discurre el metraje va generando una tensión psicológica que acaba explotando en una violencia explícita.

[4] HASSLER-FOREST, Dan. «Mad Max: between apocalypse and utopia», *Science Fiction Film and Television*, vol 10, núm. 3 (2017), pp. 302-303.

[5] El tenebroso prologo mostrado en blanco y negro con el que se inicia *Mad Max 2* es el verdadero responsable de vincular ese mensaje de distopía proyectado hacia el titulo original, ya que enlaza imágenes de archivo con escenas del film, montando un resumen histórico en el que se fusiona la devastación de la humanidad con la propia tragedia de *Max*, una vida que a través de una elipsis nos muestra al personaje protagonista en un mundo en el que la supervivencia —en un nivel integral— es el único objetivo.

[6] Ambas secuencias se componen de unos 12 minutos de duración, y mientras que la primera se desarrollaba a plena luz del día, con un *Rockatansky* presentado a modo de máquina infalible, que surge triunfal del duelo con su némesis, *El jinete nocturno*, en la segunda —aunque igualmente victorioso—, el personaje ha padecido una transformación necesaria para vengar la muerte de su compañera y de su hijo, y simbólicamente debe huir de su hogar para emprender un camino a través de un mundo hostil al que llega una vez ha traspasado la frontera que le conectaba con su pasado. La proyección de la decadencia moral de la humanidad se aprecia en el epílogo final, en el que vemos a un *Rockatansky* que se alejaba sin rumbo de su anterior vida —ahora mostrada bajo un cielo gris y nublado—, en un encuadre fijo a modo de travelling que conducía a una huida hacia adelante del hombre y la máquina, dos elementos que pasarán prácticamente a fusionarse en sus posteriores continuaciones.

2. El origen de *Mad Max*

Regresemos al pasado y recordemos ahora la génesis de *Mad Max*. El argumento, obra de George Miller y de Byron Kennedy,[7] y adaptado en formato guion a la pantalla por el propio Miller y James McCausland,[8] se centraba en la realidad de los MFP (*Main Force Patrol*), una unidad policial de intervención dirigida a la lucha contra el crimen, y que en el filme se centran en la vigilancia y patrulla de carreteras y autopistas. La trama se ambientó en una realidad en la que se percibe una evidente sensación de descontrol por parte de la autoridad, incapaz de conseguir detener la oleada de violencia que azota el lugar —indeterminado— donde se desarrolla la acción (en ningún momento sabemos ni el nombre de la ciudad, ni del territorio ni del país, aunque resulta evidente tanto por la geografía, el acento o la misma nacionalidad de la producción que se trata de Australia).

En la entrevista de George Miller recogida en el documental *Not Quite Hollywood,*[9] el cineasta afirmaba que le interesaba reflejar su condición de profesional sanitario (era médico), asistiendo habitualmente a personas gravemente heridas como consecuencia de accidentes de coche y de motos, conviviendo con la muerte como algo natural. Las carreteras mostradas en el filme, alejadas de los núcleos urbanos de la costa australiana, se convertían en territorios sin ley; ese planteamiento de un mundo sin orden fue la base de la historia a la que se añadieron dos componentes esenciales: uno real basado en la recuperación de los efectos de la crisis energética del petróleo vivida entre los años 1973 y 1974, y otro de ficción, que consistiría en reflejar el papel de la autoridad competente en un escenario concebido por Miller desde la incapacidad para hacer frente a los distintos peligros que surgen desde componentes desestabilizadores, en este caso, representados por bandas de motoristas.

Respecto al elemento real, resulta de especial relevancia recuperar las declaraciones de James McCausland, el otro guionista del filme, aparecidas en el libro *Peak Oil:*

[7] Byron Kennedy es, junto a George Miller, el artífice de *Mad Max*, ya que coescribió y produjo el proyecto. Kennedy había logrado un reconocimiento en los circuitos amateurs y alternativos cinematográficos al haber sido distinguido con el premio *Kodak* al mejor cortometraje del año 1970 con *Hobson's Bay*, en el que reflejaba la realidad de un suburbio de su ciudad natal, Melbourne, más concretamente Williamstown (caracterizado por su condición portuaria), tal y como se recoge en PRAT, Nico; BORZAKIAN, Manouk; MATHIS, Alexandre; LÉPINE, Elise; DESBOIS, Erwan. *Mad Max, au-delè de la radicalité*. Llevallois-Perret: Playlist Society, 2022, p. 10.

[8] La figura de James McCausland define de manera muy gráfica el espíritu experimental del filme. McCausland, fallecido el pasado 20 de febrero de 2022, fue un periodista estadounidense especializado en temática económica. A comienzos de la década de los años 70 se instaló en Australia y colaboró en la adaptación de la historia escrita por Kennedy y Miller.

[9] HARTLEY, Mark. *Not Quite Hollywood: The Wild, Untold Story of Ozploitation!*. Michael Lynch y Craig Griffin, 2008.

Apocalyptic Environmentalism and Libertarian Political Culture.[10] En ellas McCausland[11] explicaba cómo se fraguó el guion de la película, que, aunque resulte paradójico, se sustentaba en una gran parte en un análisis económico. Recordemos que la crisis energética de mediados de la década de los años setenta provocó una paralización del sector industrial al reducir, los países miembros de la OPEP,[12] la producción de petróleo. Tras un pánico inicial, la situación volvió a encauzarse a partir de 1976; entonces McCausland y Miller pensaron hasta donde estaría dispuesta a llegar la ciudadanía australiana por conseguir gasolina y mantener el elemento sociológico de la movilidad personal en forma de coche / moto tan arraigado en el país.

Esa tensión y transición hacia el umbral de la violencia por el simple hecho de asegurarse el acceso a la gasolina fue la tesis defendida: los habitantes de Australia llevarían a cabo casi cualquier acción para mantener la cultura del motor en marcha, y que la situación explotaría definitivamente cuando los países se vieran abocados a recurrir —obviando los avisos anteriores—, a alternativas energéticas cuando ya fuera demasiada tarde.

Por lo que respecta al componente de ficción, se fundamentaba en la manera de mostrar el papel de la autoridad. Entre el grupo de los *Main Force Patrol* se encuentra *Max*, interpretado, por aquel entonces, por el desconocido actor Mel Gibson, y que es considerado el mejor de los patrulleros de su división. *Max* trabaja junto con otros compañeros (*Charlie*, *Jim el Ganso*, *Roop*...), en complicadas circunstancias —se sienten abandonados desde el punto de vista institucional—, una situación que ha provocado la marcha de efectivos, cansados de convivir bajo esas circunstancias. Miller muestra una crítica directa a los servicios públicos y a la precariedad laboral, enfrentando a esos personajes con los delincuentes *El cortaúñas*, *Bubba Zanetti*, *Johnny el niño*, *Cundalini*, etc., una banda de motoristas que tras la muerte de *El jinete nocturno* —algo parecido a un gurú y líder espiritual para estos—, reclama venganza (señalemos que *El jinete nocturno* fallece junto a su acompañante en el arranque de la película, a modo de prólogo, tras un duelo directo con *Max* tras vencer a todos y a cada uno de sus compañeros).

Existe incluso otro tercer y último elemento vinculado a la tipología de las imágenes de *Max Mad*, y es el que el propio George Miller relata en una entre-

[10] SCHNEIDER-MAYERSON, Matthew. *Peak Oil: Apocalyptic Environmentalism and Libertarian Political Culture*. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 2015, pp. 135-136.

[11] En el libro *Melbourne on Film: Cinema That Defines Our City* se recoge que Miller contrató a James McCausland por su conocimiento de la crisis energética al haber cubierto la noticia para medios de comunicación australianos. En MELBOURNE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL. *Melbourne on Film: Cinema That Defines Our City*. Melbourne International Film Festival, 2022, p. 60.

[12] Organización creada en el mes de septiembre del año 1960 en la ciudad de Bagdad, y formada en su origen por los países de Arabia Saudita, Irán, Irak, Kuwait y Venezuela. A lo largo de los años sesenta se unieron al grupo otras potencias exportadoras de petróleo como por ejemplo Argelia, los Emiratos Árabes Unidos o Libia.

vista disponible en la página web del NFSA-National Film and Sound Archive of Australia. En el vídeo,[13] Miller habla del impacto que supuso vivir su infancia en el pueblo de Chinchilla —en el estado de Queensland—, al convivir con una fisonomía de largas y planas carreteras interminables, con una atmósfera de aridez, con una sensación de violencia debido a los continuos accidentes, que sirvieron de fuente directa a la hora de diseñar el escenario principal de su ópera prima

3. El relato de *Mad Max*

Anteriormente hemos señalado el contrapunto que suponen el prólogo y el epílogo a modo de metáfora de la transformación personal de *Max* y por extensión, del mundo que le rodea; de hecho, la introducción funciona como un anticipo de la esencia del filme. Sharrett[14] expone que la primera persecución muestra indistintamente el dinamismo del montaje, el recurso de perseguidores-perseguidos y la característica *suicida* de los personajes principales, que transmiten una idea de dramatismo y frustración ante la desesperada situación.

En su primera hora y quince minutos vamos asistiendo progresivamente a un montaje paralelo: por un lado, las acciones vandálicas de la banda de motoristas y de qué modo aterrorizan a los habitantes de esa ciudad/pueblo mediante robos, palizas, violaciones..., y por otro la vida del personaje de *Max* y su relación con la familia, el trabajo o sus amigos, líneas que se van alternando y evolucionando hacia el clímax.

Por el deambular de ese camino narrativo, la percepción de superioridad del personaje de *Max* es un recurso constante desde la escena inicial —un simbolismo que luego chocará hábilmente desde el punto de vista psicológico y físico cuando no puede impedir la tragedia que desencadena el final—. Tal y como señala Johinke,[15] la masculinidad que proyecta el personaje interpretado por Mel Gibson, además de su habilidad al volante, reconocida abiertamente por sus compañeros y superiores, es aumentada gracias al uso de un vestuario de cuero, distintos accesorios (gafas de sol, guantes…) y a una presentación en solitario que proyecta en *Max* un aura de intocable.

El punto culminante al que nos referíamos en el anterior párrafo llega cuando *Jessie*, pareja de *Max*, y el hijo en común, *Sprog*, son atropellados en un salvaje ataque donde el bebé no sobrevive y ella queda en un gravísimo estado (morirá al poco tiempo, aunque se trate de una información elidida).

[13] NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE OF AUSTRALIA. «George Miller: Mad Max's Influences», NFSA (2006) [Última consulta: 30 de septiembre de 2022].

[14] SHARRETT, Christopher. «Myth, Male Fantasy, and Simulacra in Mad Max and The Road Warrior», *Journal of Popular Film and Television*, vol 13, núm. 2 (1985), p. 84.

[15] JOHINKE, Rebecca. «Manifestations of masculinities: Mad max and the lure of the forbidden zone», *Journal of Australian Studies*, vol 25, núm. 67 (2001), pp. 118-119.

La escena, a pesar de la brutalidad, presenta un preciso desarrollo que define a la perfección el talento de Miller para combinar la acción y el drama, alternando desde primeros planos a cámara rápida, pasando por planos generales, *travellings* o profundidad de campo, equiparando el mortal golpe de gas al de un disparo a modo de montaje intelectual. La escena sobrecoge, aunque Miller vaya preparando al espectador, anticipando y mostrando accidentes automovilísticos, agresiones, amputaciones, quemaduras…, incluso con la cotidianidad con la que el mismo bebé juega, en una escena del principio del filme, con el revólver del propio *Max*.

Entonces la mirada de *Rockatansky* cambiará para siempre y con ella asistimos al principio del mundo post apocalíptico recreado en las distintas continuaciones de la saga, transformándose en ese guerrero de la carretera que comenzará a cazar a los delincuentes como si se tratase de animales. Y para llevar a cabo esa venganza escogerá un interceptor V8, un vehículo especial de persecución trucado para la ocasión para diferenciarse del resto, y convertirse de esta manera en su compañero / máquina.

Max irá aniquilando a la banda de *El jinete nocturno* sin expresar signos de compasión, hierático, y el espectador asistirá a ese cambio interior por parte del protagonista, que al comienzo del filme lucha precisamente contra ese mundo para no transformarse en un desecho social, y que acaba convirtiéndose en uno de ellos para lograr el objetivo, destrozando su vida tras entrar en una espiral de deshumanización motivada por la sed de venganza.

La denuncia de este caos estructural enfocado en la existencia de una creciente anarquía se presentó al mundo gracias al éxito de taquilla alcanzado en Australia y a los premios en festivales internacionales (el de Avoriaz en Francia[16] —desde 1993 renombrado Gérardmer—), bajo una triple estructura: su endiablado ritmo, su puesta en escena mezcla de una esencia amateur y el control del tempo narrativo —junto a un hábil manejo del lenguaje audiovisual—, y especialmente a la capacidad que proyectó a la hora de generar un relato muy crítico hacia la sociedad de finales de los años setenta sobre una base extremadamente sencilla: la persecución de unos delincuentes por parte de la autoridad, un argumento que va evolucionando hasta convertirse en un filme de autor que nos relata un trauma personal y que de paso coloca al espectador en el precipicio del simbólico fin de la sociedad civilizada tal y como la entendemos hoy en día.

4. El contexto histórico

Pero... ¿en qué momento apareció una película tan radical como *Mad Max*, procedente de una cinematografía que comenzaba a construir una presencia en el panorama internacional cinematográfico?

[16] La película compartió el Premio Especial del Jurado de la edición del año 1980 junto a *When a Stranger Calls* (*Llama a un extraño*, Fred Walton, 1979).

A finales de los años 60 del pasado siglo XX la industria del cine de Australia había iniciado un proceso de fabricación que podríamos definir de identidad propia. La sombra cultural británica, a pesar de la independencia de *iure* de la potencia colonialista en el año 1942, fue alargada en el tiempo, y hasta la irrupción e influencia de la ola de los nuevos cines europeos no consiguió romper el vínculo con las formas narrativas del pasado. Esa ruptura supuso en numerosos países el comienzo de una industria, de una producción interior, que permitió la puesta en marcha de cinematografías menores influidas y condicionadas hasta ese momento por la importación del mercado internacional —estadounidense fundamentalmente—, que cristalizaron en países tan dispares como Brasil, Japón, Polonia o Senegal, generando unas escuelas preocupadas por reflejar intereses y realidades propias de esos territorios, tanto en el campo político como social o cultural; en definitiva un cine de carácter y de reivindicación nacionalista poblado de un talento joven que preconizaba ante todo un punto y aparte en busca de una doble modernización, partiendo de la premisa de la originalidad del argumento —actualización de la historia— y de la manera de contarlo —nueva puesta en escena—.

El cine australiano fue uno de los últimos en verse afectado por esa revolución, y gracias al impulso institucional puesto en marcha por el primer ministro John Gorton —en un formato similar al aplicado en Canadá por la *National Film Board of Canada*, o el caso francés con el decreto aprobado por André Malraux en 1959—,[17] de la mano de la *Australian Film Development Corporation,*[18] una corporación gubernamental creada en 1970, se facilitó a los cineastas australianos medios dirigidos a la producción de proyectos de calidad, y que con el paso de los años acabó forjando una industria local de éxito y reconocimiento internacional.

En el prólogo del libro *El cine australiano,*[19] el crítico y periodista Fernando Lara exponía que fue en el Festival de Cannes del año 1975 cuando se dio el pistoletazo de salida al cine australiano a nivel internacional, hasta ese momento

[17] Bajo el mandato de André Malraux del Ministerio de Cultura francés, se aprobó el 16 de junio de 1959 el decreto 59-733, que promovió la producción de óperas primas y de un cine de carácter independiente a través de una doble fórmula, que combinaba por un lado ayudas públicas y por otro el retorno de una parte de la recaudación conseguida en taquilla con la intención de fomentar y reinvertir en proyectos que se enmarcaban fuera del concepto de mercado, y que sin un apoyo económico externo no lograrían convertirse en realidad. El caso de Canadá y el papel de la *National Film Board of Canada* se centró en la aprobación por parte del Parlamente canadiense, en el año 1950, de la Ley Nacional de Cine, marcando un objetivo capital: la producción, distribución y promoción de filmes que interpretasen la realidad del país ante los canadienses y el resto del mundo.

[18] El proyecto cambió de nombre a partir del año 1975, dando paso a la *Australian Film Commission* (1975-2008), que gestionó las producciones de la segunda mitad de la década de los años setenta, cubriendo de esta manera la etapa de mayor expansión del nuevo cine australiano y en la que se enmarcó *Mad Max* (Mad Max, salvajes de autopista; George Miller, 1979).

[19] ENKER, Debi, SHIRLEY, Graham y MURRAY, Scott. *El cine australiano*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1996, p. 7.

alejado de los principales focos de exhibición y distribución. La presentación en sociedad de *Sunday Too Far Away* (*Un domingo demasiado lejano*, Ken Hannam, 1975) centró por primera vez la atención en ese exótico movimiento.[20]

La generación formada, además de Miller, por nombres de la talla de Guilliam Armstrong, Bruce Beresford, Ted Kotcheff, Phillip Noyce, Nicholas Roeg, Fred Schepisi o Peter Weir, fundaron y fomentaron un cine relacionado directamente con la particular realidad australiana, donde destacaron códigos y tratamientos como el de la conciencia nacional frente a la influencia inglesa, la dualidad y las relaciones entre los aborígenes y los blancos, la estética *exploitation*, la vida rural frente a la realidad urbana, el distinto tratamiento de géneros clásicos (fantástico, drama, western…), así como la modernidad y transgresión del estilo narrativo, encuadrando el argumento con el paisaje, tanto urbano como rural, adquiriendo un protagonismo definitivo en el desarrollo de las tramas.

La atmósfera árida y la enormidad del paraje australiano, mostrado a través de unas carreteras infinitas, funcionaba a la perfección en *Mad Max* para proyectar la imagen de desasosiego y de abandono en unos espacios abiertos que, a pesar de su amplitud física, encogían y perturbaban a los personajes en la línea de lo sucedido en *Walkabout* (Nicholas Roeg, 1970) —entorno desértico—, *Wake in Fright* (Despertar en el infierno, Ted Kotcheff, 1971) —entorno rural— o *Picnic at Hanging Rock* (Picnic en Hanging Rock, Peter Weir, 1975) —entorno montañoso—, por citar tres ejemplos paradigmáticos.

Cronológicamente hablando, la película de Miller supuso la guinda de esta primera producción concentrada, en esencia, entre los años 1970 y 1979 y que, gracias a su eco internacional, se convirtió en la punta de lanza definitiva del movimiento.

5. Influencias y legado

Por lo que respecta a las influencias y legado de *Mad Max*, la audaz puesta en escena de George Miller supuso en un primer momento una renovación de los códigos de producciones cinematográficas especializadas en persecuciones automovilísticas, un impacto que se vio favorecido por la combinación de una trama que presentaba toda una serie de elementos transversales: una ambientación en un futuro cercano, un paisaje desplegado a modo de western y un poderoso drama personal.

Para indagar en las influencias —abreviadas— del caso concreto que nos ocupa, algunas de las referencias de Miller se concentraron en los siguientes tres

[20] La película de Hannam se proyectó fuera del concurso oficial, más concretamente en la sección de la Quincena de Realizadores.

títulos: *Hell Drivers* (Ruta infernal, Cy Endfield, 1957), que incluía planos y encuadres de persecución que prácticamente calcó en las secuencias de acción (Figuras 3 y 4), *The Born Losers* (Nacidos para perder, Tim Laughlin 1957), que recreaba el conflicto generado en un pueblo ante la llegada de una banda de motoristas, desafiando la convivencia con una actitud provocativa (Figuras 5 y 6) y por último *The Cars That Ate Paris* (Los coches que devoraron París, 1974), una comedia negra dirigida por Peter Weir donde los accidentes de vehículos —provocados a propósito por los habitantes de un pueblo llamado *Paris*—, sirven a sus habitantes para sobrevivir vendiendo el material robado (Figuras 7 y 8).

Independientemente de estas influencias externas, a Miller siempre le interesó el tratamiento de la violencia, y ya en el año 1971 junto a Byron Kennedy —coproductor de *Mad Max*—, al que había conocido en su etapa de estudiante en la Universidad de Nueva Gales del Sur mientras cursaba la carrera de Medicina, escribió y dirigió *Violence in the Cinema, part 1*, un cortometraje que aportaba un estudio de la violencia en la pantalla como leit motiv, y que se enmarcaba en una etapa caracterizada por miradas introspectivas y análisis del comportamiento humano cinematográfico ejemplificados en filmes como *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*, Stanley Kubrick) o *Straw Dogs* (*Perros de paja*, Sam Peckinpah), ambas estrenadas en 1971, donde el factor psicológico (cambios de personalidad, transformación, etc.), fue replicado en el personaje de *Max*.

Respecto al legado de *Mad Max* desde un punto de vista cinematográfico, se centró fundamentalmente en productos de serie B vinculados a un *cine exploitation*. Tal y como recoge Adrián Sánchez, el impacto del filme a partir de 1980 fue global, destacando el interés promovido, en un principio, desde la propia Australia y Nueva Zelanda, e incluso una pseudo filmografía de cine fantástico italiano aparecida entre 1982 y 1984.[21] Es obligado señalar que el pronto estreno —y éxito internacional— que en 1981 obtuvo *Mad Max 2* supuso realmente la inspiración techno punk y postmoderna que podemos ver en esos títulos, estéticamente deudores de su continuadora y en menor medida del *Mad Max* original.[22]

6. Conclusión

Antes de finalizar señalar que la sociedad que muestra *Mad Max* se encuentra en un evidente declive moral, aunque no debemos olvidar que aún existen códigos que se asimilan a una cotidianidad: vemos casas, comercios, gasolineras,

[21] SÁNCHEZ, Adrían. *La historia del cine australiano*. Madrid: T&B Editores, 2014, pp. 231-232.

[22] Otros ejemplos identificables de la influencia de la saga de *Mad Max* pueden encontrarse en títulos de animación que van desde *The Simpsons* (Matt Groening, 1989-) a *Rick and Morty* (Justin Roiland y Dan Harmon, 2013-) y hasta el manga de *Hokuto no Ken* (Puño de la estrella del Norte, Tetsuo Hara, 1983-1988).

bares, hospitales…, la decadencia absoluta será evidente en las distintas continuaciones, pasando en un corto espacio de tiempo de una crisis de valores e inestabilidad a una sociedad arrasada y condenada por luchas e intereses políticos, que acaban provocando ese cataclismo energético que deriva hacia un desorden a nivel mundial como se presenta en el prólogo de *Mad Max 2*, título que muestra una distopia post apocalíptica desde el primer fotograma, donde el tiempo y el espacio han dejado de ser útiles para retratar un mundo que se rige sin reglas y que se muestra condenado a una desesperanza.

Y para finalizar la aproximación a *Mad Max* debemos citar a Dennis H. Barbour, de la Universidad de Purdue,[23] que en el año 1999 publicó uno de los estudios substanciales acerca de la trilogía original en el que diseccionaba uno de los códigos esenciales tanto del filme de 1979 como por extensión de toda la saga estrenada hasta ese momento: la relación entre el héroe y el contexto, que se canaliza en la evolución del personaje de *Max*. En un primer momento se presenta bajo la apariencia de un redentor casi sobrenatural, llevando a cabo una simbiosis con la sociedad a través de la propia demanda que proyecta la gente, convirtiendo a una persona anónima en un ejemplo de heroicidad, aunque la presión a la que poco a poco se ve sometido le lleva a replantearse su modo de vida.

En ese momento —cuando *Max* presenta su renuncia oficialmente, allá por el minuto 50 del filme—, su jefe directo, *Fifi* (interpretado por el actor Roger Ward) le recuerda que: "dicen que la gente ya no cree en héroes […], tú y yo *Max* les devolveremos sus héroes a la gente". El drama de *Max* radica paradójicamente en su propia victoria, ya que a pesar de vencer su horizonte vital se transforma en desolación, al verse obligado a perder todos los valores básicos de la condición humana. Sergi Sánchez apuntaba que "*Max* es, simplemente, el producto final de esa desesperación".[24]

[23] BARBOUR, Dennis H. «Heroism and Redemption», *Journal of Popular Film and Television*, vol 27, núm. 3 (1999), pp. 30-33.

[24] SÁNCHEZ, S., SÁNCHEZ-NAVARRO, J., BATLLE CAMINAL, J., BERNABÉ, S. y FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. *Fantípodas. Una aproximación al cine fantástico australiano y neozelandés*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2002, p. 115.

7. Bibliografía

BARBOUR, Dennis H. «Heroism and Redemption», *Journal of Popular Film and Television*, vol 27, núm. 3 (1999), pp. 28-34.
EDITORS. «Production report Mad Max», *Cinema Papers*, núm. 21 (1979), p. 365.
ENKER, Debi, SHIRLEY, Graham y MURRAY, Scott. *El cine australiano*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1996.
HARTLEY, Mark. *Not Quite Hollywood: The Wild, Untold Story of Ozploitation!*. Michael Lynch y Craig Griffin, 2008.
HASSLER-FOREST, Dan. «Mad Max: between apocalypse and utopia», *Science Fiction Film and Television*, vol 10, núm. 3 (2017), pp. 301-306.
JOHINKE, Rebecca. «Manifestations of masculinities: Mad max and the lure of the forbidden zone», *Journal of Australian Studies*, vol 25, núm. 67 (2001), pp. 118-125.
MELBOURNE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL. *Melbourne on Film: Cinema That Defines Our City*. Melbourne International Film Festival, 2022.
NATIONAL FILM AND SOUND ARCHIVE OF AUSTRALIA. «George Miller: Mad Max's Influences», *NFSA* (2006) [Última consulta: 30 de septiembre de 2022].
PRAT, Nico, BORZAKIAN, Manouk, MATHIS, Alexandre, LÉPINE, Elise y DESBOIS, Erwan. *Mad Max, au-delè de la radicalité*. Llevallois-Perret: Playlist Society, 2022.
SÁNCHEZ, Adrián. *La historia del cine australiano*. Madrid: T&B Editores, 2014.
SÁNCHEZ, Sergi, SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi, BATLLE CAMINAL, Jordi, BERNABÉ, Salvador y FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás. *Fantípodas. Una aproximación al cine fantástico australiano y neozelandés*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2002.
SCHNEIDER-MAYERSON, Matthew. *Peak Oil: Apocalyptic Environmentalism and Libertarian Political Culture*. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 2015.
SHARRETT, Christopher. «Myth, Male Fantasy, and Simulacra in Mad Max and The Road Warrior», Journal of Popular Film and Television, vol 13, núm. 2 (1985), pp. 80-91.

8. Apéndice fotográfico

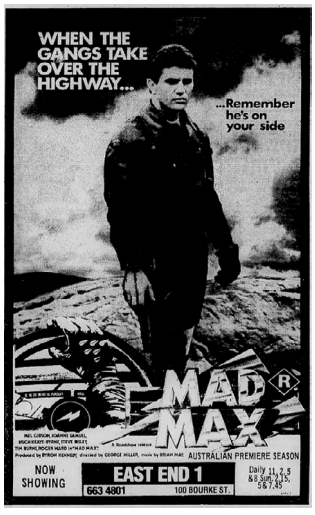


Figura 1. Cartel de *Mad Max*.



Figura 2. La profecía distópica aparecida en *Mad Max*.



Figura 3. Persecución en *Hell Drivers*.



Figura 4. Persecución en *Mad Max*.



Figura 5. Fotograma de *The Born Losers*.



Figura 6. Fotograma de *The Born Losers*.



Figura 7. Fotograma de *The Cars That Ate Paris*.



Figura 8. Fotograma de *The Cars That Ate Paris*.

Distopía y realidad social en *Years and Years*: una aproximación desde la cultura de paz y las epistemologías feministas

Óscar Mateos
Universitat Ramon Llull (URL)
oscarmm2@blanquerna.url.edu

Sonia Herrera Sánchez
Universitat Oberta de Catalunya (UOC)
sherrerasanc@uoc.edu

Resumen: Este ensayo pretende realizar una aproximación interdisciplinar a la ficción televisiva *Years and Years* creada por Russell T. Davies en 2019. Partiendo de una metodología híbrida que aúne una revisión bibliográfica y el análisis crítico del discurso, proponemos un análisis sociopolítico exploratorio desde la cultura de paz y las epistemologías feministas de las temáticas abordadas en la serie, reforzando así los estudios sobre la performatividad de la ficción audiovisual también en cuanto a los horizontes distópicos y los retos del futuro inmediato (crisis de derechos humanos respecto a las personas refugiadas, auge de los autoritarismos a nivel global, crisis socioambiental, crecimiento de los discursos de odio, aporofobia, transhumanismo y robotización…), y exponiendo las posibles alternativas que se plantean desde el comunitarismo, los movimientos sociales y las alianzas entre alteridades y sujetos subalternos.
Palabras Clave: *Years and Years*, series de televisión, ficción, distopía.

Abstract: This article aims to take an interdisciplinary approach to the TV fiction *Years and Years* created by Russell T. Davies in 2019. Using a hybrid methodology that combines a literature review and critical discourse analysis, we propose an exploratory socio-political analysis from the perspective of peace culture and feminist epistemologies of the issues addressed in the TV serie, thus reinforcing studies on the performativity of audiovisual fiction also in terms of dystopian horizons and the challenges of the immediate future (human rights crisis with regard to refugees, the rise of authoritarianism on a global level, socio-environmental crisis, the growth of hate speech, aporophobia, transhumanism and robotisation...) and exposing the possible alternatives that arise from communitarianism, social movements and alliances between alterities and subaltern subjects.
Key Words: *Years and Years*, television series, fiction, dystopia.

1. Punto de partida epistemológico y marco teórico

> Las cosas estaban bien hace unos años, antes de 2008. ¿Te acuerdas de eso? Solíamos pensar que la política era aburrida, y ahora me preocupo por todo. No sé de qué preocuparme primero. Olvídate del gobierno. Son los malditos bancos. Me aterrorizan. Y ni siquiera son ellos, son las empresas, las marcas, las corporaciones las que nos tratan como algoritmos mientras van envenenando el aire, la temperatura y la lluvia. Y ni hablemos de ISIS. Ahora tenemos a Estados Unidos. Nunca pensé que le tendría miedo a Estados Unidos ni en un millón de años. Pero tenemos noticias falsas y hechos falsos. Ya ni siquiera sé qué es verdad. ¿En qué clase de mundo estamos? Porque si ahora es así de malo, ¿cómo será para ti dentro de 30 años, 10 años o 5 años? ¿Cómo va a ser?

Con este discurso del personaje de Daniel Lyons, dirigiéndose a su sobrino, Lincoln, que acaba de nacer, termina el primer capítulo de la serie británica *Years and Years,* creada por Russell T. Davies en 2019, que acompaña los acontecimientos de la vida de la familia Lyons a lo largo de quince convulsos años llenos de cambios económicos, sociopolíticos, culturales y tecnológicos. De esa interpelación que apela a la crisis financiera internacional o Gran Recesión de 2008, al poder económico global y transnacional, la crisis climática, el terrorismo islamista o las *fake news*, entre otras ilaciones posibles, nacen las preguntas de investigación del presente artículo: 1) ¿Es realmente *Years and Years* una distopía o simplemente amplifica, especula y estetifica elementos de la realidad? Y 2) ¿Utiliza *Years and Years* el relato para abundar en la "condición póstuma"[1] y de colapso civilizatorio o bien plantea aspectos que buscan reflexionar sobre las posibles alternativas al escenario existente?

Para dar respuesta a estas preguntas, necesitamos comprender el contexto de "cambio de época"[2] en el que consideramos que se enmarca la ficción televisiva de Davies. En primer lugar, su imbricación argumental en el solapamiento de tres crisis globales —la crisis social de las desigualdades, la crisis democrática y la crisis climática— que dibujan un escenario ciertamente distópico, pero vigente:

> (…) un mundo de enorme riqueza y desarrollo tecnocientífico, y a la vez obscenamente desigual, precario e incierto para millones de personas; un mundo sacudido por un creciente y compartido malestar global con demo-

[1] GARCÉS, Marina. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama, 2018.

[2] MATEOS, Oscar; SANZ, Jesús. *Cambio de época, ¿cambio de rumbo?* Barcelona: Cristianisme i Justícia, 2013, p. 4.

> cracias incapaces de ofrecer cambios reales; y, sobre todo, señalaban la existencia de una crisis ecológica inexorable, con un cronómetro que advertía de la necesidad de adoptar políticas valientes y ambiciosas antes de que los efectos del cambio climático fueran del todo irreversibles. Un mundo roto, de ganadores y perdedores, y enormemente convulso, por la rapidez y la simultaneidad de múltiples transformaciones globales.[3]

En segundo término, el de su situación en el interregno entre la "condición posmoderna" y la "condición póstuma", definida esta última por Marina Garcés como "un tiempo de prórroga que nos damos cuando ya hemos concebido y en parte aceptado la posibilidad real de nuestro propio final",[4] un tiempo que "viene después del después y que se caracteriza por la imposibilidad de intervenir con eficacia sobre las condiciones del tiempo vivible".[5] En lo que respecta al presente análisis esta condición póstuma podría definirse además por estos tres ejes:

- Fascinación por las distopías e incapacidad de imaginar un futuro colectivo: "nuestro tiempo es aquel en que todo se acaba, incluso el tiempo mismo".[6]
- Crisis de las utopías: impacto del neoliberalismo y la disolución de lo comunitario.
- Auge de las retrotopías:[7] evocación reaccionaria del pasado.

Sobre la crisis de las utopías en la que ha derivado la expansión capitalista, la filósofa Silvia Federici apunta que el objetivo de muchos movimientos sociales en todo el mundo es precisamente "defender los comunes existentes y reconstruir el tejido comunitario destruido durante años de asedio neoliberal sobre nuestros medios de reproducción más básicos".[8]

En cuanto al último punto, Bauman ahonda:

> De esa doble negación de la utopía de corte *moroano* —es decir, de su rechazo, primero, seguido de una resurrección— surgen actualmente *retrotopías*, que son mundos ideales ubicados en un pasado perdido/robado/abandonado que, aun así, se ha resistido a morir, y no en ese futuro todavía por nacer (y, por lo tanto, inexistente) al que estaba ligada la utopía.[9]

[3] MATEOS, Oscar. *El shock pandémico.* Barcelona: Cristianisme i Justícia, 2021, p. 5.
[4] GARCÉS, Marina *Op. cit,* p. 16.
[5] *Idem,* p. 74.
[6] GARCÉS, Marina. «Condición póstuma, o el tiempo del 'todo se acaba'», *Nueva Sociedad* (2019).
[7] BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopía.* [ePub]. Ciudad de México: Titivillus, 2017.
[8] FEDERICI, Silvia. *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes.* Madrid: Traficantes de Sueños, 2020, p. 27.
[9] BAUMAN, Zygmun. *Op. cit.,* p. 8.

En la ficción audiovisual se desarrolla un giro conceptual interesante respecto a los tres ejes señalados. Se trata de lo que autoras y autores de diversas disciplinas, como Tanner Mirrlees e Isabel Pedersen[10] o Lluís Catalá-Oltra y Andrés Piqueras Infante[11], han venido a definir como *distopía crítica*: "la distopía crítica es menos frecuente y debe partir de la premisa de conectar los efectos distópicos con el desarrollo del capitalismo. Eludir ese oscuro futuro depende de que se luche para superar el capitalismo y transformarlo en una alternativa más justa, sostenible, etc."[12] Creemos vislumbrar algo de esta distopía crítica —como subgénero abyecto del propio subgénero distópico, si se quiere— en el propio desarrollo de la trama de *Years and Years,* que se aleja de otras líneas discursivas más clásicas e, incluso, de relatos más recientes de corte "survivalista" como señala Ana-Clara Rey Segovia a propósito de la serie *The Walking Dead,*[13] que tampoco profundiza en la crítica al sistema que sí encontramos en otras series y películas distópicas sobre zombis.[14]

En consonancia con Mirrlees y Pedersen, este artículo sobre *Years and Years* también busca dar razones de "cómo la distopía crítica puede ser un recurso de esperanza en el sistema capitalista global distópico", especialmente cuando esta incorpora discursos que abogan por lo que Angela Davis ha definido como la "interseccionalidad de las luchas"[15] cuyo potencial de transformación se antoja inabarcable.

2. Metodología

Siguiendo a Julio Montero Díaz, partimos de la premisa de que la ficción audiovisual es propiamente un discurso que "en lo que tiene de fenómeno comunicativo, informa, persuade y entretiene con unos recursos propios y específicos [que] no se agotan en lo material de las imágenes y sonidos".[16] Un discurso que

[10] MIRRLEES, Tanner; PEDERSEN, Isabel. «Elysium as a critical dystopia», *International Journal of Media & Cultural Politics*, vol. 12, núm. 3 (2016).

[11] CATALÁ-OLTRA, Lluís; PIQUERAS INFANTE, Andrés. «Caracterización y tipología de la gran producción audiovisual distópica a partir del diagnóstico de las ciencias sociales críticas sobre el futuro del capitalismo», *Aposta. Revista de Ciencias Sociales,* núm. 95 (2022), pp. 8-28. http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/lluiscatala.pdf

[12] CATALÁ-OLTRA, Lluís; PIQUERAS INFANTE, Andrés. *Op. Cit.,* p.14.

[13] REY SEGOVIA, Ana-Clara. «Preparados para el desastre: «survivalismo» y colapso en la distopía contemporánea (el caso de *The Walking Dead*)», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 31 (2019).

[14] Sobre cine y "neoliberalismo zombi" ver HERRERA SÁNCHEZ, Sonia. «Manifiesto a favor de escuchar al zombi», *La Marea* (noviembre-diciembre, 2022), pp.22-23.

[15] DAVIS, Angela. *La libertad es una batalla constante*. Madrid: Capitán Swing, 2017, p. 143.

[16] MONTERO DÍAZ, Julio. «El audiovisual, la educación para el desarrollo y el entretenimiento» en SEBASTIÁN LOZANO, Jorge. (Coord.) *El audiovisual y la educación para el desarrollo. Del entretenimiento a la participación*. Valencia: Fundación Mainel, 2009, p.9.

como ya sostenía Francisco Maeso Rubio hace más de una década, nos construyen como seres humanos "aunque en la mayoría de los casos no seamos conscientes de ello".[17]

Atendiendo a ello y para poder imbricar el análisis audiovisual con un análisis de tipo sociopolítico de la serie *Years and Years,* requerimos una metodología híbrida que transite entre el análisis audiovisual, la revisión bibliográfica y el análisis crítico del discurso con perspectiva feminista[18] e interseccional[19] y un eventual micronálisis formal de secuencias significativas.[20] Consideramos que dicha mezcolanza metodológica conforma una propuesta creativa, interdisciplinaria, de mayor alcance y con múltiples enfoques y aplicaciones, que nos permite abordar de manera compleja y multifacética la ficción televisiva analizada, permitiéndonos llevar la discusión más allá de esta.

2.1. Categorías de análisis

a. Ficha técnica

Título	Years and Years
Director/a	Russell T. Davies (creador), Simon Cellan Jones, Lisa Mulcahy
Guion	Russell T. Davies
Año	2019
Duración	60 min. aprox. por capítulo
País	Reino Unido
Género y subgéneros presentes	Drama con notas de sci-fi

[17] MAESO RUBIO, Francisco. «La TV y la educación en valores», C*omunicar. Revista científica de Educomunicación*, vol. XVI, núm. 31 (2008).

[18] LAZAR, Michelle M. «Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis», *Critical Discourse Studies,* vol. 4, núm. 2 (2007), pp. 141-164.

[19] HILL COLLINS, Patricia; BILGE, Sirma. *Interseccionalidad.* Madrid: Ed. Morata, 2019.

[20] ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico.* Barcelona: Paidós, 1996.

Sinopsis	"Manchester, 2019. Mientras en Reino Unido una excéntrica política llamada Vivienne Rook gana popularidad como la nueva promesa de los británicos, la familia Lyons se reúne para recibir al nuevo miembro del clan que acaba de llegar al mundo. Este es el futuro que le espera. Miniserie con ecos de ciencia ficción que sigue las fortunas y desgracias de los Lyons en un futuro cercano entre 2019 y 2034. En un abrumador lapso de quince años, los cuatro hermanos son testigos (y en ocasiones, víctimas directas) de los tremendos cambios políticos y sociales que asolan al Reino Unido y a toda Europa: el auge de los populismos extremos y la xenofobia, la evolución humana ligada a las nuevas tecnologías digitales, la caída de los bancos, las crisis de refugiados, el poder de las 'fake news', los movimientos antisistema, y la debacle de la democracia occidental tal y como la conocemos" (Movistar+).

b. Componentes formales para el microanálisis de secuencias significativas[21]

Categoría	Subcategorías	Notas
Planos y encuadre significativos		
Iluminación y color		
Movimiento interior y de cámara		
Insertos		
Sonido	Voz-Habla	
	Música	
	Silencio	
	Relaciones entre sonido e imagen significativas	
	Colocación del sonido (In/Off/Over)	

[21] Aquí se presenta la ficha que se seguirá en el proyecto de investigación en marcha.

c. Ficha analítica mixta (componentes narratológicos y discursivos)[22]

Categoría	Subcategorías	Notas
Premisa		
Voz narrativa	Sujetos/as emisores del discurso - Narrador/a-Autor/a - Narrador/a-Personaje	
Personajes / Actores sociales	Protagonismo en el relato - Coral - Focalizado en un caso	
	Género - Masculino - Femenino - No binario	
	Racialización, diversidad funcional, LGTBI+, clase social y otros ejes de discriminación desde una perspectiva interseccional presentes en el relato	
	Roles - Quién cuida - Quién aparece en puestos de poder - Quién aparece en acciones políticas -de partido o MMSS-	
	Estereotipos / Representaciones sobre feminidades y masculinidades / …	
	Vínculos entre personajes	
Estructura espacial (escenarios/ambientes)	Espacios - Públicos - Privados - Metafóricos o especialmente simbólicos - Fuera de campo significativo - …	

[22] Aquí se presenta la ficha que se seguirá en el proyecto de investigación en marcha.

Temáticas	- Crisis de derechos humanos respecto a las personas refugiadas y racismo institucional (necropolítica en la gestión de fronteras -Mbembe, Butler-) - Auge de los autoritarismos a nivel global - Crisis socioambiental - Crisis financiera (Capitalismo gore -Sayak Valencia- y neoliberalismo zombi -Jamie Peck-) - Ruptura del contrato social y colapso - "Fake news", postverdad - Crecimiento de los discursos de odio - Aporofobia - Transhumanismo y robotización vs Temor a las nuevas tecnologías y a su control (Donna Haraway, Rosi Braidotti). - Feminismo, MMSS y alianzas entre alteridades como caminos contra la distopía (organización colectiva frente a la mera supervivencia) - …
Acontecimientos	- Reuniones familiares / discusiones - Manifestaciones /protestas - Actos de violencia y tipología - Acciones/trabajos de cuidado - Trabajo productivo

3. Consideraciones preliminares y discusión

Ante la pregunta sobre si *Years and Years* pertenece al género distópico y considerando las diferencias de esta respecto a otras ficciones distópicas de cine y televisión como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), *Black Mirror* (Charlie Brooker, 2011-2019), *El cuento de la criada* (Bruce Miller et al., 2017-actualidad), *La zona* (hnos. Sánchez-Cabezudo, 2017) o *Estación once* (Patrick Somerville, 2021), entre otras emblemáticas películas y series televisivas del género, se observa que el elemento fabulatorio de la producción de Davies resulta más bien escaso. Al contrario, el corto período de tiempo que utiliza (2019-2034) busca especular con la evolución en el corto plazo de algunas de las crisis que aborda, conjeturando posibles escenarios, convirtiéndose en una suerte de oráculo o de profecía autocumplida ya que muchos de los elementos que plantea la serie eran ya reconocibles en la realidad de 2019 y en la de 2022, sin necesidad de llegar a 2034. Así ocurre, por ejemplo, en el caso del accidente nu-

clear vivido por el personaje de Edith Lyions. Este podría parecer una exageración hace solo algunos años, pero ante el resurgimiento de la amenaza nuclear con el conflicto entre Rusia y Ucrania), esto se vuelve una realidad pausible que forma parte del debate público actual.

Otro ejemplo de esto, lo encontramos en el propio personaje de Vivienne Rook, interpretado por Emma Thompson, la cual es imposible disociar de figuras populistas de la derecha internacional y nacional como el expresidente de Estados Unidos, Donald Trump, el ex primer ministro del Reino Unido, Boris Johnson, o la presidenta de la comunidad de Madrid, Isabel Díaz Ayuso.

Lo mismo sucede con la trama sobre transhumanismo y robotización que encarna el personaje de Bethany-Bisme Lyons. Escribe Rosi Braidotti en su imprescindible ensayo *Lo posthumano* que "los discursos de la cultura *mainstream* van desde las obstinadas discusiones económicas sobre los robots, las prótesis tecnológicas, las neurociencias y los capitales biogenéticos, hasta las más confusas visiones *new age* del transhumanismo y la tecnotrascendencia".[23] En ese estadio nos parece que se sitúa la serie británica, dando pie, por otro lado, en la evolución de la trama, a una traslación y un diálogo fructífero con otras corrientes teóricas como, precisamente, el posthumanismo: "Lo posthumano es un término útil para indagar en los nuevos modos de comprometerse activamente con el presente, razonando sobre algunos de sus aspectos de manera empíricamente fundada, pero no reduccionista, crítica, pero no nihilista".[24]

En esta era de la perplejidad, la incertidumbre y la supervivencia a la que asistimos, caracterizada, como apuntábamos, por la dificultad de entender el presente y de imaginar un futuro esperanzador en este tiempo que varios pensadores y pensadoras han catalogado como "de descuento"; *Years and Years* amplifica y especula con la primera dificultad y nos muestra el mundo como un lugar inhóspito con crisis múltiples, recurrentes y solapadas, a la vez que construye un relato determinado sobre las alternativas posibles dado este contexto: supervivencia, respuesta colectiva por parte de los sujetos marginados por el sistema.

Asimismo, cabe destacar que las diferentes temáticas, dilemas y amenazas que aborda la ficción televisiva que nos ocupa en el presente artículo (desigualdades, erosión de la democracia liberal y nuevos autoritarismos, crisis de los derechos humanos, transhumanismo, crisis climática...) no son de carácter extraordinario, sino ordinario, y forman parte de la discusión sobre los límites y desafíos de la globalización que autores y autoras como Bauman, Klein, Harari, Latour, de Sousa Santos, Fraser o Federici llevan años desarrollando.

[23] BRAIDOTTI, Rosi. *Lo posthumano.* Barcelona: Gedisa, 2015, p.12.
[24] BRAIDOTTI, Rosi. *Op. cit.,* p.16.

Finalmente, puede ser importante un último aspecto a interpretar: *Years and Years* no abunda en explicarnos las causas del inicio del colapso que plantea, pero se intuyen las desigualdades, el individualismo posesivo y el consumo desenfrenado como elementos culturales y sociales que explican un presente distópico.

Frente a la cuestión sobre si la ficción de Russell T. Davies abunda en la "condición póstuma" o apuesta por pensar las alternativas, traemos a colación el artículo de Leticia Cappellotto, publicado en *Cámara Cívica* el 20 de septiembre de 2019,[25] y que sitúa a la serie en un discurso hegemónico que refuerza el relato individualista y culpabilizador, edulcorado a través de un "comunitarismo" reducido al ámbito de la familia respecto a los problemas que enfrentan los personajes, así como un discurso tecnocrático y disciplinador respecto a la solidaridad. En este sentido, Cappellotto sostiene estas cuatro tesis:

- La salida es individual y es la resignación.
- El que se la juega por otro pierde.
- El mundo virtual es mejor que el real.
- El único vínculo real es el familiar.

Cabe mencionar algunos aspectos que pueden cuestionar o problematizar esta visión:

- Una relectura del personaje de Daniel Lyons y de otros como Edith y Rosie Lyons, Bethany-Bisme Lyons, Viktor Goraya o Fran Baxter desde un enfoque basado en los derechos humanos respecto a la crisis de personas refugiadas en Europa, o desde la noción de "acuerpamiento" del feminismo comunitario,[26] impugna los dos primeros argumentos de Cappellotto, ya que *Years and Years* sostiene la premisa de que no pierden los de siempre cuando la indignación y la organización colectiva se movilizan frente al abuso.
- En cuanto a la tecnología, y más allá de lo identitario y trascendente, esta se presenta como un instrumento que puede ser utilizado desde una concepción crítica y no como un fin o la solución última de todas las crisis planteadas.
- Por último, el propio desenlace de la serie muestra alianzas y vínculos entre alteridades (mujeres racializadas y con diversidad funcional, personas migrantes y LGTBI+…) y organización colectiva frente a

[25] CAPPELLOTTO, Leticia. «¿Es realmente nuestra culpa? Years and Years y su discurso hegemónico», *Cámara Cívica* (20 de septiembre de 2019). https://www.camaracivica.com/analisis-politico/es-realmente-nuestra-culpa-years-and-years-y-su-discurso-hegemonico/.

[26] CABNAL, Lorena. «Defensa y recuperación del territorio de la sanación ancestral originaria», *Pikara Magazine* (17 de febrero de 2020). https://www.pikaramagazine.com/2020/02/defensa-y-recuperacion-del-territorio-de-la-sanacion-ancestral-originaria.

la violencia institucional y la distopía que apunta a la posibilidad de construir nuevos imaginarios, paradigmas y discursos desde el sentido profundo de ilusión y esperanza como poder movilizador y herramientas de transformación; desde la *cuidadanía* como nuevo paradigma de organización social que pone la vida en el centro del quehacer político y de la economía; desde la recuperación de lo comunitario; y desde la interseccionalidad de las luchas, entre otras nociones que rompen con el paradigma individualista y neoliberal.

Decía Fredric Jameson hace casi veinte años en su artículo «Future City» que era más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo,[27] pero al contrario de lo que señala Santiago Vargas Oliva sobre las narrativas neodistópicas,[28] en *Years and Years* no se produce una legitimación del orden establecido y eso, en sí mismo, ya es un signo de resistencia.

4. Bibliografía

BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopía.* [ePub] Ciudad de México: Titivillus, 2017.

BRAIDOTTI, Rosi. *Lo posthumano.* Barcelona: Gedisa, 2015.

CABNAL, Lorena. «Defensa y recuperación del territorio de la sanación ancestral originaria», *Pikara Magazine* (17 de febrero de 2020). https://www.pikaramagazine.com/2020/02/defensa-y-recuperacion-del-territorio-de-la-sanacion-ancestral-originaria

CAPPELLOTTO, Leticia. «¿Es realmente nuestra culpa? Years and Years y su discurso hegemónico», *Cámara Cívica* (20 de septiembre de 2019). https://www.camaracivica.com/analisis-politico/es-realmente-nuestra-culpa-years-and-years-y-su-discurso-hegemonico/

CATALÁ-OLTRA, Lluís; PIQUERAS INFANTE, Andrés. «Caracterización y tipología de la gran producción audiovisual distópica a partir del diagnóstico de las ciencias sociales críticas sobre el futuro del capitalismo», *Aposta. Revista de Ciencias Sociales,* núm. 95 (2022), pp. 8-28, http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/lluiscatala.pdf

DAVIS, Angela. *La libertad es una batalla constante*. Madrid: Capitán Swing, 2017.

FEDERICI, Silvia. *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes.* Madrid: Traficantes de Sueños, 2020.

GARCÉS, Marina. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama, 2018.

GARCÉS, Marina. «Condición póstuma, o el tiempo del 'todo se acaba'», *Nueva Sociedad* (2019).

HERRERA SÁNCHEZ, Sonia. «Manifiesto a favor de escuchar al zombi», *La Marea* (noviembre-diciembre, 2022), pp. 22-23.

HILL COLLINS, Patricia y BILGE, Sirma. *Interseccionalidad.* Madrid: Ed. Morata, 2019.

JAMESON, Fredric. «Future City», *New Left Review*, núm. 21 (2003), p. 76.

LAZAR, Michelle M. «Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis», *Critical Discourse Studies,* vol. 4, núm. 2 (2007), pp. 141-164.

[27] JAMESON, Fredric. «Future City», *New Left Review*, n. 21, 2003, p. 76.

[28] VARGAS OLIVA, Santiago. "El cine distópico como legitimación del orden vigente", P*hilologica Urcitana Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología,* Vol. 13, 2015, pp.113-122.

MAESO RUBIO, Francisco. «La TV y la educación en valores», C*omunicar. Revista científica de Educomunicación*, vol. XVI, núm. 31 (2008).
MATEOS, Oscar y SANZ, Jesús. *Cambio de época, ¿cambio de rumbo?* Barcelona: Cristianisme i Justícia, 2013.
MATEOS, Oscar. *El shock pandémico.* Barcelona: Cristianisme i Justícia, 2021.
MIRRLEES, Tanner y PEDERSEN, Isabel. «Elysium as a critical dystopia», *International Journal of Media & Cultural Politics*, vol. 12, núm. 3 (2016).
MONTERO DÍAZ, Julio. «El audiovisual, la educación para el desarrollo y el entretenimiento» en SEBASTIÁN LOZANO, Jorge. (coord.) *El audiovisual y la educación para el desarrollo. Del entretenimiento a la participación*. Valencia: Fundación Mainel, 2009, p. 9.
REY SEGOVIA, Ana-Clara. «Preparados para el desastre: «survivalismo» y colapso en la distopía contemporánea (el caso de *The Walking Dead*)», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 31 (2019).
VARGAS OLIVA, Santiago. «El cine distópico como legitimación del orden vigente», *Philologica Urcitana Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología,* vol. 13 (2015), pp.113-122.
ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico.* Barcelona: Paidós, 1996.

El destino nos alcanzó: de *Soylent Green* a *Blade Runner*

Adolfo Millán Aguilar
Universidad Complutense de Madrid (UCM)
admillan@ucm.es

Alejandro Millán Blasco
LAZONA Cine
almillanblasco@gmail.com

Resumen: En el entorno de la década de los 70 surgieron dos películas que planteaban visiones futuras distópicas alrededor del año 2020 con un enfoque totalmente distinto. *Soylent Green* (1973) y *Blade Runner* (1982). A pesar de transcurrir solo nueve años entre sus rodajes, ambas presentan importantes diferencias en su producción vinculadas con la evolución del cine en la década de los setenta, el perfil de su equipo realizador, los problemas sociales emergentes y el progreso tecnológico. En el trabajo se pretende abordar un doble objetivo, las diferencias estéticas en su perspectiva del 2020, así como estudiar la visión del futuro de cada una para encontrar puntos de contacto y de divergencia con la realidad actual.
Palabras Clave: Distopia, Ciencia-Ficción, Nuevo Hollywood.

Abstract: In the context of the 70s, two films emerged that posed dystopian future visions around the year 2020 with a totally different approach. *Soylent Green* (1973) and *Blade Runner* (1982). Despite only nine years elapsed between their filming, both present important differences in their production linked to the evolution of cinema in the seventies, the profile of their filmmaking team, emerging social problems and technological progress. The work aims to address a double objective, the aesthetic differences in their approach to their vision of 2020, as well as study the vision of the future of each one to find points of contact and divergence with the current reality.
Key Words: Dystopia, Science Fiction, New Hollywood.

1. Presentación

No se puede negar la importancia comercial que actualmente presenta el reflejo de un futuro más o menos lejano bajo una visión catastrófica, mediante dis-

tintos medios de expresión:[1] literatura, audiovisual o novela gráfica, muchas veces readaptados entre sí (como los casos utilizados en este trabajo, películas de fuente literaria). Aunque de forma genérica a este entorno se le asigna la denominación de distopía, dicha expresión presenta algunas interpretaciones.

Según la RAE, la distopía es la "Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana".[2] En esa línea Martorell la entiende como "género político de la ciencia ficción que describe con detalle e intención crítica la estructura de sociedades imaginarias del porvenir peores que y nacidas de aquella en la que viven los lectores o espectadores".[3] Continuando con este autor se utilizaría de forma incorrecta el término distopía pues "aunque toda distopía esboza un futuro aciago, no todo futuro aciago pertenece a la distopía".[4]

De la opinión anterior se deduce un proceso evolutivo de la sociedad y, a su vez, una organización detallada y en funcionamiento, lo que excluye los elementos fatalistas: cataclismos y guerras apocalípticas, por lo que el sentido de distopía se encoje y excluye de su acepción títulos como *La carretera* de Cormac McCarthy, o las colecciones de enfoque juvenil como *Los juegos del hambre*, de Suzanne Collins, en sus formatos literarios o cinematográficos.

Para diferenciar las visiones del futuro entre utopía y distopía, también se pueden seguir procedimientos de evaluación de su entorno mediante la medición de una serie de variables, como el propuesto por Pérez Barreiro:[5] grado de contaminación, diseño urbano, libertad y cultura, vivienda, y la tecnología y su accesibilidad. Con esta metodología, se ha considerado la película más distópica dentro de las analizadas a *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

En función de lo anterior, el cine distópico tiene referentes a lo largo de la historia de este medio. Desde el cine mudo con la mítica *Metrópolis (Lang, 1927)* es posible encontrar visiones pesimistas sobre el futuro de la humanidad. Como indica Abbot,[6] estos planteamientos distópicos suelen centrarse en los contextos urbanos, donde desde el cine se recogen una gran serie de variantes de la ciudad del futuro con una visión pesimista de la humanidad. También puede añadirse

[1] Afirmación expuesta por YANKE. R. «El boom de la distopia», *El Mundo* (15 de otubre de 2019). https://www.elmundo.es/papel/cultura/2019/10/15/5da49878fc6c8354538b45ca.html y por MARTORELL CAMPOS, Francisco. «Nueve tesis introductorias sobre la distopía», *Cuadernos de filosofía*, vol. VII, núm. 2 (2020), pp. 11-33.

[2] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: https://dle.rae.es/distop%C3%ADa

[3] MARTORELL CAMPOS, Francisco. *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. Valencia: La Caja Books, 2021, p. 58

[4] MARTORELL CAMPOS, Francisco. *Op.cit.*, 2021, p. 58

[5] PÉREZ BARREIRO, Sara. *Futuros tenebrosos en la ciencia ficción*. Madrid: Creaciones Vicent Gabrielle, 2016, pp. 13-18.

[6] ABBOTT, Carl. *Imagining Urban Futures: Cities in Science Fiction and What We Might Learn from Them*. Wesleyan University Press, 2016.

una interpretación adicional como la aportada por Páez: "Las narraciones contadas en un espacio-tiempo futuro suelen ser metáforas bastante transparentes del tiempo presente. Nos hablan de nuestro mundo, aquí y ahora, a base de mostrarnos el futuro deshumanizado que estamos construyendo nosotros mismos en la actualidad".[7] La propia *Blade Runner* podría ser un ejemplo de los miedos de 1982, reflejados a través del personaje de Nexus 6,[8] o el problema de la superpoblación y su alimentación, ya planteado de finales de la década de los sesenta a través de *Soylent Green*. (Richard Fleischer, 1973).

En este contexto, se plantea un interrogante cuando el momento señalado en ese futuro previsto ya se ha alcanzado y se ha convertido en presente o pasado: ¿Qué grado de certeza presentaban estas distopías? Este debate surgió con cierta fuerza en 1984 coincidiendo con el año de la distopía de Orwell y su visualización en la película con mismo título.[9]

Como continuación de esta línea de reflexión, se presenta la revisión de dos películas emblemáticas que transcurren en futuros próximos al momento actual, como *Soylent Green* (SG) que se sitúa en 2022 y *Blade Runner* (BR) en 2019 pues, además del encaje temporal, estas películas plantean diversas premisas comunes que refuerzan el interés de su visión sobre distopías. En este sentido ambas son adaptaciones bastante libres de libros distópicos, de tal forma que su elemento de originalidad propia es bastante elevado y tiene mucha autonomía frente al original literario.[10] Por otra parte, los procesos evolutivos de las sociedades planteadas son continuos y no sufren rupturas bruscas por algún suceso: guerras, epidemias, lo que implica una evolución natural de la sociedad. También las dos tienen como protagonista a agentes del orden, lo que permite una transversalidad en su visión de la sociedad, con acceso a todo tipo de niveles económicos, y facilita el conocimiento de la estructura social y productiva del mundo futuro imaginado. Y, por último, la producción de las películas se mueve en el entorno de la década de los setenta, lo que origina una distancia de 40/50 años, que permite a un sector de la población actual haber vivido en primera persona los cambios reales sufridos en ese periodo y realizar su propia evaluación al respecto.

Adicionalmente, hay elementos divergentes en ellas que permiten contar con una visión amplia del futuro que estudian, ya convertido en presente, pues cada película tiene un trasfondo específico y abordan facetas diferentes de su modelo

[7] PÁEZ, Enrique. *Escribir. Manual de técnicas narrativas*. Madrid: SM, 2005, p. 182.

[8] ARDID, Jordi. «Distopias incumplidas. Cuando el cine no es profeta», *Dirigido por…* (mayo 2020). Edición digital. https://www.dirigidopor.es/2020/05/01/distopias-incumplidas-cuando-cine-no-profeta/

[9] MARTÍNEZ CAMPOS, F. *Op. cit.*, 2021, p. 117.

[10] Diferencias explicadas para *Soylent Green* en FERNÁNDEZ-VALENTÍ, Tomás. «Soylent Green», *Dirigido por…* núm. 307 (diciembre 2001), pp.70-71 y para *Blade Runner* en LATORRE, José María, «Ridley Scott y su Blade Runner». *Dirigido por…*, núm. 97 (octubre 1982), p. 25.

de sociedad. Por otra parte, y a pesar de su proximidad temporal, los contextos de producción son diferentes y condicionados por las fechas de realización, con lo que la visión del futuro vinculada con ese presente recoge matices interesantes y condiciona el enfoque de los problemas planteados y las premisas utilizadas, implicando una "puesta en escena antitética"[11]. Un resumen de estas divergencias se refleja en el siguiente cuadro:

Concepto	*Soylent Green* (SG)	*Blade Runner* (BR)
Año realización	1973	1982
Corriente cinematográfica	Viejo Hollywood	Nuevo Hollywood
Tema central abordado	Ecología	Biogenética
Diseño de Producción	Actual	Futurista
Tecnología	Estancada	Avanzada
Modelo Moral	Maniqueo	Difuso

Cuadro 1. Diferencias de producción entre SG y BR (Elaboración propia)

SG sería un ejemplo de lo que se ha denominado el viejo Hollywood a pesar de realizarse ya en 1973, cuando el nuevo paradigma del cine americano ya está de actualidad con éxitos emblemáticos como *El Padrino* (F. Coppola, 1972). Tanto su director (Richard Fleischer) como su estrella (Charlton Heston) eran figuras surgidas de la década de los cincuenta y, aunque todavía sólidas, ya empezaban su declive, junto con históricos del cine clásico como secundarios: Edward Robinson (sería su última película) y Joseph Cotten. Por otra parte, se plantea una tradicional estructura moral de buenos y malos.

Frente a ella *BR* sería un ejemplo del nuevo Hollywood. Tercera película de un director más joven (21 años de diferencia entre ambos), procedente de la publicidad con un éxito sin precedentes (*Alien,* 1979*)*), una estrella emergente como Harrison Ford, tras sus dos primeras colaboraciones en la saga de *La guerra de las galaxias* (Lucas/Kershner 1977/1980), y *En busca del arca perdida* (Spielberg, 1981), más un actor holandés con éxito en su país, como Roger Hauer, por sus películas con Paul Verhoeven. Ello unido a una banda sonora electrónica de Vangelis, reciente ganador del Oscar a la mejor banda sonora por *Carros de Fuego* (Hugson, 1981), y la visión del mundo de Douglas Trumbull, director de efectos especiales de *2001: Una odisea del espacio* (Kubrick, 1968), le daba a la película un enfoque mucho más moderno, tanto en el fondo como en la forma. Esta diferen-

[11] LATORRE, José María. «Muerte a la pastoral (Cuando el destino nos alcance)», *Dirigido por…*, núm. 162 (octubre 1988), p. 28.

cia en la procedencia del equipo artístico, más la quiebra que supuso para el cine de ciencia ficción americano *La guerra de las galaxias,*[12] hace que la diferencia de nueve años parezca mucho más a la hora de diseñar el modelo futuro de sociedad. También su modelo moral está próximo a esta corriente, donde la violencia es la forma de conseguir los objetivos personales y no existen límites claros entre "buenos" y "malos".

En *SG* la sociedad del 2022 presenta nulas diferencias estéticas y tecnológicas respecto a la situación en el momento del rodaje. De hecho, está más avanzada tecnológicamente la sociedad de *2001,* rodada cinco años antes y con una brecha temporal en la acción de veinte años (por ejemplo, el edificio inteligente es más burdo que la nave espacial); las diferencias son más de tipo social o económico derivadas de la crisis ecológica y energética: superpoblación y crisis de alimentación. Frente a la anterior, en *BR* la sociedad tiene un enfoque totalmente cibernético. Coches voladores, réplicas de órganos humanos o androides humanizados son elementos corrientes de ese mundo. El eje central es el enfrentamiento entre el clon y el hombre donde aquel busca su liberación y reconocimiento como persona y no como un marginado. Todo ello unido a una estética con cierto nivel de transgresión y donde el bajo nivel de calidad de vida que refleja permite considerarla como una de las pioneras del cyberpunk cinematográfico.[13]

Estas diferencias de producción afectan también a la proximidad del espectador, tanto el del estreno como el actual, frente a la película. En 1973, *SG* se podía considerar la película muy próxima e incluso interpretarla en presente con algunas variantes; mientras actualmente se valora como un trabajo antiguo con ciertas premisas actuales. Frente a ella, *BR* se vio en su momento como una obra claramente futurista y que su revisión actual permite ver una película avanzada temporalmente, aunque lógicamente más cercana que en 1982.

2. *Soylent Green*: la ecología

La trama se sitúa en el Nueva York de 2022, que cuenta con cuarenta millones de habitantes. La alimentación de la mayoría de la población se cubre con unas tabletas de comida de origen vegetal fabricadas por la empresa Soylent, cuyo producto estrella y más nutritivo es el Green, elaborado teóricamente con extrac-

[12] FERNÁNDEZ VALENTI, Tomás. «La guerra de las galaxias (1977). Antes y después», *Dirigido por…* núm. 472 (diciembre 2016), p. 73.

[13] Una detallada explicación de la relación entre *Blade Runner* y el origen del ciberpunk puede encontrarse PÉREZ MANZANARES, Julio; ZUFIAUR RUIZ DE EGUINO, Amaia. «La estética del género ciberpunk como filosofía de la historia: un recorrido por las arquitecturas fílmicas de Alphaville, Blade Runner y Matrix y su ruptura del espacio-tiempo», *Área Abierta*, vol. 21, núm. 3 (2021), pp. 419-35, https://doi.org/10.5209/arab.75638.

tos de plancton. De la investigación por el asesinato de un copropietario de dicha empresa se descubre que esta marca se fabrica con carne humana.

El eje distópico de *SG* gira entorno a la ecología con el cruce de dos problemas: la superpoblación y el sobrecalentamiento del planeta derivado del efecto invernadero, lo que provoca un gravísimo problema de alimentación con el consiguiente impacto social. Dicho proceso destructivo cabe suponer que empieza aproximadamente en la época de la producción de la película, pues el anciano compañero del protagonista conoció la sociedad anterior en su juventud. De hecho, hubo una serie de películas en la década de 1970 que presentaban ya colapsos ambientales, como *Contaminación* (Wilde, 1970) *o Naves Misteriosas* (Trumbull, 1972). Respecto al origen de esta crisis ecológica, es muy ilustrativa la interpretación de Zimmerman "como el resultado de estructuras sociales autoritarias, encarnadas de manera más perniciosa en el capitalismo, pero también presente en el socialismo estatal",[14] si bien caben otras interpretaciones más egoístas que enfocan el problema no en la salvación de la naturaleza como una finalidad per se, sino como un medio de salvar la calidad de vida de la humanidad.[15]

Con este punto de partida y dejando al lado las tramas policiacas, se dibuja una sociedad con una serie de características que se pueden ordenar a nivel de organización económica, tecnológica, política y de calidad de vida; si bien todas ellas están muy relacionadas. Como reflejo general se transmite una visión de la vida en esa sociedad que recuerda a las imágenes del tercer mundo de la década de los setenta, de entornos cálidos como los asiáticos monzónicos, caribeños o centroafricanos: grandes masas de gente pobre abarrotando las calles y que malviven con los repartos de comida y lo que pueden pillar.

Del modelo de organización social habría que destacar la fuerte división de clases entre unas reducidas élites y las masas separadas físicamente en una ciudad dividida. Son los sirvientes los que hacen de enlace entre los poderosos y el resto de la población. Lo que pudiera aproximarse a la "clase media" existente es muy reducida, y está más próxima de las masas que de las élites, con algunas pequeñas ventajas como el acceso a un apartamento minúsculo. Adicionalmente existe una estrecha vinculación enre el Estado y las grandes corporaciones manifestada mediante dos vías: la participación del poder político en la propiedad de la empresa y la existencia de un toque de queda permanente.

Respecto al poder de las corporaciones, el gobernador es uno de los propietarios de Soylent y existe una complicidad de la Administración con la mala praxis

[14] ZIMMERMAN, Michael E. *Contesting Earth's Future: Radical Ecology and Postmodernity* Berkeley: University of California Press, 1994, p. 2.

[15] HUGHES, Rowland. «The Ends of the Earth: Nature, Narrative, and Identity in Dystopian Film», *Critical Survey*, vol. 25, núm. 2, (2013), pp. 22-39, p. 28 y sig.

de la compañía, que se "abastece" de materias primas para su producto Green mediante el uso de los cadáveres resultantes de un proceso de suicidio asistido, lo que implica la vinculación del Estado con esta práctica que permite la alimentación de la población. Es decir, que el canibalismo encubierto se convierte en el método de alimentación. Sobre la existencia de un toque de queda permanente, se comenta la imposibilidad de salir de la ciudad por lo que ésta se convertiría en una especia de gran cárcel para sus habitantes, incluyendo la propia policía, mientras que en el exterior se encuentran los campos y las fábricas. De hecho, se realiza un trayecto en camión desde la ciudad hasta la fábrica de Soylent de duración imprecisa, pero no muy largo, pues transcurre durante la misma noche.

Como complemento a la situación social, cabe señalar la brutalidad policial frente a las importantes protestas sociales, por las restricciones de alimentos, fuertemente reprimidas; aunque no se sabe que se hace con los "detenidos", que se cargan en camiones como basura con palas excavadoras. Ello puede hace pensar que. "finalmente [el director] se mostró más preocupado por la opresión estatal que por el medio ambiente".[16] A ello se une el uso de fuerzas parapoliciales desde el propio poder, para eliminar a personas que descubren el funcionamiento de Soylent, como el policía protagonista.

Respecto a la tecnología, parece estancada en la década de los setenta, posiblemente debido a la falta de recursos, aunque no se explica con claridad. Si no fuera por los elementos sociales, la película se identificaría claramente con su momento de realización, incluso algo más antigua. Como ejemplos concretos cabe indicar que las viviendas de las élites no presentan diferencias con las idealizadas en dicho momento, excepto por algún detalle kitsch; el armamento policial o los vehículos son similares a los reflejados en el cine de la época y, por último, la fábrica no presenta ningún detalle evolutivo en este sentido. Puede ser debido a una elipsis preconcebida, dada la poca relevancia de esta circunstancia en la evolución dramática de la acción, o por un proceso de desarrollada automatización, como recoge Santos.[17]

Bajo otro punto de vista, la organización económica presenta las siguientes características estructurales particulares. En primer lugar, la persona adopta una nueva dimensión económica y se convierte en un doble elemento del proceso productivo del alimento: es la convencional mano de obra y, a la vez, tiene la consideración de materia prima, lo que implica una revisión del tradicional con-

[16] BERG, Chris. «'Goddamn You all to Hell!': The Revealing Politics of Dystopian Movies», *Review - Institute of Public Affairs*, vol. 60, núm. 1, (2008), pp. 38-42.

[17] SANTOS, Antonio. *Tiempos de ninguna edad*. Madrid: Catedra. 2019, p. 272.

cepto de plusvalía del capital humano, tal y como explica Lipschutz.[18] Todo ello en un contexto de unos 40 millones de personas en la ciudad de Nueva York y un desempleo, más del 50% de la población. En segundo lugar, la circularización del dinero se ve restringida al ofrecer la opción de pago del salario en cupones, con una prima del 25% frente al efectivo. Y, por último, existe un racionamiento de los alimentos, con alto nivel de desabastecimiento y la presentación de dos tipos de tiendas: una para los escasos y caros productos frescos, próxima a una descuidad tienda de comestibles, y otra en forma de tenderetes al aire libre con soportes, tablas, sacos y balanzas romanas para las tabletas Soylent, que recuerdan a mercados de épocas antiguas. Todo ello en un entorno de revueltas sociales dado este pobre sistema de distribución.

Para completar la información sobre aspectos sociales habría apuntar algunos detalles de habitabilidad. El más aparente es la condición de la vivienda, vinculada con las categorías de las clases sociales. Las élites marcan su distinción manteniendo su nivel de vida en apartamentos lujosos, con comodidades ya extendidas para los estándares del momento del rodaje, como agua caliente, electricidad, aire acondicionado o jabón, e incluso primitivos videojuegos. Frente a ello, la presunta y mínima "clase media", como pudiera ser el protagonista policía o el mayordomo, cuentan con un pequeño apartamento con el agua racionada en depósito o electricidad por batería cargada con paladeo de bicicleta estática, y un vigilante fuertemente armado para evitar la ocupación. Mientras tanto, la mayoría de la población vive en las escaleras de los edificios, en iglesias convertidas en hacinados dormitorios colectivos, en coches abandonados, o en la calle donde mueren literalmente de hambre.

Especial importancia social tiene la situación de la mujer, considerada como parte del "mobiliario" (aforismo de esclavitud sexual) de una vivienda de élite o nivel medio, bien vinculada a la misma como objeto más o "aportada" por el inquilino, con la posibilidad de ser expulsadas a la calle en caso de cambio de ocupante, como un mueble que se abandona tras una mudanza. En otras situaciónes se ven cobrando un sueldo por una actividad laboral, participando en las protestas y en algún caso, literalmente muerta de hambre, abandonada en la calle.

Una última cuestión social es la autorización del suicidio asistido voluntario, no vinculado con una enfermedad incurable, que se realiza en una especie estadio cubierto (denominado paradójicamente "El Hogar") con diversas pantallas tipo IMAX, mientras se proyecta una película con imágenes de una naturaleza pasada, presuntamente ya inexistente, con fondo de música clásica a elección. Paradóji-

[18] LIPSCHUTZ, Ronnie D. «`Soylent Green … Is … PEOPLE!': Labour, Bodies and Capital in the Global Political Economy», *Millennium*, vol. 34, núm. 2 (febrero 2006), pp. 573–576, p 576, https://doi.org/10.1177/03058298060340021401 .

camente, en un entorno de sobrepoblación, no hay referencias a la contracepción como un sistema de control de la población y para frenar los efectos maltusianos de la crisis alimenticia, a pesar de las referencias existentes en el libro original, posiblemente para evitar controversias con los colectivos religiosos, lo que derivó en centrar el problema en la alimentación.[19]

También hay que indicar que esta película ha sido revisada recientemente, con opiniones contrapuestas sobre su grado de aproximación al futuro, o bien casi nulo[20] o muy acertado,[21] o incluso se le busca un componente religioso en relación con el actor protagonista.[22]

Para concluir este apartado, y a modo de resumen del análisis de SG, conviene señalar los siguientes puntos de contacto con la sociedad actual:

A. La superpoblación de la humanidad y su concentración en las ciudades. Aunque Nueva York no tiene 40 millones de habitantes, si superan los 30 millones el área metropolitana de otras ciudades como Tokio o Delhi.[23]
B. El problema del cambio climático está muy presente desde hace bastantes años. Situaciones como el agujero de la capa de ozono y el aumento medio de la temperatura de la tierra están originando zonas desérticas importantes. Además de generar un ciclo pernicioso de calor: aumento del aire acondicionado, mayor consumo de energía, mayor agujero de gases y así sucesivamente.
C. La desertización restringe las zonas cultivables, de lo que se deriva una reducción de la producción de alimentos, no compensado con el uso de semillas transgénicas de mayor producción (con independencia de otros impactos que puede tener su uso), lo que vinculado con el aumento de población origina un encarecimiento de aquéllos.
D. Desde hace algunos años se están comercialización una serie de alimentos sintéticos basados en vegetales como el tofu, si bien su vocación actual es la sustitución de la carne orientado a consumidores veganos.
E. Numerosos países autorizan el suicidio asistido, aunque de momento solo vinculado con enfermedades incurables (eutanasia).
F. Mayor brecha entre las clases sociales y encogimiento de las clases medias,

[19] OLSZYNKO-GRYN, Jesse; ELLIS, Patrick. «Malthus en el cine: ciencia, cine y activismo en torno a *ZPG* y *Soylent Green*», *JCMS: Revista de Estudios de Cine y Medios*, vol. 58 núm. 1 (2018), p. 47-69. Proyecto MUSE, doi:10.1353/cj.2018.0070.

[20] LILEKS, James. «Athwart», *National Review*, vol. 74, núm. 1 (enero 2022), p. 36.

[21] BASS, George. *In 1973,* «'Soylent Green' envisioned the world in 2022. It got a lot right». *The Washington Post* (9 de enero de 2022).

[22] CHAMBERS, Amy C. «From Sacred to Scientific: Epic Religion, Spectacular Science and Charlton Heston's Sf Cinema», *Science Fiction Film and Television*, vol. 12, núm. 3 (2019), pp. 303–322.

[23] DUARTE, Maria C. *Viajes National Geographic* (8 de noviembre de 2021), https://viajes.nationalgeographic.com.es/lifestyle/estas-son-quince-ciudades-mas-pobladas-mundo-2021_17453.

desde los años 80, derivado de la aplicación de políticas neoliberales.

G. Aunque no se ha llegado al canibalismo, sí que es cierto que el trato a la persona ha sufrido una degradación: el trato a los emigrantes, los sueldos por debajo a la subsistencia general, un nivel de marginación muy elevado, en una sociedad donde se está empezando a valorar más a las mascotas que a las personas.[24]

3. *Blade Runner*: la réplica

La acción sucede en Los Ángeles durante el año 2019. Unos androides conocidos como Replicantes, especializados en trabajos extremos y con una duración funcional de cuatro años, se han fugado de un transporte espacial y buscan a su creador para alargar su vida. Un policía especializado (Blade Runner) es encargado de eliminarlos.

Uno de los primeros problemas que surge al estudiar BR es definir qué película se está analizando, dada la existencia de, al menos, siete versiones oficiales de la película,[25] encontrándose una entrada específica en la Wikipedia solo para explicar tal diversidad.[26] En cualquier caso, se pueden resumir a grandes rasgos en dos variantes, concretadas en la estrenada en cines en 1982 y el *final cut* de 2007 de conformidad con el director, con tres diferencias importantes de la segunda frente a la primera: la eliminación de la voz en off que profundiza en el aspecto existencial y el punto de vista de la película; la introducción de la escena del unicornio que añade un elemento onírico que modifica la percepción del protagonista; y la eliminación de la última escena, una especie de final feliz mediante la huida de la pareja que muestra el mundo exterior a la ciudad.[27] A nuestros efectos la versión comentada es la de 2007, aunque es cierto que la escena final eliminada aportaría elementos adicionales a su comparación con el presente. Adicionalmente, hay otra escena suprimida en todos los montajes que muestra un avanzado desarrollo hospitalario.[28]

BR plantea un enfoque futurista claramente tecnológico, aunque con aspectos ecológicos tangenciales, manifestados en imágenes y diálogos, pero no expli-

[24] DOMINGO, Carmen. «El delito de comer carne y tener hijos», *El País* (4 de mayo de 2022), https://elpais.com/opinion/2022-05-05/el-delito-de-comer-carne-y-tener-hijos.html.

[25] PRIETO, Miguel Ángel. *Blade Runner*. Madrid: T & B editores, 2008, p. 151 y sig.

[26] https://en.wikipedia.org/wiki/Versions_of_Blade_Runner [Última consulta: 9 de mayo de 2022]. También versiones remontadas de fans que incorporan descartes incluso no incorporados en las versiones oficiales.

[27] En el texto de SAMMON, Paul. *Future Noir. The making of Blade Runner*. New York: Dey Street Books. 2017, es posible encontrar todo el proceso de desarrollo de la película, desde su origen literario hasta su última versión, pasando por la creación del guión, rodaje y procesos de postproducción y comercialización.

[28] Disponible por YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=QpLoDADYF5g. Dicha escena muestra una habitación de hospital muy tecnologizada.

citados directamente. De hecho, es una película que revisada actualmente todavía se ve como una imagen de un futuro distópico; sin embargo, su planteamiento no profundiza en todas las posibilidades de un conocimiento a fondo del modelo de sociedad, a diferencia de *SG*.

En el desarrollo de la historia se pueden destacar diversos factores de lectura de la película y que han significado los puntos de debate más profundizados en su estudio. El más desarrollado ha sido la reflexión existencialista sobre el concepto de la vida y la creación o la relación criatura-creador, desarrollando múltiples interpretaciones desde el mito de Frankenstein,[29] hasta vinculaciones con sucesos bíblicos,[30] o directamente una reflexión teológica,[31] entre otras. También ha sido objeto de debate el estudio del diseño de producción, con múltiples detalles estéticos o vinculación con otras visiones futuristas bien en cine o en comic; por ejemplo, su relación estética con los dibujos de Moebius,[32] y también visualmente enlazada con las aportaciones de *2001, odisea del espacio*.[33] Y, por último, indicar a nivel más estrictamente cinematográfico su doble trama de investigación: la principal del policía eliminando a los replicantes y la subtrama de éstos buscando a sus bioingenieros creadores para sobrevivir, lo que implica que se pueden deducir conclusiones como su fusión de géneros, en especial su aproximación al cine negro americano de los años 40 con la figura de la mujer fatal, o ciertas reminiscencias del western, fusión muy típica de la fecha de producción;[34] pero ese estudio es ajeno a este trabajo.

En cualquier caso, el eje central tecnológico-futurista de *BR* es el desarrollo de un duplicado del hombre. Esta recreación no es un argumento nuevo ni en la literatura ni en el cine, desde el Frankenstein de Shelley con sus variantes cinematográficas, pasando por *El Golem* de Meyrink, hasta la reciente serie *Westworld* (Nolan, 2016) con sus posteriores temporadas, con un diseño del robot muy inspirado en BR.

Como características básicas, el androide de BR presenta una inteligencia similar al ser humano y cualidades físicas superiores: más fuertes, inmunes al dolor y, en principio a los sentimientos, con funciones especializadas y una vida limitada, si bien en su última versión ya tienen recuerdos insertados para hacerlos

[29] ABBOTT, Joe. «The 'Monster' Reconsidered: "Blade Runner's" Replicant as Romantic Hero», *Extrapolation*, vol. 34, núm. 4, (1993), pp. 340-350.

[30] Como la recogida en el trabajo de KERMAN, J. «Post-Millennium Blade Runner», en BROOKER, W. (ed.). *The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science Fiction Classic*, Columbia University Press, 2006, que relaciona ciertos conceptos bíblicos como Paraiso, Babel o Éxodo.

[31] SCHADE, LEAH D. Y ASKEW, E. «"What I've seen with Your Eyes": Relational Theology and Ways of Seeing in Blade Runner», *Religions*, vol. 10, núm. 11 (2019), https://doi.org/10.3390/rel10110625.

[32] GOROSTIZA, J.; PÉREZ, A. *Blade Runner. Estudio Crítico*. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 41-42.

[33] No hay que olvidar que ambas películas tuvieron el mismo director de efectos especiales Douglas Trumbull.

[34] MUÑOZ GARCÍA, J. J. *Blade Runner. Mas humano que los humanos*. Madrid: Ediciones Rialp, 2008, p. 21.

más humano; de hecho, la forma de diferenciarlos de los humanos es a través de pruebas psicológicas basadas en la generación de emociones. El problema surge cuando el humanoide, al pensar, empieza a tener sus propias reflexiones y desea prorrogar su vida. Por otra parte, su retiro es similar a una ejecución, pues un policía especializado, el Blade Runner del título, se encarga de localizarlos y eliminarlos a tiros, si bien hay que reconocer que ellos no son pasivos, y como saben que sufrirán dicho final en caso de ser identificados, luchan contra ello, incluyendo también el asesinato en su caso.

Aunque lógicamente se sobreentiende la capacidad para fabricar el citado androide, no se visualiza ningún proceso de fabricación, excepto en el caso del ingeniero genético de ojos que realiza un trabajo muy especializado y delicado con una tecnología avanzada, pero en condiciones precarias. También hay algunas opiniones que entienden la fabricación del replicante como una clonación manipulada,[35] si bien en la información previa a los créditos dejan claro su condición de androides.

También es interesante destacar las afirmaciones sobre la posibilidad de vivir en un mundo exterior a la Tierra con la correspondiente explotación de recursos de otros planetas, si bien solo se conoce por comentarios (incluidas las vivencias de los replicantes) pero no se visualiza. Además, se desconoce la calidad de vida en dichas colonias como factor de motivación para la emigración, aunque cabe suponer que es mejor que la reflejada en Los Ángeles, por el bajo nivel de esta y por su promoción por la vía de la publicidad.

La evolución tecnológica de los objetos más cotidianos es muy diversa. Se han desarrollado vehículos voladores, aunque de difusión minoritaria, mientras que siguen utilizándose los coches convencionales con importantes atascos. Otros objetos están más avanzados, como el desarrollo de ampliadores de fotografías vinculadas a pantallas de televisión. A otro nivel cabría hablar de la evolución de las pruebas de "humanidad", utilizadas en la película para detectar replicantes y que están bastante desarrolladas actualmente para detectar el grado de sensibilidad humana entendida como "la capacidad de reconocer características humanas únicas".[36] Frente a ello otros han quedado obsoletos, como las cabinas telefónicas, aunque cuenten con imagen de video, y las viviendas y locales son bastantes similares a los actuales, quizá algo más sofisticados en decoración, pero ajustados

[35] GOROSTIZA, J.; PÉREZ, A., *Op. cit.*, p. 108.

[36] Temas tratados con detalle en EPSTEIN, R., BORDYUG, M., CHEN, YH. *et al.* «Toward the search for the perfect blade runner: a large-scale, international assessment of a test that screens for "humanness sensitivity», *AI & Society,* vol. *38* (2022), pp. 1543–1563, https://doi.org/10.1007/s00146-022-01398-y o MOLL, JORGE, et al. «Voluntary Enhancement of Neural Signatures of Affiliative Emotion Using Fmri Neurofeedback.», *Plos One*, vol. 9, núm. 5 (2014), https://doi.org/10.1371/journal.pone.0097343.

al nivel social de sus usuarios y más descuidados en general. Por último, hay que destacar la ausencia de ordenadores e internet.

Frente a ellos la organización social y económica de la sociedad no está muy abordada. Solo se puede deducir a través de comentarios y ciertas imágenes encajadas en la película, que en cualquier caso permiten definir elementos interesantes, como el bajo nivel de vida general de los habitantes de la calle, con alguna excepción, y el alto nivel de delincuencia callejera (por ejemplo, el ataque de los enanos). Sí se observan diferencias de nivel entre la residencia del propietario de la Corporación Terryl y el policía que vive en una vivienda que podía considerarse de tipo medio. El caso del ingeniero genético es algo diferente, pues habita en un gran caserón antiguo, abandonado y descuidado, que es una especie de taller, rodeado de sus marionetas mecánicas por voluntad propia más que por falta de capacidad económica.

También habría que destacar dentro de la forma de vida la configuración de la ciudad, pues desde la primera secuencia se visualiza una urbe sin límites, donde se mezclan viviendas con industrias extractivas similares a las petrolíferas. El componente estrictamente urbano podría estar ambientada en el barrio chino de Los Ángeles por ciertas referencias al respecto: el perfil de los transeúntes, cartelería en este idioma y las referencias a los locales de comida y ocio. Hay una gran profusión de anuncios publicitarios luminosos diversos: Coca-Cola, líneas aéreas, pastillas que pueden ser drogas, y una ciudad llena de luces de neón, que recuerda a las ciudades del Extremo Oriente como Tokio o Hong-Kong. A nivel visual hay que señalar que el edificio de oficinas de la corporación, tanto en el exterior como en su decoración interior, presenta una gran similitud con una pirámide tipo egipcio o mexicano.

Dentro de la vinculación de economía con política habría que señalar que la fusión entre la Corporación y el Estado es tal que no se sabe dónde empieza uno y dónde termina el otro. De hecho, a pesar de referencias verbales, casi se entiende más que los BR son una unidad especial de la corporación y no se aprecia la presencia de instituciones públicas, excepto la del despacho policial.

El problema ecológico es otro tema relevante, no abordado de forma explícita en la trama, pero claramente identificado visualmente por diversos ejemplos: hay una lluvia continua y siempre es de noche En la versión de 1982 se refleja un mundo fuera de la ciudad con una naturaleza activa próxima a un concepto de montaña: colinas, bosque y vegetación, en general, sin ocupación humana. Existe una gran superpoblación, las calles están abarrotadas, con atascos permanentes y una población con un perfil especial: cierto mestizaje, en particular asiático, estética punk y un lenguaje extraño, mezcla de diversos idiomas.

A efectos de su capacidad de proyección futura, cabría hablar en primer lugar de la situación actual de la elaboración de réplicas humanas. En este sentido se está trabajando en la actualidad en dos vías diferentes. Una vía mecánica centrada en la robótica mediante el desarrollo de la inteligencia artificial, que permite la aplicación de capacidades intelectuales cada vez más elevadas; por ejemplo, ya supera en jugar al ajedrez a los humanos. Esa capacidad se puede aplicar en un objeto físico de forma humana, lo que le permite en la actualidad realizar en ciertas tareas domésticas (o incluso ser objeto sexual) y que sigue siendo objeto de ampliación de capacidades de forma paulatina. Otra vía bio-genética centrada en la clonación, que permita obtener duplicados de seres vivos a partir de células madre de ADN. Está técnica, que salto a la fama en 1997 con la oveja Dolly, se está desarrollando en aspectos parciales para facilitar trasplantes de órganos.

En este sentido, los androides actuales no tienen las capacidades del replicante, pero se sigue una línea de progreso en este sentido, de tal forma que se puedan conseguir maquinas avanzadas en el futuro que puedan ser utilizadas para sustituir a los humanos en diversas tareas: extractivas o militares o médicas de forma similar al replicante, aunque con la duda de la capacidad sentimental. Aunque a nivel humano general, plantea dilemas morales sobre el concepto del androide a estudiar con atención y que en la película se apuntan en un doble sentido. Por una parte, ético, sobre su condición de seres no humanos, aunque piensen y actúen como tales, y su función en la sociedad, ¿se les puede tratar como esclavos? Con ello se enlaza una segunda cuestión ¿Cuáles son los derechos de esos androides tan avanzados, enlazadas con un marco jurídico?:[37] ¿son máquinas? ¿son humanos? ¿son una variante del emigrante? ¿debe tener un marco jurídico propio? Reflexión, sobre la que habrá que debatir en un momento futuro, relativa al encaje jurídico de estas figuras, sin olvidar el riesgo del abuso de la ciencia tal y como se manifiesta en la propia rebelión de los androides.

Aunque se aborde tangencialmente en la película la salida y explotación del espacio, dicha cuestión quedó ralentizada con la llegada a la Luna y la crisis económica de 1973, si bien se siguió (y sigue) trabajando en una fase concreta como el estudio del efecto del espacio en el hombre de cara a misiones de larga duración. Desde hace algunos años se ha desarrollado otra vía de trabajo centrado en el estudio de Marte, con pequeños robots exploratorios. No conviene olvidar el elevado coste de estas expediciones y su falta de rentabilidad económica inmediata, con independencia de su elevado interés científico, si bien recientemente se ha planteado por la NASA un retorno a los viajes lunares con la opción de una base estable.[38]

[37] Debate recogido en DE LUCAS, Francisco Javier. *Blade Runner. El Derecho, guardián de la diferencia*. Valencia: Tirant lo Blanch., 2003. Colección Cine/Derecho.

[38] CLEMENTE, Rafael. «La agenda de la NASA para volver a la Luna (y quedarse)», *El País* (7 de julio de 2022), https://elpais.com/ciencia/2022-07-07/la-agenda-de-la-nasa-para-volver-a-la-luna-y-quedarse.html

Otro aspecto muy actual es el importante poder de las grandes corporaciones que, sin suplantar totalmente al Estado, tratan de conseguir que este actúe según sus intereses. En nuestro caso los Blade Runners serían el paso siguiente a los guardas de seguridad, realizando labores policiales de forma similar a los grupos mercenarios militares como el norteamericano Academi o el ruso Wagner.

A nivel social se aprecian elementos muy próximos a la actualidad sobre la forma de vivir en la gran ciudad como ente cada vez más deshumanizado y anónimo. Todos los seres humanos viven solos (igual que actualmente aumenta la vivienda unipersonal), aunque alguno se fabrica muñecos mecánicos para tener compañía, y muestran una nula solidaridad entre ellos.[39] Frente a ellos los androides tienen más espíritu de grupo que los humanos, como cualquier colectivo oprimido sabe que a través de la unión es capaz de tener más fuerza. También señalar como paralelismos el aumento del mestizaje como forma vida, muy extendido ya en las zonas cosmopolitas del mundo, o el uso de un lenguaje mezcla de idiomas tradicionales como el "spanglish", o incluso la introducción de elevados anglicismos en diversos idiomas que dificulta su compresión para no iniciados.

Por último, señalar un factor que subyace en la vida del replicante y que es sentido en la sociedad actual: el acortamiento del concepto de tiempo. Para los replicantes cuatro años de vida son pocos a pesar de las vivencias acumuladas. Son un vaticinio metafórico del hombre actual en un entorno de cambios hiperacelerados, con una gran progresión tecnológica que empuja a un deseo de alcanzar muchas experiencias, pero que tiene poco tiempo para vivirlas, ya que "bajo condiciones de alta complejidad, el tiempo se hace escaso, se "comprime".[40]

4. Conclusiones

Uno de los géneros más famosos del cine es la ciencia ficción. Dentro de ella se plantea la distopía como una visión negativa del futuro de la humanidad. En ciertos casos estas visiones futuras señalaban una fecha concreta para su mundo y, entre ellas, SG y BR transcurrían en el entorno de 2020, lo que permite evaluar su grado de "acierto" en su visión del futuro de la humanidad y, aunque ambas películas planteaban perspectivas diferentes, dicha divergencia proporciona una mayor riqueza a su revisión.

En este sentido, en SG cabe destacar a nivel general que se trata de una película de perfil muy realista, apegada al contexto social y centrada en problemas

[39] La idea sobre la solidaridad de los personajes se desarrolla en MARZAI FELICI, J. J.; RUBIO MARCO, S. *Guia para ver y analizar Blade Runner.* Barcelona: Octaedro, 2002, pp. 36-37.

[40] BERIAIN, Josetxo. «De la guerra de los mundos a la guerra de los tiempos: tecno-bio-poder y aceleración social en el film *Blade Runner* de Ridley Scott», *Revista De Estudios Sociales*, núm. 65 (2018), pp. 36-47, https://doi.org/10.7440/res65.2018.04.

concretos ya planteados en la década de los setenta. Ciertas premisas de su mundo futuro están ya presentes actualmente como el cambio climático y sus consecuencias: olas de calor, limitaciones en la producción de alimentos frescos y desarrollo de la nutrición sintética, junto con la sobrepoblación y la ampliación de las brechas sociales. No se ha llegado todavía al canibalismo, pero si a una infravaloración de la persona frente a otros elementos: beneficios empresariales o incluso las propias mascotas.

Frente al modelo anterior BR plantea una película claramente futurista, con un alto nivel de reflexión sobre la existencia en un entorno de mayor desarrollo tecnológico, aunque descompensado socialmente, centrado en el desarrollo de un androide para su uso como mano de obra en un contexto de colonización espacial. Es cierto que actualmente el contexto tecnológico no se ha alcanzado plenamente, si bien se manifiestan avances importantes en el desarrollo de androides para cierto tipo de funciones y se habla de nuevos viajes a la Luna y Marte con fines no solo científicos, sino económicos. En los aspectos urbanos sí que la imagen de la ciudad es más próxima a la actual, eliminando algún aspecto complementario como los vehículos voladores.

En resumen, se puede decir que, aunque el universo de BR no se ha realizado, pero si ha avanzado en mayor o menor grado, las premisas de SG como el cambio climático, la superpoblación, las limitaciones de alimentos o la mayor división social, son ya una realidad.

5. Bibliografía

ABBOTT, Joe. «The 'Monster' Reconsidered: "Blade Runner's" Replicant as Romantic Hero», *Extrapolation*, vol. 34, núm. 4 (1993), pp. 340-350.

ABBOTT, Carl. *Imagining Urban Futures: Cities in Science Fiction and What We Might Learn from Them*. Wesleyan University Press, 2016.

ARDID, Jordi. «Distopias incumplidas», *Dirigido por…* Mayo 2020. Edición digital. https://www.dirigidopor.es/2020/05/01/distopias-incumplidas-cuando-cine-no-profeta/

BASS, George. *In 1973,* «'Soylent Green' envisioned the world in 2022. It got a lot right». *The Washington Post* (9 de enero de 2022),

BERG, Chris. «'Goddamn You all to Hell!': The Revealing Politics of Dystopian Movies», *Review - Institute of Public Affairs*, vol. 60, núm. 1 (2008), pp. 38-42.

BERIAIN, Josetxo. «De La Guerra De Los Mundos a La Guerra De Los Tiempos: Tecno-Bio-Poder y Aceleración Social En El Film Blade Runner De Ridley Scott», *Revista De Estudios Sociales*, núm. 65, (2018), pp. 36-47. https://doi.org/10.7440/res65.2018.04

CHAMBERS, Amy C. «From Sacred to Scientific: Epic Religion, Spectacular Science and Charlton Heston's Sf Cinema», *Science Fiction Film and Television*, vol. 12, no. 3, (2019).

CLEMENTE, Rafael. «La agenda de la NASA para volver a la Luna (y quedarse)», *El País* (7 de julio de 2022), https://elpais.com/ciencia/2022-07-07/la-agenda-de-la-nasa-para-volver-a-la-luna-y-quedarse.html

DOMINGO, Carmen. «El delito de comer carne y tener hijos», *El País* (4 de mayo de 2022), https://elpais.com/opinion/2022-05-05/el-delito-de-comer-carne-y-tener-hijos.html.
DUARTE, Maria C. *Viajes National Geographic* (8 de noviembre de 2021), https://viajes.nationalgeographic.com.es/lifestyle/estas-son-quince-ciudades-mas-pobladas-mundo-2021_17453.
EPSTEIN, R., BORDYUG, M., CHEN, YH. *et al* «Toward the search for the perfect blade runner: a large-scale, international assessment of a test that screens for "humanness sensitivity», *AI & Soc,* vol. *38* (2022), pp. 1543–1563, https://doi.org/10.1007/s00146-022-01398-y
FERNÁNDEZ-VALENTÍ, Tomás. «Soylent Green», *Dirigido por…* núm. 307 (diciembre 2001), pp.70-71.
FERNÁNDEZ VALENTI, Tomás. «La guerra de las galaxias (1977). Antes y después», *Dirigido por…* núm. 472 (diciembre 2016), p. 73.
GOROSTIZA, J. Y PÉREZ, A., *Blade Runner. Estudio Crítico*, Paidós Barcelona, 2002.
HUGHES, Rowland. «The Ends of the Earth: Nature, Narrative, and Identity in Dystopian Film», *Critical Survey*, vol. 25, no. 2, 2013, pp. 22-39.
KERMAN, J. «Post-Millennium Blade Runner» en BROOKER, W. (ed.). *The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science Fiction Classic*. Columbia University Press, 2006.
LATORRE, José María, «Ridley Scott y su Blade Runner". *Dirigido por…* núm. 97, (octubre 1982), p. 25.
LATORRE, José. María, «Muerte a la pastoral (Cuando el destino nos alcance). *Dirigido por…*, núm. 162 (octubre 1988), p. 28.
LILEKS, James. «Athwart», *National Review*, vol. 74, no. 1, Jan. 2022, p. 36.
LIPSCHUTZ, Ronnie D. «`Soylent Green … Is … PEOPLE!': Labour, Bodies and Capital in the Global Political Economy», *Millennium*, vol. 34, núm. 2 (febrero 2006), pp. 573–576.
DE LUCAS, Francisco Javier. *Blade Runner. El Derecho, guardián de la diferencia*. Tirant lo Blanch. Valencia, 2003. Colección Cine/Derecho.
MARZAI FELICI, J. J. Y RUBIO MARCO, S. *Guia para ver y analizar Blade Runner.* Octaedro. Barcelona 2002.
MARTORELL CAMPOS, Francisco. «Nueve tesis introductorias sobre la distopía», *Cuadernos de filosofía,* vol. VII, núm. 2 (2020), pp. 11-33
MARTORELL CAMPOS, Francisco. *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. Valencia: La Caja Books, 2021.
MOLL, Jorge, et al. «Voluntary Enhancement of Neural Signatures of Affiliative Emotion Using Fmri Neurofeedback», *Plos One*, vol. 9, núm. 5 (2014).
MUÑOZ GARCÍA, J. J: *Blade Runner. Mas humano que los humanos*. Ediciones Rialp. Madrid. 2008.
OLSZYNKO-GRYN, Jesse y ELLIS, Patrick. «Malthus en el cine: ciencia, cine y activismo en torno a *ZPG* y *Soylent Green*», *JCMS: Revista de Estudios de Cine y Medios*, vol. 58 núm. 1 (2018), pp. 47-69.
PÁEZ, Enrique. *Escribir. Manual de técnicas narrativas*. Madrid: SM, 2005.
PÉREZ BARREIRO, Sara. *Futuros tenebrosos en la ciencia ficción*. Madrid: Creaciones Vicent Gabrielle, 2016.
PÉREZ MANZANARES, Julio y ZUFIAUR RUIZ DE EGUINO, Amaia. «La estética del género ciberpunk como filosofía de la historia: un recorrido por las arquitecturas fílmicas de Alphaville, Blade Runner y Matrix y su ruptura del espacio-tiempo», *Área Abierta*, vol. 21, núm. 3 (2021) pp. 419-435.

PRIETO, Miguel Ángel. *Blade Runner*. Madrid: T & B editores, 2008.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, https://dle.rae.es/distop%C3%ADa
SAMMON, Paul. *Future Noir. The making of Blade Runner*. Dey St. New York. 2017.
SANTOS, Antonio. *Tiempos de ninguna edad*. Madrid: Catedra. 2019.
SCHADE, LEAH D. Y ASKEW, E. « "What I've seen with Your Eyes": Relational Theology and Ways of Seeing in Blade Runner», *Religions*, vol. 10, núm. 11, (2019).
WIKIPEDIA. https://en.wikipedia.org/wiki/Versions_of_Blade_Runner. 9 de mayo de 2022
YANKE. R. «El boom de la distopia. *Diario El Mundo*. 15 de octubre. 2019. https://www.elmundo.es/papel/cultura/2019/10/15/5da49878fc6c8354538b45ca.html
ZIMMERMAN, Michael E., *Contesting Earth's Future: Radical Ecology and Postmodernity* Berkeley: University of California Press, 1994).

Amanecer de los muertos, ocaso de la civilización. El zombi como metáfora y crítica social

Carolina Rúa Fernández
Escola Universitària ERAM
Universitat de Girona (UDG)
carolina.rua@eram.cat

Resumen: El zombi continúa siendo una figura recurrente en la ciencia ficción. Más allá del entretenimiento, nos revela profundos mensajes que van de la crítica social, a la política o económica. Partiremos del estudio del monstruo como un reflejo del propio "yo" (un ser deshumanizado por el sistema económico o la aceleración del cambio tecnológico) y se atenderá a la respuesta de los protagonistas de ficción ante el apocalipsis para ver sus posibilidades a nivel ideológico (¿colaboración grupal o salvación individual?). Su proliferación en la pequeña y gran pantalla nos acercará a algunos de nuestros temores más ocultos con clásicos del género y otras originales propuestas más actuales. Especialmente en momentos críticos, de pandemia y cambio climático, el zombi abre nuevas perspectivas sobre el colapso y la fragilidad del edificio civilizador.
Palabras Clave: zombi, cine, ciencia ficción, crisis, epidemia.

Abstract: The zombie remains a recurring figure in science fiction. Beyond entertainment, it reveals deep messages ranging from social criticism to politics or economics. We will start from the study of the monster as a reflection of one's own "self" (a dehumanized being by the economic system or the acceleration of technological change) and we will look at the response of fictional protagonists to the apocalypse to see their ideological possibilities (group collaboration or individual salvation?). Its proliferation on the small and big screen will bring us closer to some of our most hidden fears with genre classics and other more current original proposals. Especially in critical moments, of pandemic and climate change, the zombie opens up new perspectives on the collapse and fragility of the civilizing edifice.
Key Words: zombie, cinema, science fiction, crisis, outbreak.

1. Introducción

A base de mordiscos, el zombi se ha convertido en una excelente y flexible metáfora para la crítica social. Desde el racismo, la desigualdad o el consumismo, el monstruo nos habla de cómo nos relacionamos en sociedad, pero también de nosotros mismos. Abrumados por las obligaciones de un sistema económi-

co arrollador y rodeados de una explosión tecnológica creciente, hemos perdido ciertos valores o características que nos han deshumanizado hasta convertirnos en una especie de autómatas. La irrupción de esta criatura fantástica supone una ruptura radical con todo ello y, con el desastre que deja, el apocalipsis reordena nuestras prioridades. La lucha por la supervivencia evidenciará entonces diversas respuestas ideológicas por parte de los vivos que han de enfrentarse a un nuevo hábitat. En el mejor de los casos: la colaboración, el altruismo y la confianza en las Instituciones; en el peor escenario: el sálvese quien pueda y el individualismo.

Lejos de desaparecer, las criaturas fantásticas renacen en momentos de incertidumbre y crisis aguda. Pasó durante la Guerra Fría, ante la posibilidad de holocausto nuclear; pasó con la eclosión del terrorismo internacional, ¿pasará con el cambio climático y el temor a nuevas pandemias? La OMS confirma la relación entre ambos y el zombi cinematográfico, con su violento canibalismo como símbolo del contagio, funciona para dramatizar virulentos virus, así como el temido colapso de una civilización, a menudo frágil.

Partiendo de algunos clásicos como *Night of the living dead* (George A. Romero, 1968), hasta relecturas más recientes e innovadoras como *The walking dead* (Frank Darabont, 2010) o *The Cured* (David Freyne, 2017), veremos las extensas posibilidades y caminos de estudio que nos ofrece el zombi.[1]

2. La crítica política: zombi y violencia

Como padre del zombi moderno, George A. Romero redefinió al monstruo hasta convertirlo en un afilado dardo capaz de apuntar a cualquier tema.[2] El motivo es que el zombi en sí mismo no significa nada y, por ello, puede servir para hablar de casi todo.[3] Siguiendo el lenguaje de la ciencia ficción y tras quilos de maquillaje y efectos especiales, a veces rudimentarios, se pueden plantear profundas críticas. En sus propias palabras: «No me interesa ser el Michael Moore del horror ni nada por el estilo, pero me siento bien cada vez que soy capaz de poder expresar y decir las cosas que quiero decir utilizando este medio».[4]

Su ópera prima, *Night of the living dead* (1968) iba a revolucionar el género de terror y ciencia ficción, así como la historia del cine. Sin apenas medios (el maquillaje lo hicieron unos amigos y gracias a ellos se consiguieron las vísceras

[1] ROMERO, George A. (director). *Night of the living dead* [película]. Image Ten, 1968. FREYNE, David. (director). *The cured* [película]. Tilted Pictures, Bac Films, SP Films, 2017. DARABONT, Frank, HURD, G-A. (productores). *The walking dead* [Serie]. AMC, 2010-2022.

[2] DE GORDOT, Emilio. «In memoriam: George A. Romero», *Jotdown* [Última consulta: 7 de marzo de 2018]. Disponible en: http://www.jotdown.es/2017/07/in-memoriam-george-romero/.

[3] FERRERO, Ángel; ROAS, Saúl. «El zombi como metáfora (contra)cultural», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas,* núm. 32 (2011), pág.4.

[4] SERRANO CUETO, José Manuel. *Zombie evolution*. Madrid: T&B Editores, 2009, pág. 61.

de una carnicería para los efectos especiales), la figura del zombi evoluciona y se asientan definitivamente sus nuevas características, como la antropofagia, vigentes en el cine contemporáneo. Pero más allá de las aportaciones formales o de estilo, la importancia del film radica en el uso del monstruo para el estudio social.

1968 fue un año convulso. El mayo francés revolucionó a los estudiantes que buscaban arena bajo los adoquines y pedían lo imposible. En Estados Unidos, la agresiva política internacional ponía en apuros al presidente Johnson, desgastado e incapaz de justificar la guerra en Vietnam. Numerosas manifestaciones mostraban la disconformidad creciente entre los ciudadanos. Concretamente, los afroamericanos veían como el *Draft*, el sistema de reclutamiento, era injusto e iban en mayor medida que los *aceptable white* a luchar a un lejano país que nada tenía que ver con ellos. Además, los recientes y violentos disturbios en Detroit, en el «*long hot summer*» evidenciaban todo el malestar por el racismo imperante. Una discriminación que rápidamente encontró su lectura en la película, aunque el propio Romero insistiera en que la elección del actor (de tez negra) para el papel de Ben se diera por motivos profesionales y no tuviera relación con su color de piel.

Después de sobrevivir toda una noche ante la horda asesina y la inutilidad de sus compañeros, Ben será asesinado sin miramientos por el sheriff y el equipo de rescate al confundirlo con un zombi. Primero se dispara y luego se pregunta. Romero pudo haber querido señalar la peligrosidad de la falta de comunicación, la irracionalidad o el culto a las armas (algo típico en otras de sus obras), pero el color de piel del protagonista apuntó aún más alto. Martin Luther King iba a morir asesinado ese mismo año. Ángel Garcia Romero explica:

> Por aquel entonces, en 1968, los conflictos raciales habían llegado a su cenit en los Estados Unidos. No en vano, las batidas organizadas por los humanos para aniquilar a los resucitados producen un estremecedor sentimiento de familiaridad con las persecuciones a que fue sometida la raza negra en aquel país a finales de la década, retratándose así, de manera un tanto burlesca, toda una sociedad basada en la razón por la fuerza, la violencia y el culto a las armas.[5]

El abuso de poder, el militarismo o la crítica a la cultura de las armas en Estados Unidos serían objetivos elegidos para otro de sus títulos: *Day of the dead* (1985).[6] Aquí, militares y científicos son incapaces de superar sus diferencias y ponerse de acuerdo, lo que pondrá en peligro a los últimos supervivientes. Rodeados por los muertos que se acumulan en el exterior, el conflicto es ahora interno, entre

[5] Citado en FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge. *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama, 2011.
[6] ROMERO, George A. (director). *Day of the dead* [película]. Dead Films Inc., 1985.

las propias personas. El capitán Rhodes asume el mando y amenaza con matar a quien se le oponga. El mismo director la definió como una tragedia sobre la falta de comunicación entre las personas.[7]

Sobre el uso de la violencia y las metáforas que se pueden establecer en torno al zombi, destaca también la reciente *The Cured*. Una sugerente producción ambientada en la Irlanda postapocalíptica, donde se ha conseguido recuperar al 75% de los infectados con una vacuna, pero, aun así, la reinserción no es sencilla por el temor, rencor y odio que despiertan entre el resto de la población. Mientras algunos apuestan por su eliminación directamente, otro sector defiende sus derechos. La novedad radica en que los curados recuerdan todo lo que han hecho (los asesinatos, ataques, etc.). El paralelismo con el IRA y el proceso de paz puede invocarse por la dificultad de olvidar el pasado y la culpa. La violencia y dolor que han provocado los antiguos zombis pesan como una losa. Por un lado, encontramos personajes rehabilitados como Sean, que quieren vivir en paz y expiar sus crímenes; por otro, al antagonista Connor, un radical que prefiere no solo organizar a los curados por la vía de las armas, sino desatar una nueva epidemia para alzarse con el poder y acabar con una comunidad de la que ya no se sienten partícipes.[8]

Así, más que el temor a la misma muerte, el zombi supone una herramienta de crítica y de estudio muy competente a nivel político, pero también un espejo en el que poder vernos a nosotros mismos de modo metafórico. En los filmes, muchos contagiados siguen realizando las mismas acciones que llevaban a cabo mientras vivían: En *Land of the dead* (George A. Romero, 2005), una pareja de novios pasea de la mano, unos músicos siguen tocando e, incluso, Big Daddy, el zombi más destacado, intenta repostar en la gasolinera. En *I am a hero* (Shinsuke Sato, 2015), el atleta continúa saltando, los dependientes preguntan a sus víctimas "¿qué desea?", muchos siguen esperando el bus y la adicta a las compras aporrea las puertas de las tiendas de manera desesperada. Esta inercia en los actos nos recuerda a la monotonía, insustancialidad y pequeñez de nuestra vida cotidiana. ¿El desarrollo económico capitalista o el progreso tecnológico acelerado han conseguido hacernos plenamente felices? Veamos sus huellas en el ser humano.[9]

[7] RIERA, Ricardo. *Reseña: El día de los muertos* [en línea]. [Consultado: 8 de marzo de 2018]. Disponible en: http://horasdeoscuridad.blogspot.com.es/.

[8] GONZÁLEZ, Mariano «The Cured: La memoria del monstruo», *Cinemagavia.* (26 de marzo de 2020) [Última consulta: 20 de abril de 2021]. Disponible en: https://cinemagavia.es/the-cured-pelicula-critica-filmin/.

[9] ROMERO, George, A. (director). *Land of the dead* [película]. Universal Pictures, 2005. SATO, Shinsuke, (director). *I am a hero* [película]. Toho, Avex Pictures, Dentsu Inc, East Japan Marketing & Communications, 2015.

3. Crítica social y económica: deshumanización y consumismo en la estructura capitalista

Rodeados de medios de comunicación cada vez más novedosos, ágiles y avanzados, la modernidad no se ha traducido en una mayor interacción social. Solemos saber más de los famosos que de nuestros vecinos. Fácilmente nos podremos reconocer en la imagen de una cena donde los comensales están más pendientes de sus móviles que de conversar con sus acompañantes, también son tristemente conocidas las noticias sobre la soledad en la tercera edad o el ascenso de fobias sociales entre los más jóvenes.[10] *Dead set* (miniserie de 2008 de Charlie Brooker, creador de la popular *Black Mirror*) o *Zombies party* (Edgard Wright, 2004) exploran el concepto de los televidentes como zombis. El primero centra la acción en los concursantes del Gran Hermano inglés y como sus fans, que acuden a verlos a los estudios, se convierten rápidamente. El segundo nos presenta a Shaun, un teleadicto que pasa por alto el telediario porque le parece aburrido y tarda en percatarse de lo que ocurre a pocos metros de su casa. En *Melani, the girl with all the gifts* (Colm McCarthy, 2016), una de las más atractivas y novedosas propuestas de los últimos tiempos, tiene lugar el siguiente diálogo tras un ataque repentino: Sargento Parks: "¿nos estaban siguiendo?", Doctora: "no, se reúnen en grupos, pero no sabemos bien por qué", Melanie: "Deben de sentirse solos". Melanie es una "hambrienta", una modalidad de infectados que pueden razonar pero que sienten un fuerte impulso caníbal. Forma parte de un grupo de niños considerados especiales por hallarse a medio camino entre los humanos y los que se han convertido en zombis totalmente. Su respuesta los sorprende y, nuevamente, se aprecia al zombi como un reflejo de nuestro propio aislamiento en sociedad.[11]

Nuestra frenética forma de vida regida por la productividad tampoco ayuda a un desarrollo plenamente saludable. El hombre es un ser social por naturaleza, pero a menudo, las obligaciones diarias con largas y extenuantes jornadas convierten a la masa ciudadana en una especie de autómatas que van de un lado a otro sin apenas interactuar.

La comparación entre el modo de vida capitalista y el monstruo parece factible. El primero se basa en la producción y consumo ilimitado para su propia super-

[10] SÁNCHEZ MATEOS, Alejandra. «Nomofobia, el motivo psicológico por el que no eres capaz de dejar de mirar el móvil», *La Vanguardia* (31 de marzo de 2017). [Última consulta: 8 de marzo de 2018]. http://www.lavanguardia.com/vivo/psicologia/20170331/42857887210/nomofobia-adiccion-movil.html. HERRERO, Nacho. «Alerta por los ancianos que mueren en el abandono más absoluto», *El Periódico* (21 de diciembre de 2017). [Última consulta: 8 de marzo de 2018]. https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20171221/alerta-por-los-ancianos-que-mueren-en-el-abandono-mas-absoluto-6510515.

[11] MCCARTHY, Colm. (director). *Melanie. The girl with all the gifts* [película]. BFI Film Fund, Poison Chef, Altitude Film Entertainment, Creative England, 2016. BROOKER, Charlie. (director). *Dead Set* [serie]. Zeppotron, 2008. WRIGHT, Edgar. (director). *Zombies party* [película]. Universal, 2004.

vivencia; el segundo es víctima de unas pulsiones primarias que le convierten en un caníbal extremadamente violento. Ferrero y Roas hablan de un virus que inculca un "consumismo desacerbado".[12] El zombi podría ser un reflejo distorsionado de la clase trabajadora que, engatusada —o devorada— por el capitalismo, ha perdido su capacidad de reacción y humanidad. Ambos son seres inconscientes de su manipulación o estado y, mientras tanto, siguen participando de él y difundiéndolo.[13]

Como señalan dichos autores, las descripciones del pueblo llano después de la Revolución Francesa resultan a menudo negativas ("como una masa desordenada de individuos físicamente desagradables, depravada, vesánica, sedienta de sangre y, en suma, fuera de toda civilización") y aportan el término "demofobia" de Antoni Domènech para referirse a ellas.[14] Ya en el siglo XIX-XX, las tareas de muchos trabajadores en la cadena de montaje podrían recordar a los movimientos del zombi por su carácter repetitivo y monótono. Finalmente, la percepción del grado de "peligrosidad" de la clase proletaria encaja con la del zombi: *U no és ningú,* clamaba un lema sindical catalán del siglo XIX; el zombi, por su parte, de manera individual no supone una amenaza insalvable. El problema aparece cuando van en grupo e, incluso, se muestran organizados. En algunos filmes como *World War Z*, de manera hábil y coordinada, vemos cómo los zombis se amontonan unos sobre otros formando una pirámide para superar el muro que se ha construido para separarlos de los vivos. En *Land of the dead* (2005), el zombi Big Daddy, un trabajador de gasolinera vestido con su mono de trabajo, organiza a los suyos formando una extraña alianza con personas no contagiadas, pero discriminadas y rechazadas por una élite rica. Aquí vemos contagiados que piensan y se comunican entre ellos, advierte el protagonista. En la ya mencionada *The cured*, el extremista Connor es capaz de dar directrices a los humanos que se acaban de convertir en zombis para coordinar los ataques.[15]

Volviendo a la cuestión del consumo, en *Dawn of the dead* (1978), Romero realiza un sagaz comentario: la acción transcurre dentro de un centro comercial y los personajes se resguardan en el laberinto de tiendas, una elección nada accidental. Símbolo por antonomasia del capitalismo, mientras el mundo se desmorona, algunos intentan robar o acaparar elementos de valor que, durante un cataclismo, no valdrán para nada.[16] Por otro lado, la imagen de los muertos vivientes golpeando los cristales para engullir a los supervivientes nos recuerda inevitablemente a las rebajas. Stephen Brett relata el terrible suceso ocurrido en una campaña de navidad en 2008 "cuando una horda de compradores descerebrados pisoteó a un empleado de uno de los esta-

[12] FERRERO, Ángel; ROAS, Saúl. *Op cit.* pág. 6.
[13] *Ibídem*, p. 24.
[14] Íbídem. P. 7.
[15] FORSTER, Marc. (director). *World War Z* [película]. Paramount, 2013.
[16] ROMERO, George A. (director). *Dawn of the dead* [película]. Laurel Group, 1978.

blecimientos neoyorquinos de la cadena Walmart hasta causarle la muerte". Y concluye: "Nos peleamos por los televisores como si fueran las últimas costillas de ñu".[17] En el remake a cargo de Zack Snyder en 2004, los protagonistas, sorprendidos, se preguntan desde el terrado del centro comercial por qué los zombis continúan llegando en masa. La respuesta es esclarecedora: "recuerdos quizás, instinto". Sea como sea, denota un hábito. Tal y como lo definía José Saramago: "el centro comercial es la catedral de nuestro tiempo". La población socializa y pasa largas horas en ellos.[18]

La crítica al gasto frenético puede relacionarse con el concepto de gran aceleración expuesto por el filósofo y sociólogo Hartmund Rosa.[19] Concretamente, con la celeridad referida al cambio social: desde las relaciones entre personas (cada vez más cortas por mudanzas, cambios de trabajo...), a las costumbres y modas (diseños económicos y de escasa calidad, pensados para unos pocos usos, la *fast fashion*), todo en nuestro día a día se sucede a una gran velocidad. Por tanto, aceleración también del ritmo de vida. Vivimos deprisa e intentamos no perder el tiempo siendo más productivos y activos, lo que llevado al extremo puede llevar a un círculo vicioso y causar presión psicológica: producimos sin descanso para mantener nuestro consumo, mejorarlo si cabe, lo que —a su vez— conlleva a un mayor derroche.

4. Cuando todo falla... Vuelta al primitivismo o estado original

No es casual que, en las *disaster movies* y los apocalipsis zombis, una de las primeras cosas que falle sea precisamente la electricidad, la energía, obligando a los protagonistas a valerse por sí mismos, volviendo a una especie de estado primitivo y dejando atrás su antiguo yo consumista.

> En nuestra sociedad muy pocos sabrían sobrevivir sin supermercados, sin tarjeta de crédito o sin gasolineras. Cuando una civilización comienza a vivir "en las nubes", es decir, cuando la mayoría de sus habitantes no tienen ya contacto directo con el sistema tierra (el suelo, el agua, el bosque, los animales, las plantas, etc) la población empieza a depender completamente de la estructura artificial que la mantiene en tal estado. Si esta estructura, cada vez más potente, pero también más vulnerable, se desploma, no se podría garantizar la supervivencia del conjunto de la población.[20]

[17] BRETT GREELEY, Stephen. «Monstruos de la modernidad» en DD.AA. *The walking dead. Apocalipsis zombi ya*. Madrid: Errata Naturae Editores, 2012, p. 56.

[18] JARA, Oscar. «José Saramago: "El hombre más sabio que conocí no sabía leer ni escribir"», *Babab*, núm. 7 (marzo de 2001). [Última consulta: 27 de abril de 2021]. Disponible en: https://www.babab.com/no07/jose_saramago.htm. SNYDER, Zack. (director). *Dawn of the dead* [película]. Universal, 2004.

[19] ROSA, Hartmund. *Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía.* Katz Editores, 2016.

[20] SERVIGNE, Pablo; STEVENS, Raphael. *Colapsología*. Barcelona: Arpa Editores, 2020, p. 72.

Rodeados de avances tecnológicos, nos hemos alejado de tareas realizadas antaño por la mayoría de la población para subsistir. En el relato zombi, ese retorno a la naturaleza o la imagen del «buen salvaje» de Rousseau conecta con nuestro auténtico ser y libera a los personajes. "¿Cuándo fue la última vez que hiciste algo que realmente necesitases?", preguntaban en *The walking dead*. Curiosamente, cuanto más cerca estamos de la muerte, más conciencia tomamos de lo que significa estar vivo. El abandono del artificio es por fin una vía de escape.[21] Cuando los personajes aún no son conscientes del alcance del desastre, caen en tópicos y comportamientos carentes de sentido. Por ejemplo, en *Dawn of the dead* o *28 days later* (Danny Boyle, 2001), los protagonistas se afanan en hacerse con joyas o dinero que se van encontrando. Horas antes quizás habrían servido para algo, ahora ya no.[22]

En *Dead set,* uno de los concursantes de *Gran Hermano* descubre que las revistas del corazón se burlaban de él mientras estaba en la casa. Siente tal vergüenza que pide a otro superviviente que no le diga nada al resto. Son destellos de un mundo que ya no existe. En la misma miniserie, explican: "la televisión dejó de emitir la primera noche". La rapidez con la que caen los servicios de comunicación básicos resulta alarmante y sin embargo el cine no parece estar exagerando al respecto. Los canales de abastecimiento y el sistema financiero dependen de las infraestructuras, es decir, de las redes de transporte (por tierra, mar y aire), de las redes eléctricas y las telecomunicaciones (internet). Las refinerías generan el combustible para el transporte por carretera, pero también para los trenes que llevan el carbón a las centrales eléctricas. Éstas suelen tener una media de tres semanas de reservas, pero sin electricidad no pueden funcionar minas u oleoductos o mantener la distribución de agua corriente, las cadenas de frio, las comunicaciones, etc. Se trata de un sistema circular muy sofisticado y complejo que nos muestra sus debilidades si falla alguna pieza.

Servigne y Stevens esquematizan el deterioro que sufrirían los principales sectores de actividad si los camiones no pudiesen circular.[23] Por citar algunos ejemplos, el primer día, los hospitales quedarían desabastecidos de material básico (jeringuillas, catéteres) y el correo postal pararía. En 24 horas, comenzaría la escasez alimentaria y conseguir combustible sería difícil, aumentando las colas y el precio del mismo. En las fábricas se pararía la producción porque no llegarían piezas y no podrían distribuirlas. En tres días, la falta de productos llevaría a los compradores a acumular provisiones, lo que aumentaría el pánico y la sensación de carestía (agua, leche en polvo o carne se agotarían en los supermercados), la

[21] BRETT GREELEY, Stephen. *Op cit*. p. 52.
[22] BOYLE, Danny. (director). *28 days later* [película]. Fox Searchlight, DNA Films, UK Film Council, 2002.
[23] SERVIGNE, Pablo; STEVENS, Raphael. *Op cit.* p. 68 y ss.

basura se iría amontonando o no quedaría dinero en los cajeros. Una semana después, los vehículos ya no circularían y mucha gente no podría ir a trabajar, al supermercado o al hospital, donde empezaría a agotarse el oxígeno. En dos semanas, escasearía el agua potable. En cuatro, ya no quedaría y debería ser hervida para el consumo humano, aumentando las enfermedades gastrointestinales y presionando a un ya muy débil sistema de salud.

La incertidumbre exalta la intuición. Aunque no siempre es sinónimo de supervivencia, el género zombi suele premiar a personajes considerados *outkast* o con poca formación, pero resueltos y con aptitudes especiales. Glen de *The Walking dead* era repartidor, Carol (de la misma) era una ama de casa maltratada, Kelly de *Dead set* llevaba los cafés como asistente, Columbus de *Zombieland* se define como un "inadaptado" o los personajes de *Day of the dead* (un alcohólico, un joven...) se imponen a unos militares incapaces. Quizás uno de los más significativos sea Hideo de *I am a hero*. Años atrás era una joven promesa del manga, pero ahora en la treintena y casi en paro, su pareja lo echa de casa acusándolo de "mediocre". Al respecto, resulta interesante un breve monólogo de uno de sus compañeros: "Los pijos trajeados de las grandes empresas, los editores de las revistas y los nuevos ricos están cayendo como moscas. Los tíos como nosotros, con poca vida social, los antisociales, tenemos más posibilidades de sobrevivir, ¡nos lo merecemos!, ¡por fin ha llegado nuestro momento!". Parece toda una declaración de intenciones: el apocalipsis zombi como venganza de los menos populares.

Uno de los atractivos del apocalipsis zombi es que nivela la sociedad, nos hace "iguales", pues ya no importa tu clase social, sino ser capaz de sobrevivir. En *The Cured*. Conor, uno de los zombis curados y antiguamente abogado con aspiraciones políticas, es ahora limpiador. Indignado con la situación, dirige sus quejas al cargo militar que los vigila ante posibles recaídas y que, visiblemente satisfecho, le espeta: "conozco a los que son como tú, os creíais los amos del mundo, ahora ya no es vuestro".

El cine de catástrofes no solo recoge los malestares o miedos. También capta cierta fantasía del espectador, una especie de deseo latente, de raíz nihilista que puede disfrutar de la destrucción total y de la liberación que experimentaríamos al cortar totalmente con la tiranía y monotonía de las tareas diarias. En palabras de Jesús Palacio, entrevistado por Amador Fernández-Savater:

> Es un auténtico ejercicio de liberación poder contemplar como símbolos de poder, tradición y normalidad, como la Estatua de la Libertad, el Capitolio, la Torre Eiffel, el Big Ben....son reducidos a polvo y cenizas. Existe una extraña satisfacción en ver cómo los artefactos más sofisticados, complejos y espectaculares desarrollados por la civilización humana se vienen abajo

> como castillos de naipes refutando todo el orgullo y la presunción de sus creadores. Resulta paradójico, pero adivino en ello una suerte de posibilidad de escapatoria a las presiones que, precisamente, todos esos instrumentos y logros de la civilización imponen y exigen al ciudadano.[24]

5. Respuesta ideológica al colapso

Ahora bien, tras el espectáculo destructor, se impondría un mundo primitivo (de tipo tribal, por ejemplo, como vemos en *The walking dead*) y la lucha por la supervivencia. En un mundo colapsado con las infraestructuras básicas afectadas (comunicaciones, transportes...), los organismos que garantizan la ley y el orden social no serían una excepción. En *Dawn of the dead* (2004), el agente Kenneth intenta mantener su autoridad cuando llega al centro comercial pero allí, los pocos supervivientes que lo reciben lo ignoran. "Es policía" —avisa uno—, "¿Y qué?" concluye el otro. En *I am a hero*, Hideo se niega a entregar su rifle al líder del grupo, puesto que "está prohibido por la ley", a lo que éste responde: "aquí la ley soy yo". Se abre aquí un interesante marco en los filmes que permite plasmar un amplio abanico ideológico ante el hundimiento de las normas, leyes, ética o moral que hasta hace poco marcaban los límites.

El cine —especialmente la ciencia ficción— hace posible lo imposible, pero su éxito dependerá de si resulta mínimamente creíble, es decir, de si el público acepta su mensaje porque lo encuentra lógico y coherente. Por tanto, los filmes más populares y que perduran en el tiempo nos dan pistas de cómo reaccionarían no solo los protagonistas, sino también los espectadores ante hechos extremos. Son señales de una época, de las tendencias ideológicas y que nos hablan de la confianza en el progreso, la ciencia, el estamento militar o la institución política (el gobierno). El tipo de respuesta al colapso producido por los zombis se moverá, básicamente, en dos direcciones: del antagonismo radical a la colaboración entusiasta, explica en su tesis doctoral Luis Miguel Ariza.[25] Las obras de ideología centrista o más progresistas parten de la cooperación y del consenso entre los diferentes agentes sociales para derrotar al enemigo. Se dan comportamientos altruistas y personajes que se ayudan mutuamente, llegando incluso al sacrificio personal por el bien general.

En cambio, en las historias de índole radical, siguiendo las teorías de Biskind, la salvación depende de uno mismo, de la iniciativa privada, no del Gobier-

[24] FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. «El cine de catástrofes expresa la desconfianza generalizada en el poder», *Público* (30 de noviembre de 2009) [Última consulta: 29 de julio de 2022] Disponible en: https://blogs.publico.es/fueradelugar/101/los-imaginarios-del-cine-de-catastrofes.

[25] ARIZA, Luis Miguel. *Cine y catástrofe: un escenario de colapso social ante una crisis global* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid], 2018, pp. 78-80. BISKING, Peter. *Gods and monsters*. New York: Nation Books, 2004, p. 78.

no, puesto que las autoridades sanitarias, políticas o las fuerzas de seguridad han desaparecido.[26] El último capítulo de la primera temporada de *The Walking Dead* (*TS-19*) resulta esclarecedor al respecto. El grupo de supervivientes liderados por Rick llega esperanzado al CDC (Centers for Disease Control and Prevention) de Atlanta. Atónitos, se dan cuenta de que la civilización y el mundo tal y como lo conocían se está desmoronando: solo queda un especialista para erradicar la enfermedad, el Dr. Edwin Jenner. El resto se ha marchado o, directamente, suicidado. Las comunicaciones con Francia, el único país que casi había llegado a encontrar una cura, se han perdido. Fuera, la nada. Las Instituciones se han hundido.

Entre el sector más conservador, destacaría el deseo de un mundo sin un estado fuerte que lo organice o supervise todo. Un nuevo mundo donde no solamente los monstruos son el enemigo, sino que el hombre es un lobo para el hombre. "Fight the dead, fear the living", era el slogan de *The walking dead*, por lo que la posesión de armas está más que justificada y el ciudadano puede y debe ejercer violencia si quiere sobrevivir: una especie de ideología libertaria americana conjugada con conceptos nietzscheanos. Palacios continúa exponiendo que:

> Existe una continuada y redoblada desconfianza, desde los inicios del género en los últimos 60 hasta hoy, en los poderes fácticos y autocráticos de la sociedad. Por ello, donde ahora pone hincapié el cine de catástrofe no es tanto en la salvación a gran escala, con intervención milagrosa del ejército o el sabio de turno, como en la individual y familiar. Ahora los grupos de supervivientes son casi siempre civiles, y tienen que luchar tanto contra el Enemigo, como contra militares, policías o científicos que quieren eliminarles, experimentar con ellos o simplemente marginarles...Ahora, la fe individual, la ayuda mutua, la asociación vecinal o familiar, el derecho a llevar armas, a organizar milicias civiles predominan sobre la confianza o la colaboración con los estamentos gubernamentales y estatales.[27]

En cualquier caso, el espectador suele agradecer alguna concesión donde a pesar de la aniquilación, quede algún pilar de la civilización y resquicio de los valores tradicionales. Incluso en un filme considerado claramente conservador como *Dawn of the dead* (2004) de Zack Snyder (remake del clásico de Romero),[28] el personaje de CJ, uno de los guardias privados del centro comercial más antipáticos y autoritarios, se inmola enfrentándose a la horda para que el resto del grupo pueda huir. Justamente, las últimas temporadas de *The walking dead* muestran el esfuerzo de

[26] Citado en ARIZA, Luis Miguel. *Op. cit*. pp. 78-79.
[27] FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. *Op cit.*
[28] FERRERO, Ángel; ROAS, Saúl. *Op cit*. p.14.

los protagonistas por reestablecer la civilización. Redactando leyes, normas y una constitución para las comunidades vecinas, se muestran "unidos por el bien común", explica el personaje de Ezequiel. En los delirios que sufre Rick Grimes, después de ser gravemente herido, se refuerza la idea del bien general por encima del egoísmo. Su proyecto frustrado de construir un puente no solamente serviría para mejorar las comunicaciones entre las diversas poblaciones, también es un símbolo de la unidad y el intento por trabajar juntos. El cine de catástrofes, el de zombis incluido, tiene un carácter ambiguo y se puede interpretar en un sentido u otro.

6. El miedo al colapso, el miedo permanente

En definitiva, el cine (y también el de zombis) explota la idea de que el mundo tal y como lo conocemos se esfuma ante nosotros, un miedo irracional —a priori— pero que se acentúa en momentos de crisis y especialmente conflictivos. En los años 50, el temor al holocausto nuclear durante la Guerra Fría angustió décadas enteras a los ciudadanos (de ahí la proliferación de películas centradas en la llegada de alienígenas en clara alusión a una posible invasión soviética). Con el cambio de siglo, el miedo al terrorismo internacional, que podía atacar en cualquier parte del planeta, suscitó una terrible inquietud y alteró el imaginario colectivo. Ya no era posible prever ni estar a salvo en ningún lugar. La huella del 11S se dejó ver en el inicio de *28 days later* (Danny Boyle, 2002). Su protagonista, Jim, despertaba de un coma en el hospital sin saber lo que había ocurrido en su ciudad, Londres. Cuando llega a Picadilly Circus, encuentra una marquesina llena de fotografías de desaparecidos y mensajes de sus familiares pidiendo ayuda. La imagen recuerda mucho a las que aparecieron en Nueva York después del atentado al World Trade Centre el año anterior.

De repente, explicaba Jean-Pierre Dupuy: "el peor de los horrores se vuelve ahora posible", algo de lo que ya se había hecho eco Hans Jonas cuando pedía "prestar más atención a la profecía de la desgracia que a la de la felicidad".[29] Por su parte, los medios de comunicación acentúan la sensación de "derrumbe" en lo que se conoce como "la sociedad del miedo" con falsas alarmas como el temido efecto 2000 o la profecía maya del fin del mundo para el 2012. Justo ese año, el *National Geographic* realizó una interesante serie documental titulada *Doomsday Preppers* donde se entrevistaba a personas que ya se estaban organizando para un posible fin del mundo. Sus protagonistas, muy precavidos, acaparaban previsiones, idearon máquinas para destilar agua o hacían prácticas de tiro. Según ellos, antes o después, llegaría el apocalipsis, era simple cuestión de tiempo.[30]

[29] Citados en SERVIGNE, Pablo; STEVENS, Raphael. *Op cit*. p. 83.

[30] CROMLEY, Kathleen; SHARP, Matt (productores). *Doomsday Preppers* [documental]. EEUU: Sharp Entertainment y NGC Studios, 2012.

Afortunadamente estas predicciones no se cumplieron y el mundo continuó, pero denotan un estado de ánimo general de zozobra y que puede llevar a banalizar algunas señales reales de peligro. La catástrofe medioambiental que se avecina, más silenciosa y menos espectacular que el holocausto nuclear, no está siendo atendida como corresponde. Mientras emerge imparable, lo imposible se va materializando.

7. Del terror atómico al terror ecológico

Numerosos estudios alertan del precipicio al que nos asomamos. En 2012, un prestigioso informe de la revista *Nature* anunciaba el fin del mundo para el 2100. La afirmación era lo suficientemente contundente para despertar el interés y la curiosidad del lector, pero lo bastante lejana para no desencadenar un pánico inminente. De hecho, puntos de inflexión ya han ocurrido en el pasado: las cinco extinciones masivas o el tránsito a épocas glaciares no son fenómenos nuevos. Sin embargo, la gravedad radicaría en que la humanidad y su modelo de desarrollo industrial están alterando la Tierra a una velocidad y con unas consecuencias aterradoras. En palabras de Servigne y Stevens: "cada año que pasa, y, por tanto, cada pequeño paso que damos hacia la intensificación de las crisis, no produce efectos proporcionales y predecibles, sino que aumenta de forma más que desproporcionada los riesgos de catástrofes repentinas, imprevisibles e irreversibles".[31] Justamente, el apocalipsis zombi es presentado en los filmes como algo que sucede inesperadamente y para sorpresa de nuestros protagonistas en días soleados y tranquilos.

En épocas de grandes crisis, el zombi renace cinematográficamente dado su carácter de amenaza mundial. A nivel sanitario y cada cierto tiempo, la humanidad se enfrenta a nuevas enfermedades. Desde la irrupción del SIDA, el Ébola, la Gripe A o el Síndrome Respiratorio Agudo y Severo (SARS), nuestro monstruo resulta una metáfora idónea de la infección y contagio. Roman Gubern explica que el mito del muerto que vuelve "se asentó en la Europa medieval durante las grandes epidemias, en las que sus víctimas eran enterradas precipitadamente, a veces antes de morir, de modo que los más afortunados podían escapar de sus tumbas, provocando espanto en sus conocidos".[32] A causa del COVID19 y del temor a futuras pandemias habrá que estudiar su repercusión en el cine de zombis. De momento, en la reciente *All of us are dead* (Jae-kyoo et al., 2022), resulta esclarecedor un diálogo entre dos científicos cuando descubren que hay contagiados (zombis) que son asintomáticos.[33]

[31] SERVIGNE, Pablo; STEVENS, Raphael. *Op. cit*. p. 53.
[32] GUBERN, Roman. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002, pp-. 325-326.
[33] JAE-KYOO, Lee, NAM-SU, Kim. (productores). *All of us are dead* [Serie]. Netflix, 2022.

También habrá que estar atentos para ver cómo la figura del zombi puede adaptarse a la amenaza climática. La relación entre la reducción de la biodiversidad —que garantiza la calidad del aire o la fertilidad de los suelos—, el calentamiento global y la aparición de enfermedades infecciosas, plagas o parásitos ha sido confirmada. Maria Neira, directora de Salud Pública de la OMS, expone:

> Hemos tenido una pésima relación con el Medio Ambiente, con los ecosistemas...que tienen muchísimo que ver para que se hayan cambiado las condiciones de vida...El huésped siempre es el mismo y siempre en condiciones ambientales de estrés, con deforestación y prácticas agrícolas muy intensivas, grandes errores en no preservar la biodiversidad así como la comercialización de especie de animales salvajes sin protección en su traslado, ha contribuido a un aumento de enfermedades infecciones.[34]

La película *Contagion* (Steven Sodenbergh, 2011) fue alabada por su rigurosidad científica y muestra la influencia de la destrucción del hábitat salvaje en la aparición y difusión del virus. Unos años después, los científicos han confirmado que el virus del Ébola de 2014 se propagó, entre otros motivos, por la destrucción de los ecosistemas forestales.[35] Justamente, el film se basó en la epidemia de SARS de 2002-4 y partiría de la tesis de Stephen Morse: "la Madre Naturaleza es el bioterrorista más peligroso".[36]

En *Melanie, the girl with all the gifts*, se muestra el siguiente estado de evolución del hongo que ha infectado a la humanidad hasta convertirlos en zombis. Una simbiosis entre la vegetación y los enfermos los transforma en bosque. La película conecta así la peligrosa plaga y la supervivencia del planeta, dejando de lado a los humanos ya casi exterminados.

Una pandemia podría conducir a un colapso generalizado. Para causar grandes estragos, no sería necesario contar con un virus mortal del 99% de la población, puesto que nuestra sociedad, especializada y dividida en sus tareas, ya se vería altamente afectada con un porcentaje bajo de mortalidad. Recordemos los trastornos a todos los niveles y pérdidas causados por el reciente coronavirus.

[34] «La OMS asocia la pandemia al cambio climático: "era cuestión de tiempo"», *La Vanguardia* (30 de septiembre de 2020). [Última consulta: 23 abril 2021]. Disponible en: https://www.lavanguardia.com/vida/20200930/483771598091/la-oms-asocia-la-pandemia-al-cambio-climatico-era-cuestion-de-tiempo.html.

[35] SERVIGNE, Pablo; STEVENS, Raphael. *Op cit*. p. 47.

[36] SODENBERG, Steven. (director). *Contagion* [película]. Warner Bro, 2011. SÁNCHEZ ANGULO, Manuel. «"Contagio", cine riguroso y ciencia entretenida», *The Conversation* (30 de septiembre de 2020). [Última consulta: 23 abril 2021] Disponible en: https://theconversation.com/contagio-cine-riguroso-y-ciencia-entretenida-146936.

8. Conclusión

La mitología del zombi ha fascinado y atemorizado a los espectadores a partes iguales. La sensación creciente de amenaza del cine catastrofista encaja con las recientes crisis (sanitarias, económicas, etc.) y su desasosiego a nivel mundial. Asimismo, las características de la posmodernidad con su desafección a los marcos referenciales universales nos recuerdan al nuevo mundo postapocalíptico de ficción donde los protagonistas descubren que las leyes y normas han desaparecido, deben gestionar el conflicto y elegir el modo en que se relacionan. Al igual que los espectadores en un mundo cambiante, deberán buscar no solo una meta o el sentido de la existencia, sino también el camino o el modo de vivirla para superar sus obstáculos. En ambos casos, la cooperación y asistencia mutua, por encima del primitivismo o la individualidad, pueden ser la única tabla de salvación. Como señalaba Jack Shephard en *Lost*: "Si no podemos vivir juntos, moriremos solos".[37]

Cuando el espectador tiene la sensación de que el mundo tal y como lo conoce se está desmoronando, la ciencia ficción toma nota, las pantallas se llenan de decrépitas criaturas que quieren devorarnos y los espectadores disfrutan de su espectáculo de destrucción y posible salvación, la catarsis. Luces, cámara... ¡y acción!

9. Videografía

ABRAMS, J. J. (director). *Lost* [serie]. Touchstone Television, ABC Studios, 2004-2010.
BOYLE, Danny. (director). *28 days later* [película]. Fox Searchlight, DNA Films, UK Film Council, 2002.
BROOKER, Charlie. (director). *Dead Set* [serie]. Zeppotron, 2008.
CROMLEY, Kathleen; SHARP, Matt (productores). *Doomsday Preppers* [documental]. EEUU: Sharp Entertainment y NGC Studios, 2012.
DARABONT, Frank, HURD, G-A. (productores). *The walking dead* [Serie]. AMC, 2010-2022.
FORSTER, Marc. (director). *World War Z* [película]. Paramount, 2013.
FREYNE, David. (director). *The cured* [película]. Tilted Pictures, Bac Films, SP Films, 2017.
JAE-KYOO, Lee, NAM-SU, Kim. (productores). *All of us are dead* [Serie]. Netflix, 2022.
MCCARTHY, Colm. (director). *Melanie. The girl with all the gifts* [película]. BFI Film Fund, Poison Chef, Altitude Film Entertainment, Creative England, 2016.
ROMERO, George A. (director). *Night of the living dead* [película]. Image Ten, 1968.
ROMERO, George A. (director). *Dawn of the dead* [película]. Laurel Group, 1978.
ROMERO, George A. (director). *Day of the dead* [película]. Dead Films Inc., 1985.
ROMERO, George, A. (director). *Land of the dead* [película]. Universal Pictures, 2005.
SATO, Shinsuke, (director). *I am a hero* [película]. Toho, Avex Pictures, Dentsu Inc, East Japan Marketing & Communications, 2015.
SODENBERG, Steven. (director). *Contagion* [película]. Warner Bros, 2011.
SNYDER, Zack. (director). *Dawn of the dead* [película]. Universal, 2004.
WRIGHT, Edgar. (director). *Zombies party* [película]. Universal, 2004.

[37] ABRAMS, J. J. (director). *Lost* [serie]. Touchstone Television, ABC Studios, 2004-2010.

10. Bibliografía

ARIZA, Luis Miguel. *Cine y catástrofe: un escenario de colapso social ante una crisis global* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid], 2018.
BISKING, Peter. *Gods and monsters.* New York: Nation Books, 2004.
BRETT GREELEY, Stephen. «Monstruos de la modernidad», en DD.AA. *The walking dead. Apocalipsis zombi ya*. Madrid: Errata Naturae Editores, 2012.
CRESPO, Borja. *La noche de los muertos vivientes: El infierno que camina*. Valencia: Midons Editorial, 1998.
DE GORDOT, Emilio. «In memoriam: George A. Romero», *Jotdown* [Última consulta: 7 marzo 2018]. Disponible en: http://www.jotdown.es/2017/07/in-memoriam-george-romero/.
FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge. *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama, 2011.
FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. «El cine de catástrofes expresa la desconfianza generalizada en el poder», *Público* (30 de noviembre de 2009) [Última consulta: 29 julio 2022]. Disponible en: https://blogs.publico.es/fueradelugar/101/los-imaginarios-del-cine-de-catastrofes .
FERRERO, Ángel; ROAS, Saúl. «El zombi como metáfora (contra)cultural», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, núm. 32 (2011).
GONZÁLEZ, Mariano «The Cured: La memoria del monstruo», *Cinemagavia.* (26 de marzo de 2020). [Última consulta: 20 abril 2021]. Disponible en: https://cinemagavia.es/the-cured-pelicula-critica-filmin/.
GUBERN, Roman. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002.
HERRERO, Nacho. «Alerta por los ancianos que mueren en el abandono más absoluto», *El Periódico* (21 de diciembre de 2017). [Última consulta: 8 marzo 2018]. Disponible en: https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20171221/alerta-por-los-ancianos-que-mueren-en-el-abandono-mas-absoluto-6510515.
JARA, Oscar. «José Saramago: "El hombre más sabio que conocí no sabía leer ni escribir"», *Babab,* núm. 7 (marzo de 2001). [Última consulta: el 27 abril 2021]. Disponible en: https://www.babab.com/no07/jose_saramago.htm.
REDACCIÓN LA VANGUARDIA. «La OMS asocia la pandemia al cambio climático: "era cuestión de tiempo"». *La Vanguardia* (30 de septiembre de 2020) [Última consulta: 23 abril 2021]. Disponible en: https://www.lavanguardia.com/vida/20200930/483771598091/la-oms-asocia-la-pandemia-al-cambio-climatico-era-cuestion-de-tiempo.html.
RIERA, Ricardo. *Reseña: El día de los muertos* [en línea]. [Consultado: 8 marzo 2018]. Disponible en: http://horasdeoscuridad.blogspot.com.es/.
ROSA, Hartmund. *Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz Editores, 2016.
SÁNCHEZ ANGULO, Manuel. «"Contagio", cine riguroso y ciencia entretenida», *The Conversation* (30 de septiembre de 2020). [Última consulta: 23 abril 2021]. Disponible en: https://theconversation.com/contagio-cine-riguroso-y-ciencia-entretenida-146936.
SÁNCHEZ MATEOS, Alejandra. «Nomofobia, el motivo psicológico por el que no eres capaz de dejar de mirar el móvil», *La Vanguardia* (31 de marzo de 2017) [Última consulta: 8 marzo 2018]. Disponible en: http://www.lavanguardia.com/vivo/psicologia/20170331/42857887210/nomofobia-adiccion-movil.html>
SERRANO CUETO, José Manuel: *Zombie evolution*. Madrid: T&B Editores, 2009.
SERVIGNE, Pablo; STEVENS, Raphael. *Colapsología*. Barcelona: Arpa Editores, 2020.

Col·lapses de la civilització a *Elysium*

Enric Ruiz Gil
Centre d'Investigacions Film-Història
Universitat de Barcelona (UB)
erusius@gmail.com

Resum: El film *Elysium* il·lustra el col·lapse mediambiental i la segregació social que es fa visible per la societat de principis del segle XXI. Tracta problemàtiques com la sostenibilitat mediambiental, lligada a la contaminació i els residus; la migració il·legal; l'esperança de vida condicionada per la pobresa o la riquesa, i les mesures de protecció dels rics davant dels pobres o la dificultat dels pobres per accedir al benestar. A banda de les problemàtiques esmentades, l'article pretén fixar l'atenció sobre l'espai geogràfic filmat com a escenografia i el contrast creat per "l'abocador més gran de Mèxic", on es van gravar les escenes "terrícoles" de la pel·lícula, i el paisatge de ciutat difosa canadenca que representa Elysium, el paradís.
Paraules Clau: *Elysium*, migració, sostenibilitat, *kippel*, Obamacare, zones residencials tancades.

Abstract: The film *Elysium* illustrates the environmental collapse and social segregation that is visible in society at the beginning of the 21st century. It addresses issues such as environmental sustainability, related to pollution and waste; illegal migration; life expectancy conditioned by poverty or wealth, and measures to protect the rich from the poor; or, if you will, the difficulty of the poor to access universal healthcare. On the other hand, the article aims to focus attention on the geographical landscape filmed as scenery and the contrast created by the world's largest mega landfill located in Mexico, where the "Earth" scenes of the film were recorded, and the Canadian diffuse city landscape depicting the space paradise of Elysium.
Key Words: *Elysium*, migration, sustainability, *kippel*, Obamacare, closed residential areas.

1. Introducció

...la Tierra desaparecería bajo una capa de kippel, y no de polvo radiactivo, como sería de esperar (Philip K. Dick)

El col·lapse de la civilització està en la nostra línia d'horitzó, a vegades sembla més a prop, a vegades s'allunya, però està allà. La cita de Phillip K. Dick, que encapçala aquest article, ens planteja un canvi de paradigma sobre com es pro-

duirà. Deixa de banda l'holocaust nuclear per dibuixar un apocalipsi climàtic i mediambiental. La conseqüència d'un sistema que menysprea i sobre-explota per igual a les persones com als recursos del planeta.

Durant els anys seixanta i setanta del segle XX temes com la superpoblació, la guerra nuclear, les pandèmies o la crisi ecològica ja es mostraven a les pantalles de cinema. Quatre exemples emblemàtics són: *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973), tracta el problema de la superpoblació; *On the beach* (Stanley Kramer, 1959), drama post-apocalíptic dels darrers dies de la civilització humana després d'un holocaust nuclear; *Silent running* (Douglas Trumbull, 1972), un manifest ecologista en el qual s'acaba per enviar a l'espai el que ens queda de natura o *The Andromeda Strain* (Robert Wise, 1971), on un virus amenaça per acabar la vida humana a la Terra. El film *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013) podríem incloure'l en aquesta línia de pel·lícules de ciència ficció distòpica crítica amb la gestió social, política i ecològica del planeta.

L'article compara la pel·lícula *Elysium* amb les problemàtiques migratòries actuals, centrant-se en la frontera de Mèxic amb Estats Units (EUA). Els aspectes que s'abordaran són: les migracions i l'accés a la sanitat universal, l'aïllament dels rics per preservar els seus privilegis i la sostenibilitat del planeta. Els tres temes estan interconnectats i són, al nostre entendre, les principals inquietuds polítiques que Blomkamp tracta en el film. Pretenem demostrar que la distòpia d'*Elysium té* a veure amb la nostra contemporaneïtat de primer quart de segle XXI, i que per tant, una vegada més, el producte cinematogràfic reflexa la societat que l'ha concebut i produït:[1] "El cinema aclareix la història, és cert: amb la condició de no fer-ho a la pantalla".[2]

2. *Elysium*, una nova distòpia post-apocalíptica

La paraula "Elysium" ens remet als Camps Elisis, un lloc sagrat i paradisíac de *l'Hades*, al inframon grec, de prats verds i on no es coneixia la mort. Allà descansaven els déus i gaudien d'una eternitat exclusiva les ànimes virtuoses i les dels herois. Alguns d'ells, malgrat disposar d'un permís de residència etern, tenien l'oportunitat de tornar al món dels vius ocasionalment.

Elysium és una producció de Media Rights Capital (MRC), QED International, Sony Pictures Entertainment (SPE) i TriStar Pictures; co-producció, guió i direcció de Neill Blomkamp; muntatge de Julian Clarke i Lee Smith. La banda sonora està firmada per Ryan Amon; la fotografia a càrrec de Trent Opaloch; efectes especials de Cameron Waldbauer, i efectes visuals d'Image Engine, coordinats per Peter Muyzers. Té una durada de 109 minuts i manté, des de la seva estrena, una qualificació de "no apta" per menors de setze anys a l'Estat Espanyol.

[1] CAPARRÓS, José Mª. *Guía del espectador de cine*. Cine y comunicación. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
[2] FERRO, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Barcelona: Akal, 2008, p. 164.

Es tracta d'una distòpia sobre "els que estan a dalt i els que estan a baix". Critica les diferències socials que determinen el benestar per als rics i el patiment pels pobres. Ens presenta la ciutat de Los Angeles a l'any 2159 com una metròpoli superpoblada, contaminada, atapeïda de delinqüència i on les persones pateixen tot tipus de precarietat: laboral, sanitària o urbana. Els robots controlen a la població i un circuit de càmeres via satèl·lit ho vigilen tot. La gent majoritàriament parla en espanyol, viu en cases fetes de materials reciclats en barris marginals, dibuixant un barraquisme immens que s'intueix universal.

Fora del planeta, en una estació orbital anomenada Elysium viuen els rics, envoltats de camps i boscos; cases espectaculars, dotades de la tecnologia més avançada que permet guarir qualsevol malaltia, fins al punt d'allargar la vida de manera gairebé indefinida. El govern està controlat per Jessica Delacourt (Jodie Foster), Secretària de Defensa de més de 100 anys però amb aspecte de dona de mitjana edat. Defensa una dura política antimigratòria, amb la intenció de salvaguardar l'estil de vida privilegiat de les oligarquies extractives i les seves famílies.

Max Da Costa (Matt Damon), ex-presidiari que malviu treballant en una fàbrica d'armament de la corporació Armadine i que encara manté vincles amb el món criminal, retroba un amor d'infància, Frey Santiago (Alice Braga), una infermera, que ha tornat al barri. La noia té una filla amb una greu malaltia degenerativa. Max pateix un greu accident a la fàbrica al rebre una forta radiació que el condemna a morir en pocs dies. L'única solució és marxar de manera il·legal a Elysium on es podria guarir. Contacta amb els baixos fons, per tal d'aconseguir una plaça en una de les naus "patera" que intentaran arribar fins a l'estació espacial. A canvi del passatge ha d'aconseguir robar la informació emmagatzemada en el cervell de John Carlyle (William Fichtner) Director General d'Armadine, l'empresa que va crear Elysium. Max marxa cap a Elysium amb l'esperança de canviar les coses i de donar una solució mèdica a la filla de Frey.

Neill Blomkamp (Johannesburg, 1979), es defineix com un artista visual i d'acció, interessat per la política. Busca en les seves pel·lícules entreteniment però amb un rerefons que pagui la pena. És consumidor de ciència ficció, i gaudeix del disseny d'enginys futuristes. A *Elysium* repeteix la fórmula que ja havia experimentat anteriorment amb èxit, barrejant la ciència ficció amb la critica social. Tracta la dificultat d'accedir al benestar per part dels desafavorits i les reticències dels privilegiats a compartir-lo. Reconeix que allò que es veu al film es pot observar a Johannesburg, Ciutat de Mèxic, o Rio de Janeiro, ciutats on hi ha barris molt pobres i altres on es fa ostentació de riquesa, protegits 24 hores de la pobresa que els envolta. El director pensa que les ciutats d'EUA van cap aquesta direcció, motiu pel qual el film està ambientat a Los Angeles.[3]

[3] LAHIGUERA. «Elysium», *Cinemania*. (2013) [en línia]. [Consultat: 15 de abril de 2019]. http://www.lahiguera.net/cinemania/pelicula/5503/comentario.php.

L'any 2005 va realitzar el curtmetratge, en format de fals documental titulat *Alive in Joburg* (abreviatura de Johannesburg), on es poden apreciar els trets principals del que seria el seu cinema: bona combinació dels efectes especials i visuals; barreja del gènere de ciència-ficció amb una problemàtica social. L'any 2009 va presentar *District* 9 amb el que va obtenir bones crítiques, per la seva proposta visual i de guió, combinant la ciència ficció i la temàtica social de l'apartheid.

Per a Neill Blomkamp "...és una sàtira. …Els habitants d'Elysium posseeixen riquesa inimaginable i fan servir recursos per a construir un entorn aïllat, sintètic casi hermètic per a ells solets. …Tracta d'éssers humans que intenten protegir un estil de vida en lloc de protegir el planeta terra, per això decideixen marxar a l'espai". D'aquí l'interès del director de producció, Philip Ivey, en fer ostensible el contrast de rics residents d'Elysium amb els pobres que habiten la Terra.[4]

Blomkamp va consultar a enginyers per tal de saber quins i com serien els enginys del futur. Va preguntar a especialistes de la NASA si la forma de l'estació orbital podria ser la d'un anell. La resposta de la NASA va ser que estaven estudiant aquesta possibilitat, des dels anys setanta (Stanford Torus, 1975), perquè un anell giratori a l'espai crea el seu propi camp gravitatori. Teoria ja desenvolupada en altres films com per exemple *2001* (Kubrick, 1968), o *The Martian* (Scott, 2015). L'estació espacial orbital del film representa un toroide o anell, de tres quilòmetres d'ample, amb un diàmetre de seixanta quilòmetres. Sobre el paper, això suposaria un habitatge per mig milió de persones. Fruit d'aquestes indagacions són l'aspecte dels robots, les armes i l'exoesquelet que portaria Matt Damon. Tot desenvolupat pel taller WETA, que ja havia col·laborat amb ell a *District 9*. L'exoesquelet pesava onze quilograms, en el film resulta ser biomecànic i proporciona al personatge de Max capacitats sobrehumanes, de força i moviment. Buscant donar veracitat, el director, va fer gestions per utilitzar noms comercials com per exemple Kawasaky (que es pot veure en l'exoesquelet) o Bugatti en la nau de John Carlyle (William Fichtner). Aquesta nau, dissenyada per l'empresa francesa, va ser impresa en 3D i posteriorment feta d'escuma i fibra de vidre. La figura del "robot" és important, no només per ser un dels elements tradicionals de la ciència ficció, sinó per la seva contribució a la narració. El robot al film té vàries funcions, mentre a l'estació orbital Elysium és un servidor, al planeta Terra és repressor. N'hi ha varis tipus: uns són metges o assistents, altres agents de policia, militars o oficials governamentals. La seva forma hominoide no és per atzar sinó que està buscada. El disseny bípede permet tapar els actors que portaven vestimenta gris i eliminar-los durant la producció.[5]

[4] *Op cit*.
[5] *Idem*.

Si bé és cert que Blomkamp afegeix aquests detalls de tecnologia barrejat amb un bon treball d'efectes visuals, no aconsegueix projectar una visió del futur, ja que "els dos mons" semblen exactament com ara. «Les elegants mansions d'Elysium i mobiliari dels seus habitants són exactament el que trobaríem avui a Malib*ú* o Miami, mentre que els habitants de la Terra presenten tatuatges i actituds que podríem reconèixer en una pel·lícula de *Fast and Furious*».[6]

Pel que fa a les interpretacions Matt Damon i Jodie Foster realitzen un treball correcte sense destacar. Damon aporta un treball físic convincent amb un entrenament previ de gimnàs. L'actor desenvolupa el seu personatge com un supervivent resignat, que té l'oportunitat de redimir-se a través de la compassió i la mort. Foster aprofita la seva formació de liceu franc*è*s per desenvolupar aspectes del seu personatge. Impregna la seva actuació de funcionaria sense cor amb rigidesa i intransigència continguda, cercant reflectir el conservadorisme del mode de vida que el seu personatge defensa. William Fichtner resulta creïble com a alt executiu de l'empresa *Armadine*. El sud-africà Sharlto Copley, Kruger en el film, malgrat reconèixer haver treballat el seu personatge no sobresurt més que en les coreografies de lluita compartides amb Damon. Una virtut del càsting va ser reflectir la multiculturalitat, amb un marcat accent espanyol. D'aquí les aportacions d'actors sud-americans, destacats en els seus respectius països, com els brasilers Alice Braga, Wagner Moura o el mexicà Diego Luna.

Un dels components tradicionals dels films de ciència ficció ha estat la reflexió intel·lectual de les temàtiques tractades en detriment de l'acció. A partir de 1977 amb *Stars wars,* l'acció va agafar molt més protagonisme fins al punt de dominar totalment el film.[7] Trobar l'equilibri entre acció i reflexió ètica ha estat un repte d'èxit d'aleshores ençà. Les inquietuds polítiques del director han fet que les seves creacions de ciència ficció recuperessin la reflexió, més política que filosòfica. Podríem afirmar que Blomkamp ho va aconseguir amb *District 9*, incorporant a l'acció una crítica a la xenofòbia i al racisme en una Sudàfrica d'apartheid, però no amb *Elysium*. En aquest film, si bé, els ingredients que proposa resulten atractius, les quantitats i manera de cuinar-los no van tenir el resultat previst. Barreja una acció trepidant d'efectes visuals convincents amb una sèrie de problemàtiques socials que es resolen amb un guió previsible. Per Todd McCarthy "tot l'interès i la bona voluntat generats pels preliminars agudament concebuts s'esborra en una successió d'escenes que se senten aclaparadorament rutinàries i genèriques, per no dir guiades per impulsos ideològics".[8]

[6] MCCARTHY, Todd. «Elysium: Film Review», *Hollywood Reporter*, (2013) [en línia] [Consultat: 17 d'agost de 2020] https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/elysium-film-review-597355/ .

[7] CAPARRÓS, José Mª. *Op. cit*.

[8] MCCARTHY, Todd. *Op. cit*.

Per Tim Grierson "malauradament, aquests corrents temàtics es tracten sense subtilesa, Blomkamp presenta aquests temes amb una claredat moral tan en blanc i negre que se senten terriblement simplistes". I afegeix que "...la música de Ryan Amon resulta mecànica, pomposa i amb tensió innecessària".[9] *Elisyum* queda curt com a comentari social.[10] Segons Claudia Puig "és una bona pel·lícula que podria haver estat fantàstica si s'hagués centrat més en el desenvolupament dels personatges i les subtileses de la lluita de classes i menys en els combats estàndard".[11] Molt semblant és l'opinió de Javier Ocaña, "a Neill Blomkamp se li dona millor la construcció de les al·legories que el desenvolupament de les històries, com ja es va veure en *District 9*" i afegeix "...No obstant això, potser empès per les ganes d'atorgar més acció a una part del públic que no demanda metàfores sinó baralles, Blomkamp, acaba caient en la mediocritat: amb un dolent de fireta".[12]

Si bé era important pel director fer ostensible el contrast de rics i pobres, el cert és que no hi ha pobres dolents ni rics bons. En el film no es veu cap voluntat dels desafavorits per revoltar-se, quan miren Elysium no l'odien sinó que l'envegen, no hi ha cap voluntat ciutadana que demandi canvis socials, ni masses enceses cercant la revolució. Tot queda reduït a una lluita entre individus excepcionals, amb l'heroi blanc i anglosaxó que es sacrifica i redimeix com a individu, i un malvat que pretén arrabassar el poder per benefici propi: "Sense l'emoció de la indignació social i la ràbia que genera la injustícia social és difícil establir l'empatia necessària. Cal preguntar-se si l'explotació de l'emoció en la seva forma més supèrflua és l'únic mitjà per abordar la qüestió o si aquesta manera d'utilitzar l'emoció només és una perversió, com si fos un valor afegit part d'una transacció comercial".[13]

La vigència de la proposta d'un futur *Elysium* en òrbita, estudiada als anys setanta del segle XX per la NASA i recollida en 2019 per Jeff Bezos d'Amazon (propietari de l'aeroespacial Blue Origin, i seguidor incondicional *d'Star Trek*), pot prendre forma en un futur proper després de presentar a Washington el seu pla per a colonitzar l'espai. El seu projecte es basa en la construcció de colònies espacials, les *O'Neill Colony* en memòria del físic nord-americà Gerard K. O'Neill (*The High Frontier: Human Colonies in Space*, 1976), "cal abandonar la Terra per

[9] GRIERSON, Tim. «Elysium», *Screen Daily* (2013) [en línia]. [Consultat: 17 d'agost de 2020]. https://www.screendaily.com/elysium/5058811.article.

[10] FOUNDAS, Scott. «Film review: Elysium», *Variety* (2013) [en línia]. [Consultat: 17 d'agost de 2020]. https://variety.com/2013/film/reviews/film-review-elysium-1200569714/.

[11] PUIG, Claudia. «Matt Damon's 'Elysium' is grimly enthralling», *USA Today* (2013) [en línia]. [Consultat: 15 d'abril de 2019]. https://eu.usatoday.com/story/life/movies/2013/08/07/review-elysium-movie/2627775/.

[12] OCAÑA, Javier. «El futuro ya está aquí», *El País* (2013) [en línia]. [Consultat: 17 d'agost de 2020]. https://elpais.com/cultura/2013/08/13/actualidad/1376409454_440977.html.

[13] PEDREGAL, Alejandro. «Elysium y el orden social», *Rebelión* (2013) [en línia]. [Consultat: 12 d'octubre de 2021]. http://rebelion.org/noticia.php?id=175110.

protegir-la... després ja tornarem" —diu Bezos[14]—, ens ve al cap *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008).

En el moment de rodar *Elysium* (2011-2013), s'estava pensant en tornar a la Lluna per colonitzar-la i arribar fins a Mart i "terraformar-la", abans que sanejar el nostre planeta. *L'Astrophysical Journal Letters* publicava la troballa de la més gran reserva d'aigua de l'univers fins aquell moment coneguda (NASA, Caltech Californa Institute of Technology). La NASA enviava a Mart la nau Curiosity i posava fi als viatges dels transbordadors espacials. A partir d'aleshores s'han fet servir naus russes tipus Soiuz per arribar a la ISS (Estació Espacial Internacional), on habiten uns 6 cosmonautes orbitant a 400 km de la Terra. També la Xina va realitzar la seva primera maniobra d'acoblament espacial amb la nau Shenzhou 8.

Recentment el departament de defensa dels EUA ha convocat un concurs per desenvolupar un motor termonuclear que permeti viatjar al llarg del nostre sistema solar més fàcilment. L'objectiu és disposar d'aquest mecanisme al 2026. La base és un disseny preliminar d'un motor termonuclear desenvolupat per la companyia General Atomics i dos dissenys per a naus espacials a càrrec de Blue Origin i un altre de Lockheed Martin. L'objectiu més immediat és poder arribar a Mart a partir del 2030. Per una altra banda Xina t*é* previst disposar d'una flota espacial de naus de propulsió nuclear en 2050.[15]

3. Els col·lapses a *Elysium*

Elysium tracta de l'evolució del capitalisme més despietat, "sense regles"; les grans corporacions han tret el poder als estats-nació, exercint un totalitarisme i explotant al gènere humà, com s'advertia a *Rollerball* (Norman Jewison, 1975). Mentre es rodava i presentava la pel·lícula, s'estava negociant el Transatlantic Trade and Investment Partnership (TTIP) o Transatlantic Free Trade Area (TAFTA). Una proposta de tractat de lliure comerç (TLC) entre la UE i EUA que suposava un augment de poder de les grans corporacions i la desregularització de mercats que rebaixaria els nivells de protecció social i mediambiental de forma dràstica, com ja s'havia fet entre EUA i el Pacífic. D'aquesta manera es limitaria la capacitat dels governs per a legislar en benefici dels ciutadans i s'afavoriria les activitats dels dirigents de les grans corporacions empresarials.

[14] MACDONALD, Cheyenne; PALMER, Annie. «Blue Origin is 'going to the MOON'…», Daily Mail. com, (2019) [en línia]. [Consultat: 18 d'abril de 2022]. https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-7011507/Is-Blue-Origin-headed-moon-Jeff-Bezos-set-reveal-rocket-firms-space-vision.html.

[15] EL CONFIDENCIAL. «Propulsores termonucleares. Tecnología Novaceno», El Confidencial (2022) [en línia]. [Consultat: 12 de maig de 2022]. https://www.elconfidencial.com/tecnologia/novaceno/2022-05-06/pentagono-acelera-construccion-nave-espacial-nuclear_3420339/.

Elysium planteja una sèrie de problemàtiques socials: la discriminació de classes; les relacions i els riscos laborals, i la plusvàlua; l'accés universal a la sanitat i al benestar social; el control tecnològic de la ciutadania i la privatització de la repressió; la migració i el paper de les màfies que aprofiten la injustícia de l'ordre social imposat. Bàsicament parla de les diferències i privilegis, dels escollits i els descartats, de rics i de pobres, dels oprimits i els opressors.

3.1. L'Obamacare

L'Obamacare és una llei federal dels EUA sancionada i impulsada pel president Barack Obama (23-03-2010) —Patient Protection and Affordable Care Act— que juntament amb la Llei de Reconciliació de Salut i Educació (Health Care and Education Affordability Reconciliation Act), van ser la base del programa Demòcrata per la reforma sanitària d'EUA. La llei controlava els preus dels plans de salut i feia que els plans d'assegurança pública i privada arribessin a la major part de la població. La llei atorgava cobertura a tots els sol·licitants i oferia les mateixes tarifes sense tenir en compte l'estat de salut o el sexe de les persones. Aquest conjunt de lleis s'inspiraven en la lluita del senador Edward Kennedy (1932-2009), que va treballar per millorar l'educació, la situació dels immigrants i l'assoliment d'una sanitat pública per a tots els ciutadans d'EUA.

Si hi hagués una pel·lícula per defensar l'Obamacare, aquesta seria *Elysium*.[16] Tot el film gira al voltant d'arribar a la zona privilegiada (l'estació orbital Elysium), on cada llar disposa d'un enginy que permet guarir qualsevol malaltia. L'escena que podria il·lustrar millor això és aquella en la que Frey arriba a la superfície d'Elysium i porta la seva filla en braços. L'acompanya un escorta que l'ajuda a superar els controls de seguretat. Entra a una casa i posa a la nena agonitzant en la màquina que ho guareix tot. En un primer moment no la pot accionar perquè la màquila llegeix el seu codi genètic com a ciutadana il·legal però gràcies a la intervenció de Max, al tornar a intentar-ho la màquina l'accepta com a legal i en escassos segons li guareix la leucèmia.

3.2. La migració il·legal

L'ésser humà és migrant per naturalesa. A les causes tradicionals de les migracions; demogràfiques i econòmiques (augment de població i manca de llocs de treball), catàstrofes naturals, polítiques (guerres i persecucions); cal afegir les socioculturals (anhel de llibertat i la cerca de millor qualitat de vida). La problemàtica de la migració rau en la quantitat d'immigrants que una societat està disposada

[16] LERER, Diego. «Estrenos: 'Elysium', de Neill Blomkamp», *Micropsia* (2013) [en línia]. [Consulta: 9 de maig de 2022]. http://www.micropsiacine.com/2013/10/estrenos-elysium-de-neill-blomkamp/.

a admetre o migració legal, a través de la ciutadania temporal o definitiva. El que representa un problema per un govern és la migració il·legal o migració que no està disposat a acceptar.

Les informacions i estadístiques sobre migracions il·legals són incompletes, es basen en càlculs aproximats i estimacions. En 2011 es va anunciar l'habitant 7.000 milions, actualment hem arribat al 7.762 milions (2022). En 1990 les migracions suposaven 153 milions de persones, al 2019 van arribar a 260 milions, segons l'Organització Mundial de les Migracions (OIM). D'elles, 68,5 milions són desplaçades forçades, segons l'Alt Comissionat de les Nacions Unides per als Refugiats (ACNUR).[17]

En 2020 entre 720 i 811 milions de persones van patir fam. La combinació de xocs climàtics, conflictes i contaminació, augmenten la inseguretat alimentària. Actualment dels 2.370 milions de persones que afronten una inseguretat alimentaria moderada o greu, 1.200 milions estan a Àsia, 800 a Àfrica i 267 a Amèrica Llatina i el Carib.[18]

Les dades indiquen que el nombre de països d'ingressos baixos i mitjans exposats a inclemències climàtiques extremes han augmentat del 83% (1996-2000) al 96% (2011-2016), així com la freqüència i la intensitat de fenòmens climàtics extrems.[19] Segons l'Informe sobre l'estat de la seguretat alimentària i la nutrició en el món (FAO, 2018), aquells territoris on la producció agrícola, els sistemes alimentaris i els mitjans de vida són més vulnerables a la variabilitat climàtica i a fenòmens extrems, són els que tenen un major risc d'inseguretat en l'alimentació i de malnutrició.

Els grans fluxos migratoris internacionals tenen com origen els països del sud i destí EUA, UE, països del Golf, Japó, Austràlia i Nova Zelanda. La base de la migració per causa laboral o econòmica se centra en l'excessiva pobresa i els problemes estructurals en origen. La compra massiva de terres a Àfrica, Àsia i Centre i Sud d'Amèrica per part de grans corporacions internacionals (sobre tot de la Xina, països àrabs, Japó i Europa), pot posar en perill la seguretat alimentària de molts països en desenvolupament, al provocar l'expulsió de milions de camperols de les seves terres i possessions tradicionals. Cada vegada són més comuns els èxodes per motius climàtics; incendis, sequeres prolongades, pluges torrencials, huracans o ciclons violents, pujada del nivell del mar, etc. 1.700 milions de per-

[17] DOVAL, Antonio. «Las migraciones humanas en el mundo actual: una síntesis geográfica. Andar, caminar, marchar…», *Actas XV Curso de Primavera Universidade de Santiago de Compostela*, 2019, pp. 137-155. [en línia]. [Consultat: 22 d'abril de 2022].https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/26422/MHM-2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y

[18] LE MONDE. «El agua en cifras», *Le Monde Diplomatique en español* (2018) [en línia] [Consultat: 15 d'abril de 2022]. https://mondiplo.com/cambio-climatico-y-seguridad-alimentaria..

[19] *Op. cit*.

sones viuen en zones en les que la utilització de l'aigua és superior a la quantitat disponible o capacitat de renovació. Nacions Unides preveu per 2025 que la meitat de la població mundial residirà en zones d'estrès hídric, això és menys de 1.700 m^3 per habitant i any.[20] ACNUR adverteix que si els darrers deu anys, s'han registrat desplaçaments forçosos d'uns 27 milions de persones, per causes climàtiques, en els propers cinquanta es podria arribar a 1.000 milions. Les causes climàtiques severes poden generar més refugiats i desplaçaments interns que les guerres.

Per l'ONU es fa necessari frenar els conflictes armats que hi ha en el món per tal de reduir el nombre de refugiats i de migrants forçats. Segons l'Escola de Cultura de la Pau de la UAB (Universitat Autònoma de Barcelona), el 2020 hi havia 34 conflictes armats, dels quals 20 es donaven en països amb greus desigualtats de gènere, i 94 escenaris de tensió.[21] Durant els propers anys els moviments migratoris s'intensificaran amb destí als països desenvolupats i més envellits, però també cap a les aglomeracions urbanes de països emergents o en desenvolupament.

Elysium és una al·legoria dels actuals fluxos migratoris procedents d'Amèrica del sud i central cap a EUA. Blomkamp ens situa al Los Angeles de 2159, però matisa que el fet migratori no es deu tant per buscar feina, sinó per accedir a la sanitat universal, "tendeixo a pensar en la diferència de riquesa i com afecta la immigració, i crec que quan més avancem per aquest camí... més se semblarà el nostre món al representat a *Elysium*. ...crec que les preguntes subjacents de la pel·lícula s'ajusten a la realitat".[22]

Elysium preserva el seu sistema de vida privilegiada aplicant dures mesures antimigració, com ho fan els EUA o la UE, mentre els habitants de la Terra intenten arribar fins al paradís orbital amb "naus patera". Allà poden disposar del regenerador de cèl·lules que permet la recuperació de qualsevol malaltia. És el relat ficcionat de la nostra realitat quotidiana, quan veiem l'arribada de pasteres d'africans i asiàtics que intenten arribar a Europa (Espanya, Itàlia o Grècia), o travessant Rio Grande des de Mèxic a EUA. És el que podem veure en el film de *Balseros* (Carles Bosch, 2004), la realitat dels cubans que travessaven les escasses 95 milles que els separen d'EUA amb pasteres improvisades i de com eren detinguts abans d'arribar a les platges de Miami. A la pel·lícula, el viatge de la Terra a Elysium dura 19 minuts, a la realitat el trajecte de Tànger, nord de la costa africana, a Algeciras, sud de la costa europea, dura 20 minuts; tan a prop i tan lluny.

[20] *Op. cit*

[21] ECP. «Mapa de conflictos y construcción de la paz 2020», *Escola de la Cultura de la Pau "ecp" de la Universitat Autònoma de Barcelona*. Generalitat de Catalunya. [en línia]. [Consultat: 22 d'abril de 2022]. https://escolapau.cat/es/recursos/alerta/alerta2021/mapa2021e.pdf.

[22] LAHIGUERA «Elysium», *Cinemania* (2013) [en línia]. [Consultat: 15 d'abril de 2019]. http://www.lahiguera.net/cinemania/pelicula/5503/comentario.php.

El rodatge d'*Elysium* va tenir lloc durant la primera legislatura del president Obama (2009-2017). Durant els sis primers anys d'aquesta administració es van deportar més centreamericans que durant els vuit anys de l'administració Bush (24,8% període Obama / 6,5% període Bush), i durant tota l'Administració Obama es van deportar 2.574.000 centreamericans (*US Border Patrol Statistics*).

Durant l'Administració Bush ja es van implementar una sèrie de mesures antimigratòries, com ara l'augment del pressupost en seguretat fronterera (més patrulles i tecnologia de control) i l'aprovació de lleis estatals antimigració, entre d'altres. L'aplicació de programes com la Iniciativa Mèrida (Calderon-Bush, 2008), per a combatre el narcotràfic va acabar per incloure aspectes relacionats amb el control de la migració. Al mateix temps, es va posar en marxa el programa Secure Communities (2008), consistent en l'elaboració d'una base de dades controlada pel Departament de Seguretat (DHS) que permet a la policia saber si una persona és il·legal o no. Si la prova biomètrica mostra que la persona no té estatus legal passa a ser deportable. En 2009 l'ICE (Agencia d'Immigració i Aduanes dels EUA), va arribar a identificar 111.000 migrants susceptibles de ser deportats. La conseqüència d'això va ser un augment del racisme i la discriminació en els estats on es va implantar. El programa va ser considerat anticonstitucional i substituït pel programa de Priotiry Enforcement Program (2015). Una de les conseqüències de la deportació és el nombre de famílies que es queden sense un dels dos progenitors o nens que acaben a l'orfenat. L'Administració Obama va causar, en només cinc anys, la separació d'uns 10.000 menors (*Prensa Libre*, 2014). Mentre es rodava la pel·lícula van haver avenços en les tecnologies relacionades amb l'ADN, com per exemple el desenvolupament d'ADN sintètic o AXN (2012). A la Trama del film es veu com és una base de dades biomètrica la que identifica com a legal o il·legal aquells que volen accedir a Elysium.

El Programa Frontera Sur (Mèxic, 2014), al darrera del qual està el govern dels EUA, tenia per objectiu tancar l'entrada de migrats centreamericans per la frontera sud de Mèxic. En 2014 és van deportar un 73% més que l'any anterior (137.000 migrats). Mentre a EUA, entre el 2013 i 2015, les deportacions van augmentar un 94% i les deportacions de menors van augmentar el 239%. Malgrat que Frontera Sur, va demostrar ser eficaç en detencions, la migració no va parar.[23]

Les escenes del film que il·lustren la migració il·legal són aquelles en les quals es veu a l'emigrant pagar un preu per pujar a un transbordador espacial, al·legoria de la "patera mediterrània". Veiem com les naus surten de l'atmosfera terrestre i queden exposades a les defenses de l'estació orbital, que les va destruint sense pietat. Aquelles que tenen més sort poden aterrar en els jardins dels habitants privilegiats, on són abatuts o detinguts per la policia d'Elysium.

[23] VILLAFUERTE, D.; GARCÍA, M. D. C. «La política antimigrante de Barack Obama y el programa Frontera Sur: consecuencias para la migración centroamericana», *Migración y desarrollo*, vol. 15, núm. 28 (2017), pp. 39-64.

4. L'aïllament dels rics per preservar els seus privilegis

A mesura que avança el segle XXI, els rics són cada vegada més rics i la resta més pobres. A Occident la classe mitjana, que dominava les societats, està perdent força. El capitalisme sense regulació t*é* com a conseqüència l'augment de les diferències i un procés d'aïllament del ric respecte del pobre. Per mesurar la desigualtat d'ingressos al món, s'utilitza el coeficient Gini, que varia entre «0» i «1», el «*0*» correspon amb la perfecta igualtat, tothom ingressa el mateix, i l'«1» a la total desigualtat, una persona concentra tots els ingressos i la resta cap. La CIA (Central Inteligence Agency) ha elaborat un llistat de 140 països on s'estableix quins són els països més desiguals.[24]

La majoria d'aquests països els podem situar a l'Àfrica subsahariana: Lesotho (0,632), Sudàfrica (0,631) i Botswana (0,63), als quals podríem afegir, Serra Lleona, República Centreafricana, Namíbia, Zàmbia i d'Amèrica: Haití o Hondures. Mentre que els més igualitaris els trobem a Europa: Suècia (0,23), Eslovènia (0,237) i Montenegro (0,243). Pel que fa a EUA els seus valors eren 0,411 (2016) i Mèxic 0,368 (2018). El coeficient d'Espanya l'any 2017 era de 0,347. Ara bé, en els països desenvolupats també podem trobar una part de la societat amb un nivell de vida similar als països més desafavorits. Aquesta situació es reflecteix sobretot en l'espai urbà.

Des del segle XIX l'evolució urbana ha intentat encabir la demanda d'habitatge que la industrialització va provocar. Primer amb la caiguda de les antigues muralles i la construcció d'eixamples. Després el creixement desproporcionat de suburbis obrers i barraquisme, que poc a poc es van anar reurbanitzant. Les classes mes desafavorides es desplaçaven del centre a la perifèria urbana amb la construcció, a mitjans del segle XX, de ciutats dormitoris. A partir de la segona meitat de segle i a diferents ritmes, a l'expansió de la ciutat compacta va seguir l'arribada de la ciutat dispersa, les urbanitzacions. En aquest punt alguna cosa ja havia canviat, ja no eren les classes m*é*s desafavorides les que marxaven a la perifèria, sinó les acomodades que s'allunyaven de la ciutat difosa, assetjats per la contaminació, un paisatge geogràfic sense encant i la voluntat d'allunyar-se dels pobres.

Actualment els habitants de les ciutats es distribueixen per barris o districtes segons la seva renda, en diem "barris alts" i "barris baixos", cosa que afavoreix l'exclusió social. Segons el *Informe España 2001* de la Fundación Encuentro aquesta tendència es considera una de les més grans amenaces de la societat. Això es concreta amb el "perill de quedar-se fora" per motius com la inestabilitat laboral, les ruptures familiars, els canvis tecnològics o la segmentació social de l'espai urbà.

[24] CENTRAL INTELIGENCE AGENCY. «Index Gini», *The World Factbook*, Central Inteligence Agency [en línia]. [Consultat: 13 d'abril de 2022]. https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/rankorder/2172rank.html.

Quan les ciutats es fragmenten pel nivell econòmic dels seus habitants és perd la diversitat social i es debiliten les relacions humanes. Els habitants afectats acaben marxant del barri cap als suburbis de la perifèria urbana. Es tracta de traslladar les faveles o barraques fora de les ciutats ordenades. Ara bé, en algunes ciutats les barraques han desaparegut de l'espai públic per passar a l'espai privat. Amb la idea de contrarestar aquesta tendència s'han dut a terme una sèrie de iniciatives urbanes, en barris desafavorits, basades en la millora de l'entorn urbà per tal de fer-los més habitables. Aquesta iniciativa ha provocat el que s'ha anomenat Gentrificació Verda *(greenwashing)* i un nou tipus de segregació urbana. La Gentrificació Verda *és* un procés de millora i conservació ambiental que agrega valor a l'entorn urbà, incorporant zones verdes i reduint la contaminació, fent més agradable l'espai públic. Els seus efectes són tan positius que atreuen a nous veïns de posició més acomodada, al mateix temps que els residents més vulnerables *són* desplaçats del seu entorn pels canvis en les condicions d'habitabilitat com l'increment de lloguer i valor del sol. Estudis d'investigació recents del Barcelona Lab for Urban Environmental Justice and Sustainability (Laboratori de Barcelona sobre la Justícia i Sostenibilitat ambiental Urbana – BCNUEJ) han trobat exemples d'aquest fenòmens en diverses ciutats del món, per exemple els projectes com: The High-Line de Nova York, 11th Street Bridge Park a Washington, o el Districte de Sant Martí a Barcelona.

El fenomen contrari, l'autosegregació, no afecta als "descartats" sinó als "afavorits". Les anomenades "Zones residencials tancades"[25] són la nova versió de les urbanitzacions privades d'elit. Aquest tipus d'expansió urbana fractura encara més la societat, en un territori. Aquestes comunitats tenen dues característiques bàsiques: l'autoprotecció de 24h, la gestió i identitat de la comunitat tancada, i una xarxa de connectivitat de tot tipus en el territori que garanteix el nexe amb els interessos econòmics. De tota manera, l'expansió urbana acaba per topar amb aquest tipus de zones residencials tancades i la comunitat privilegiada és reubica denou més enllà. El que ens planteja Blomkamp, en el film, és l'evolució final d'aquesta realitat actual, mostrant-nos una terra com un suburbi immens de faveles i barraques, i la "zona residencial tancada" el més allunyat possible: en òrbita a l'espai.

5. El *Kippel,* el canvi climàtic i la sostenibilitat

El terme *Kipple* apareix a la novel·la de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), traslladada a la pantalla amb el títol *Blade Runner* (Riddey Scott, 1982). «Kippel són els objectes inútils... Quan no hi ha gent, el *kippel* es reprodu-

[25] RODRÍGUEZ, Isabel; MOLLÁ, Manuel. «La vivienda en las urbanizaciones cerradas de Puebla y Toluca», *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. 7 (2003) [en línia] [Consultat: 13 d'abril de 2022]. https://raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/63925.

eix. Per exemple, si va vostè al llit i deixa una mica de *kippel* a la casa, quan es desperti al matí següent hi ha dues vegades més".[26] És un terme que es refereix als residus i deixalles que s'acumulen de manera quotidiana al voltant d'una societat malmetent el medi ambient. Aquest concepte no es desenvolupa en el film de 1982, però hi ha una referència clara en les muntanyes de ferralla tecnològica que apareixen a *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017). Una de les concentracions de *Kippel* més gran del món es troba a Mèxic, el "Bordo de Xochiaca", on es va rodar *Elysium*.

El món s'està "kippelitzant". Segons una recopilació de dades de D-Waste, ISWA, WtERT, SWEEP-Net, SWAPI i University of Leeds sobre 164 països i més de 2.500 instal·lacions de gestió de residus, els éssers humans generen cada any 1.900 milions de tones de residus sòlids. Des de maig de 2012, s'han generat més de 10.940 milions de tones d'escombraries i el 30% no va a cap deixalleria. En 2018 la megadeixalleria més gran del món es trobava a Las Vegas, de 890 Ha. Rebria diàriament 9.000 tones malgrat tenir una capacitat per a 15.000. Fins aquell any es van acumular 50 milions de tones i el metà que generava produïa l'electricitat necessària per a 10.000 llars del sud de Nevada. Segons l'Agència de Protecció Ambiental d'EUA, el metà que emet representa el 17,7% de tot el país.[27]

Les escombraries que ningú vol i que no es reciclen bé acaben en abocadors gegants que suposen una greu amenaça pel medi ambient i la salut de milions de persones. En el *Waste Atles* de 2014 publicat per l'ONU, dedicat al medi ambient (PNUMA), es localitzen els abocadors més grans del món: Àfrica (18), Àsia (17), Amèrica Llatina i el Carib (13) i Europa (2). Per països, Nigèria (6) és el pitjor, seguit de Perú (5) i Sud-àfrica i Índia amb (3) cadascun. Aquests 50 abocadors reben cada any més de 21 milions de tones, acumulant entre 258 i 368 milions de tones. En 24 d'ells s'han detectat residus perillosos i en 7 residus d'aparells elèctrics i electrònics (RAEE); 44 es troben a menys de 10 km d'espais naturals, com a rius o llacs, i d'uns 64 milions de persones. PNUMA associà aquests abocadors amb un major nombre d'habitants al seu voltant. Més de 52.000 persones treballen en aquests abocadors i molts d'ells hi viuen.[28]

La zona metropolitana de Mèxic te una població que supera els 20 milions d'habitants, generant l'1,5% de gasos hivernacle del país. El "Bordo de poniente" o "Bordo de Xochiaca" va funcionar com una immens abocador. Durant vint-i-sis

[26] DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* 1968. Traducción: César Terron. Barcelona: Editorial Edhasa, 1981, p. 59.

[27] LA VANGUARDIA. «Estos son los vertederos más grandes del mundo», *La Vanguardia "Internacional"* (11 de febrer de 2018) [en línia]. [Consultat: 13 d'abril de 2022]. https://www.lavanguardia.com/internacional/20180210/44644712812/sabado-mapas-vertederos.html.

[28] VIDAL, John. «Smelly, contaminated, full of disease: the world's open dumps are growing», *The Guardian* (2014) [en línia]. [Consultat: 13 d'abril de 2022]. https://www.theguardian.com/global-development/2014/oct/06/smelly-contaminated-disease-worlds-open-dumps.

anys, des de 1985 a 2010, es van dipositar més de 76 milions de tones d'escombraries. Com a conseqüències més probables estan la contaminació d'aqüífers i fonts que proporcionen aigua per al consum, així com dificultar el drenatge de l'aigua de pluja i d'aigües residuals de la Vall de Mèxic augmentant el risc d'inundacions.[29]

Després del perill nuclear, la idea d'un món més sostenible comença a prendre forma als anys 60 del segle XX. Al darrer quart de segle la deforestació de l'Amazònia va fer sonar l'alarma definitivament en els mitjans, així ho il·lustren films com *The Emerald Forest* (John Boorman, 1985) o *Medicine man* (John McTiernan, 1992), presentada l'any en què es va constituir la Convenció Marc de l'ONU sobre el "canvi climàtic", eufemisme "d'escalfament global". En 1997 es van presentar els Protocols de Kyoto amb el compromís internacional de reducció del 5,2% d'emissions de gasos d'efecte hivernacle, malgrat que països en desenvolupament com Brasil, Xina o l'Índia no els van firmar. A partir de 2007, amb la fulla de ruta de Bali, es van succeir nombroses trobades internacionals que no han aconseguit més que una aparent conscienciació internacional que hi ha un problema: Copenhage amb el repte del 2º C del 2009, Acords de Cancún de 2010, Plataforma de Durban 2011, l'Esmena de Doha o 2ª Fase dels protocols de Kyoto 2012, el Mecanisme Internacional de Varsòvia 2013...

Des de 1960 els oceans han anat acumulant abocaments incontrolats procedents de les costes i del trànsit marítim. Els microplàstics de menys de 5 mm. queden atrapats en immensos remolins i les corrents marítimes els agrupen. El resultat ha estat la formació de cinc illes de plàstic:[30] Pacífic (2), Atlàntic (2) i Índic (1), a més a més d'altres més petites al Mediterrani i al Carib. Actualment l'illa formada al Pacífic nord te una grandària equivalent a les superfícies d'Espanya, França i Alemanya juntes. Aquests residus tenen un afecte negatiu tant en l'àmbit biològic com social. Malmeten els ecosistemes marins contaminant la cadena tròfica marina i provocant la mort de més d'un milió d'animals l'any. Dificulta la subsistència de les comunitats que viuen de la pesca i el turisme. Residus com el polietilè, l'etilè i el metà emeten gasos efecte hivernacle al descompondre's al sol. Greenpeace estima en un 15% el plàstic flotant, mentre que l'altre 85 % restant queda sota l'aigua o el gel àrtic. Una projecció pel 2050 del Fòrum Econòmic Mundial (WEF), preveu que hi haurà més tones de plàstic que de peixos. En l'horitzó 2050, l'ONU preveu una quantitat de deixalles de components electrònics d'uns 120 milions de tones. Actualment només el 20% d'aquests residus es reciclen, i el valor del total superaria el PIB de Costa Rica o Croàcia.

[29] AGENCIA EFE. «México cierra 'el mayor basurero del mundo'», ABC "*Vivir*" (20 de desembre de 2011) [en línia]. [Consultat: 13 d'abril de 2022]. https://www.abc.es/natural/vivirenverde/abci-mexico-mayor-vertedero-201112200000_noticia.html.

[30] IBERDROLA. «Islas de basura en el mundo», *Iberdrola, Sostenibilidad* [en línia]. [Consultat: 15 d'abril de 2022]. https://www.iberdrola.com/medio-ambiente/las-5-islas-de-basura-en-el-mundo.

Dades de l'ONU ens diuen que en 2016 es van llençar 435.000 tones de telèfons mòbils amb un valor aproximat de 9.500 milions de dòlars. L'any 2018 es van generar 48,5 milions de tones de residus electrònics, dels quals només el 20% es van reciclar. La ferralla electrònica té un valor de més de 62.500 milions de dòlars en or, coure, ferro i metalls provinents de terres rares.[31]

Aquestes dades expliquen com el reciclatge es converteix en una forma de vida en països en desenvolupament. A la Xina 690.000 persones viuen del sector de la deixalleria electrònica. El cas de Nigèria és emblemàtic, es van localitzar 60.000 tones de deixalles electròniques enviades al país entre 2015 i 2016, i es calcula que més de 100.000 persones viuen d'aquest sector segons dades de 2016 de l'Organització Internacional del Treball (OIT). Als EUA i Canadà es generen 20kg de ferralla electrònica per persona i any, a la UE 17kg, mentre que 1.200 milions d'habitants africans generen 1,9kg.[32]

6. El paisatge geogràfic com a escenografia a *Elysium*

En produccions anteriors Blomkamp havia utilitzat el recurs del fals documental, com a tècnica visual d'autenticitat, en aquest cas, la clau rau en el paisatge geogràfic escollit com a escenografia per reflectir els dos mons, de manera més real i menys artificiosa. Los Angeles 2159 en la ficció és Ciutat de Mèxic 2012, concretament "El Bordo de Xochiaca"; mentre que Elysium és Vancouver (Canadà). Per recrear el paisatge d'Elysium, amb espais verds, piscines, i elements de l'estil de vida luxós, es van estudiar i localitzar des de residencies d'estil Toscà a d'altres d'ultramodernes de llocs com Malibú o Bel Air, utilitzant-se una zona residencial de les afores de Vancouver.

El "Bordo" està situat a Nezahualcoytl-Chimalhuacán. Va ser clausurat en 2010 degut a l'explosió descontrolada de gasos provocada per la descomposició de residus orgànics acumulats en el subsol. Era l'abocador més gran del món amb una superfície aproximada de 1.000 Ha, i amuntegaments de residus que superen, encara avui, els 15 metres d'alçada. Es poden trobar deixalles i residus de qualsevol tipus i fins hi tot cadàvers, tant d'animals com d'humans. Homes i dones traginen reparant objectes, escarbotant les escombraries i vivint d'elles, encara avui. Aquí es troben els "Chavos banda", joves desarrelats de la perifèria urbana de Mèxic DF.[33]

[31] BALDÉ, C. P.; FORTI V.; GRAY, V.; KUEHR, R.; STEGMANN, P. *The Global E-waste Monitor – 2017*. Bonn/Geneva/Vienna: United Nations University (UNU), International Telecommunication Union (ITU) & International Solid Waste Association (ISWA), 2017.

[32] BBC NEWS MUNDO. «La basura electrónica en 4 gráficos: cómo el mundo desperdicia US$62.500 millones cada año», *BBCNews* (2019) [en línia]. [Consultat: 18 d'abril de 2022]. https://www.bbc.com/mundo/noticias-47032919.

[33] ESPINOSA, Elia. «El Bordo de Xochiaca y la basura como naturaleza muerta: instalación colectiva y medio de resistencia estético-política en ejemplos de cine, fotografía y artes actuales», en Dossier thématique: Mexique: espace urbain et résistances artistiques et littéraires face à la 'ville générique', *Artelogie. Reserches sur*

Tota aquesta activitat "extractiva", genera un joc de poders pel qual es rivalitza fins hi tot amb violència. Durant el rodatge, l'equip tècnic i actors van reconèixer la complexitat de rodar amb una pestilència constant i contemplant la situació de moltes persones que malviuen al "Bordo".

El paisatge geogràfic del "Bordo" és el que més autenticitat aporta al film. Amb molt poca modificació és un retrat de la realitat actual i només cal imaginar un paisatge geogràfic d'aquestes característiques, universal, per creure que parlem d'una distòpia.

7. Conclusions

L'evolució del sistema capitalista afavoreix l'enriquiment mitjançant la sobreexplotació social i ecològica, provocant un augment continuat de les desigualtats socials, esgotament dels recursos naturals i contaminació ambiental. Cada dia les grans corporacions empresarials, al cap davant de les quals es troben multimilionaris, prenen més cotes de poder en detriment dels estats-nació. Actualment 2022 hi ha tres empreses privades que estan pensant en la colonització de l'espai exterior: SpaceX (Elon Musk-Tesla); Blue Origin (Jeff Bezos–Amazon); i Virgin Galactic (Richarg Branson–Virgin); han iniciat els seus projectes espacials privats deslliurats de la tutela de qualsevol govern i finançats per les seves grans corporacions.

La millora de les condicions de vida i el benestar social són un dels motors de la migració. L'arribada massiva d'immigrants provoca percepció d'inseguretat en la ciutadania de destí, despertant sentiments de rebuig com el racisme i la xenofòbia. Quan es parla de la necessitat de reduir els grans fluxos migratoris d'il·legals; es recorda que s'ha d'invertir en "origen", donar suport econòmic, formació, impulsar la cooperació internacional o limitar la compra de terres a les grans corporacions multinacionals, però mentre l'explotació de l'emigrant produeixi beneficis, això no passarà.

El vell paradigma de "produir, utilitzar i tirar" està *kippelitzant* el món sencer. Cada persona com a mitjana genera 0,74 kg de residus diaris i en els propers anys s'espera que aquesta dada augmenti. La mala gestió dels residus està perjudicant l'espai d'activitat humana i el natural, malmeten la salut de les persones, la vegetació i la fauna del planeta. Però no afecta a tothom per igual, són les persones amb menys recursos les que resulten més perjudicades. Es pot reduir l'impacte negatiu d'aquests residus reutilitzant-los, reciclant-los i evitant que acabin en abocadors, al mateix temps que el consum d'energia sigui gestionat de manera més racional

les arts, le patrimoine, et la littérature de l'Amérique latine, núm 2 (gener 2012) [en línia]. [Consultat 18 d'abril de 2022]. http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article107.

i sostenible. Sinó s'adopten mesures d'aquest tipus en l'horitzó 2050, els residus a nivell mundial creixeran al voltant d'un 70% respecte dels nivells actuals, segons dades del Banc Mundial del 2018.

Les zones residencials tancades formen part del urbanisme creixent. Hem passat de parlar dels barris alts i dels barris baixos a occident; i dels "barris d'ambaixades" als països del tercer món i dels clubs de camp residencials, als països en vies de subdesenvolupament; a privatitzar l'espai públic en zones residencials tancades. Hem passat de la ciutat compacta a la ciutat dispersa, i d'aquesta a la difosa. Tot sembla indicar que els rics abandonen les ciutats per aïllar-se en zones residencials tancades fugint de la contaminació, del paisatge urbà degradat, dels desafavorits que busquen sobreviure, i cercant aire net, espais de seguretat i serveis exclusius.

El film *Elysium* retrata la nostre realitat actual de primer quart de segle XXI, potser la revesteix dels elements de la ciència ficció clàssics: robots, estètica futurista o naus espacials, però parla de nosaltres. Porta una mica més enllà problemàtiques socials contemporànies, com ara la migració, en el film motivada per la necessitat de la sanitat universal; la sostenibilitat, amenaçada per la *kippelització* de residus i les diferències socials, cada cop més exagerades que ens porten a l'aïllament d'una minoria exclusiva temorosa de perdre els seus privilegis o compartir-los amb la resta de la humanitat.

8. Referències bibliogràfiques

AGUSTÍN, José. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Grijalbo, 1996, ils., pp. 107-111.

BALDÉ, C.P., FORTI V., GRAY, V., KUEHR, R., STEGMANN, P. *The Global E-waste Monitor – 2017*. Bonn/Geneva/Vienna: United Nations University (UNU), International Telecommunication Union (ITU) & International Solid Waste Association (ISWA), 2017.

CAPARRÓS, José Mª. *Guía del espectador de cine*. Cine y comunicación. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY. «Index Gini», *The World Factbook*, Central Inteligence Agency, 2022 [en línia]. https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/rankorder/2172rank.html [Consultat: 13 d'abril de 2022].

DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?* 1968. Traducción: César Terron. Barcelona: Editorial Edhasa, 1981.

DOVAL, Antonio. «Las migraciones humanas en el mundo actual: una síntesis geográfica. Andar, caminar, marchar…», *Actas XV Curso de Primavera Universidade de Santiago de Compostela*. 2019, pp. 137-155 [en línia]. https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/26422/MHM-2021.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consultat: 22 d'abril de 2022].

ECP. «Mapa de conflictos y construcción de la paz 2020», *Escola de la Cultura de la Pau "ecp" de la Universitat Autònoma de Barcelona*. Generalitat de Catalunya. 2020. [en línia].

https://escolapau.cat/es/recursos/alerta/alerta2021/mapa2021e.pdf> [Consultat: 22 d'abril de 2022].
ESPINOSA, Elia. «El Bordo de Xochiaca y la basura como naturaleza muerta: instalación colectiva y medio de resistencia estético-política en ejemplos de cine, fotografía y artes actuales», Dossier thématique: Mexique: espace urbain et résistances artistiques et littéraires face à la «ville générique», *Artelogie. Reserches sur les arts, le patrimoine, et la littérature de l'Amérique latine,* núm. 2 (gener 2012) [en línia]. http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article107 [Consultat: 18 d'abril de 2022].
FERRO, Marc. *El cine, una visión de la historia*. Barcelona: Akal, 2008.
MILLER, Luis i RODRÍGUEZ, Isabel. «Barrios ricos, barrios pobres y ciudades desiguales», *El diario.es* (20 de febrer de 2020).
RODRÍGUEZ, Isabel; MOLLÁ, Manuel. «La vivienda en las urbanizaciones cerradas de Puebla y Toluca», *Scripta Nova*: *revista electrónica de geografía y ciencias sociales,* vol. 7 (2003) [en línia]. https://raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/63925 [Consultat: 13 d'abril de 2022].
VILLAFUERTE, D.; GARCÍA, M. D. C. «La política antimigrante de Barack Obama y el programa Frontera Sur: consecuencias para la migración centroamericana», *Migración y desarrollo*, vol. 15, núm. 28 (2007), pp. 39-64.

9. Referències premsa

AGENCIA EFE. «México cierra «el mayor basurero del mundo», *ABC "Vivir"* (20 de desembre de 2011) [en línia]. https://www.abc.es/natural/vivirenverde/abci-mexico-mayor-vertedero-201112200000_noticia.html [Consultat: 13 d'abril de 2022].
BBC NEWS MUNDO. «La basura electrónica en 4 gráficos: cómo el mundo desperdicia US$62.500 millones cada año», *BBCNews* (2019) [en línia]. https://www.bbc.com/mundo/noticias-47032919 [Consultat: 18 d'abril de 2022].
EL CONFIDENCIAL. «Propulsores termonucleares. Tecnologia Novaceno», *El Confidencial* [en línia]. https://www.elconfidencial.com/tecnologia/novaceno/2022-05-06/pentagono-acelera-construccion-nave-espacial-nuclear_3420339/ [Consultat: 12 de maig de 2022].
FOUNDAS, Scott. «Film review: Elysium», *Variety* (2013) [en línia]. https://variety.com/2013/film/reviews/film-review-elysium-1200569714/ [Consultat: 17 d'agost de 2020].
GRIERSON, TIM. «Elysium», *Screen Daily* (2013) [en línia]. https://www.screendaily.com/elysium/5058811.article [Consultat: 17 d'agost de 2020].
IBERDROLA. «Islas de basura en el mundo», *Iberdrola, Sostenibilidad*, [sense data] [en línia]. https://www.iberdrola.com/medio-ambiente/las-5-islas-de-basura-en-el-mundo. [Consultat: 15 d'abril de 2022].
LAHIGUERA. «Elysium», *Cinemania* (2013) [en línia]. http://www.lahiguera.net/cinemania/pelicula/5503/comentario.php [Consultat: 15 d'abril de 2019].
LA SEXTA. «El plan de Jeff Bezos para colonizar el espacio en cápsulas que simulan la vida en la Tierra», *La Sexta.com, Noticias Ciència y Tecnologia* (2019) [en línia]. https://www.lasexta.com/noticias/ciencia-tecnologia/plan-jeff-bezos-colonizar-espacio-capsulas-que-simulan-vida-tierra_201905165cdd54b10cf2d3bb74e807a1.html [Consultat: 2020].
LA VANGUARDIA. «Estos son los vertederos más grandes del mundo», *La Vanguardia "Internacional"* (11 de febrer de 2018) [en línia]. https://www.lavanguardia.com/internacional/20180210/44644712812/sabado-mapas-vertederos.html [Consultat: 13 d'abril de 2022].

LE MONDE. «El agua en cifras», *Le Monde Diplomatique en español* (2018) [en línia] https://mondiplo.com/cambio-climatico-y-seguridad-alimentaria [Consultat: 15 d'abril de 2022].
LERER, Diego. «Estrenos: 'Elysium', de Neill Blomkamp», *Micropsia* (2013). http://www.micropsiacine.com/2013/10/estrenos-elysium-de-neill-blomkamp/ [Consultat: 9 de maig de 2022].
MACDONALD, Cheyenne; PALMER, Annie. «Blue Origin is 'going to the MOON'…», *Daily Mail.com,* (2019/2020) [en línia]. https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-7011507/Is-Blue-Origin-headed-moon-Jeff-Bezos-set-reveal-rocket-firms-space-vision.html [Consultat: 18 d'abril de 2022].
MCCARTHY, Todd. *The Hollywood Reporter*, 2013 [en línia]. https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/elysium-film-review-597355/ [Consultat: 17 d'agost de 2020].
OCAÑA, Javier. «El futuro ya est*á* aquí», *El País* (2013) [en línia]. https://elpais.com/cultura/2013/08/13/actualidad/1376409454_440977.html. [Consultat: 17 d'agost de 2020].
PEDREGAL, Alejandro. «Elysium y el orden social», *Rebelión* (2013), [en línia].
http://rebelion.org/noticia.php?id=175110 [Consultat: 12 d'octubre de 2021].
PUIG, Claudia. «Matt Damon's 'Elysium' is grimly enthralling», *USA Today*, 2013 [en línia]. https://eu.usatoday.com/story/life/movies/2013/08/07/review-elysium-movie/2627775/ [Consultat: 15 d'abril de 2019].
VIDAL, John. «Smelly, contaminated, full of disease: the world's open dumps are growing», *The Guardian* (2014/2020), [en línia]. https://www.theguardian.com/global-development/2014/oct/06/smelly-contaminated-disease-worlds-open-dumps [Consultat: 13 d'abril de 2022].

Distopía en tres cineastas hispanoamericanos

Héctor Ruiz Rivas
Université de Toulouse 2 Jean Jaurès (UT2J)
sagitruiz@hotmail.com

Resumen: *La sonámbula* (Fernando Spiner, Argentina, 1998), *Children of Men* (Alfonso Cuarón, UK/USA, 2006) y *Nuevo orden* (Michel Franco, Mexico, 2020) comparten la existencia de una falla en una sociedad del futuro, una en 2010 y otra en 2027, o en el presente 2021. En la primera: la pérdida de la memoria y luego entonces de la identidad; en la segunda: la pérdida de la fertilidad en las mujeres, y en la tercera: una disrupción en el orden social imperante. A esto se aúna en ambos casos una sociedad destrozada por las catástrofes climáticas y sociales que han generado el establecimiento de una sociedad represiva y totalitaria basada en la delación (en *Sonámbula* la mitad de la población son soplones), mediante tecnologías de masas (pantallas, altavoces) que apabullan a los ciudadanos. En *Nuevo orden* tenemos una distopía por cuanto asistimos a una súbita rebelión de los oprimidos (como en *Children)*, pero sin ninguna propuesta ideológica visible o concreta, que sí opera en el filme inglés, donde los oponentes al sistema están divididos en cuanto a los métodos de acción. Nada de esto figura en *Nuevo orden*, donde a veces es difícil saber de qué bando se encuentran unos u otros. Hay, eso sí, una gran similitud en cuanto al ambiente creado y a la violencia generada, que cobra visos de pasados fascismos o sociedades totalitarias, con campos de concentración, torturas y ejecuciones sumarias y sin sentido. La voluntad de control está presente en cada una de las tres películas.
Palabras Clave: distopía, cine hispanoamericano, ciencia ficción, revolución social.

Abstract: *La sonámbula* (Fernando Spiner, Argentina, 1998), *Children of Men (*Alfonso Cuarón, UK/USA, 2006*)* and *Nuevo orden* (Michel Franco, Mexico, 2020) share the existence of a flaw in a future society, one in 2010 and the other in 2027, and in the present 2021. The first film concerns the loss of memory and therefore of people's identity; the second one, the loss of fertility in women, and the third one, the dislocation of current social order. In addition, in both first films society has been destroyed by climatic and social disasters which have provoked a repressive and totalitarian regime based on spying and informing (in *Sonámula* most citizens are informers) by the use of mass technologies such as screens and loudspeakers which overwhelm the whole population. In *Nuevo orden* a dystopia is created by the sudden uprising of society's underdogs (such as in *Children of Men*), but with no clear ideological scheme, which does exist in Cuarón's film, where the opponents of the regime are divided about the best method to overthrow it. None of it appears in *Nuevo orden*, in which, at times, it is hard knowing which side is on any of the social groups involved. Nonetheless, there is a great similarity because of the violent mood prevailing in these films, which reminds us of

bygone fascisms, including concentration camps, tortures and senseless, summary executions. The overpowering sense of ruling pervades the three films.

Key Words: dystopia, Spanish-American cinema, science fiction, social uprisings.

Es bien sabido que la ciencia ficción y su subgénero, la distopía, son frecuentes en el cine anglosajón, y sobre todo en el llamado *mainstream*. Varios factores apuntan a ello. El primero es que estos filmes reflejan la alta tecnificación de las sociedades que los producen, principalmente, los EE.UU. El segundo es que, consecuencia de lo primero, se trata de productoras cinematográficas que, ancladas en estas sociedades de un gran flujo económico, permiten cubrir producciones de altos costos, imprescindibles cuando un filme presenta grandes frescos sociales en que las máquinas y tecnologías del futuro ocupan un papel central. Un factor suplementario es el que en cierto modo señala José Enrique Rodó en su famoso ensayo *Ariel* (1900), al atribuir a la cultura anglosajona un sello eminentemente material y utilitario, a diferencia de la cultura hispanoamericana, marcada por la tradición española y grecolatina, más encaminada a la poesía, la nostalgia y el sentimiento.

Si bien son escasos, los filmes de ciencia ficción están presentes en el ámbito hispanoamericano, e incluyen ficciones distópicas, como veremos. Se destacan *La antena* (Esteban Sapir, Argentina, 2007), *La sonámbula* (Argentina, Spiner, 1998), *Nuevo orden* (Michel Franco, México, 2020) y *Children of Men* (Alfonso Cuarón, E.E.U.U./Reino Unido, 2006). Empecemos por este último.

Aunque ambientado en el mundo anglosajón (en Inglaterra, concretamente), el filme fue realizado por un cineasta mexicano y su camarógrafo estrella, Emmanuel Lubezki, mexicano también. El contexto cultural, una Inglaterra atávicamente conservadora y deseosa de mantener su identidad, referencias a Shakespeare (*Quietus* es la invitación al suicidio para los ciudadanos que así lo deseen[1]) y a la cultura de los sesentas (Beatles, Rolling Stones), con Jasper (Michael Caine) como reflejo de John Lennon, está suficientemente afirmado. No obstante, el alarde tecnológico que suele intervenir en la ciencia ficción anglosajona está ausente. La sociedad del futuro no parece ser más afinada y eficaz en cuanto a tecnología y desarrollo social, sino que, por lo contrario, parece haber sufrido una involución: por la calle circulan vehículos de tracción, no existen elementos futuristas, tan

[1] SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, III, 1, 77-78. Traducción citada: L. Fernández de Moratín. Madrid: Salvat, 1969: "When he himself his quietus make/ With a bare bodkin?" "¿…Cuando el que esto sufre pudiera procurar su quietud con solo un puñal"?.

frecuentes en las distopías tipo Hollywood, o incluso como en *Brazil*, de claro toque paródico, ni los artilugios de *Code 46* o *In time*, donde el hombre se enfrenta a regímenes rigorosamente mecanizados. En *Children of Men*, en efecto, la humanidad ha sufrido un retroceso, una catástrofe que no es tecnológica, como el sobreenfriamiento de *Snowpiercer*, sino humana. Las mujeres han quedado estériles, ya no nace nadie, y la humanidad va hacia su extinción definitiva. El espacio urbano (Londres), no es, como en *Code 46* o *Gattaca,* de una limpieza brillante, sino un basurero permanente. Cuarón le da el toque más humano, esencial en su cine, y contrabalancea la terrible distopía con la luz utópica del final. Cierto es que en *Children* ha habido un colapso mundial, que aparece en una secuencia inicial mediante imágenes tipo reportaje documental y en las que se alaba la resiliencia del Reino Unido. No obstante, el filme, una vez presentadas esas imágenes no se centra en las razones técnicas de tal descalabro sino en sus consecuencias morales, a las que va aunada la infertilidad de las mujeres. La presencia de grupos pseudoreligiosos que practican la contrición y la penitencia va en este sentido.

En *Sonámbula* tenemos un guion complejo que expondré en sus grandes líneas. Tras una catástrofe industrial los habitantes de Buenos Aires sufren de una amnesia de identidad: no saben quiénes son. El Estado represor y totalitario de las distopías les fabrica una identidad postiza, con familia y afectos aprendidos por condicionamiento (como en *Clockwork Orange*), creando así involuntariamente un rompecabezas con dos series que no concuerdan, una en color y otra en blanco y negro.



Figura 1. Fotograma de *La sonámbula.*



Figura 2. Fotograma de *La sonámbula*.

La idea de la manipulación de la memoria es una constante en las distopías cinematográficas, en por ejemplo, *Total Recall* o incluso en *1984*, donde al ser manipulados el pasado y la información se modifica la memoria individual y colectiva. Aquí la identidad es un eje fundamental. Eva, una afectada (es el término oficial), que permanece despierta, percibe imágenes del pasado y del futuro. Ariel[2] Kluge trabaja para el régimen como delator.



Figura 3. Fotograma de *La sonámbula*.

[2] El nombre no es casual ya que prefigura su no concordancia con el mudo racionalizado y tecnificado del régimen en que vive.

Como en *1984*, un archienemigo del régimen a quien la propaganda oficial llama a denunciar como terrorista, Gauna, se halla en las imágenes que llegan hasta Eva.

Las secuencias de la segunda parte (que funciona como una *Road movie*) tienen por objeto la búsqueda de Gauna, que aparece en las imágenes de Eva en color, y de esa identidad, que supuestamente se muestra en un lugar (Saavedra) que ya no existe. Spiner evita los lugares comunes y las facilidades que ofrece el género al evitar persecuciones aparatosas en vehículos que se percuten unos a otros, con montajes paralelos, etc. Prefiere soluciones "mágicas", como cuando Eva lanza un grito sobreagudo que rompe todos los cristales, lo que permite a Kluge y a ella escapar de sus perseguidores. Durante la *road mo*vie, Kluge intenta construir una nueva identidad, desde cero, con Eva, con quien entabla una relación amorosa. Pero ese lugar y esa identidad no funcionan en un solo eje, sino que aparecen en una serie paralela ya presente en los flashes de Eva desde que la detienen. El romance que se crea entre ambos va más allá de las convenciones del género, ya que en este caso supone la formación de una verdadera identidad. Recordemos que a los "afectados" se les asigna una pareja amorosa "de oficio" y se les forja un vínculo totalmente artificial. Así, la distopía más profunda no consiste en la aparición de un mundo devastado por una tecnología que se ha vuelto contra el hombre, sino en la no concordancia entre las dos series, la de blanco y negro que corresponde a la chata realidad de 2010 y la de colores evocadores de una verde Arcadia donde Eva lleva una vida placentera en compañía de su esposo.



Figura 4. Fotograma de *La sonámbula*.

Dentro de estas imágenes recurrentes hay una secuencia en que Eva es despertada por el timbre de su casa y baja a ver quién es; pero la secuencia, marcada por una sonata de piano de Mozart, queda inconclusa. Cuando Kluge llega a esta serie y toca a la puerta de Eva, la secuencia llega hasta el final, pero ella lo desconoce por completo al tiempo que aparece Gauna, su esposo. Kluge entiende que no pertenece a esa serie e intenta volver a la otra, pero sin éxito. Hay que esperar los créditos finales para entender el drama, con el tango *Nada*, en el que el protagonista vuelva a la casa natal de la mujer amada y solo encuentra desolación y ausencia.[3] El otro tango, escuchado anteriormente, *Vieja cumparsita* (también sobre una mujer que no volverá) remite a su vez a ese pasado nostálgico con la idea de algo perdido. Como en las historias de Bioy Casares o de Borges, el personaje navega en dos realidades paralelas con puntos en contacto (el hotel, el personaje gorrión en bicicleta —antes un seguidor de Gauna—, que habíamos visto en blanco y negro y ahora en color) pero que no se tocan. No obstante, al final Kluge queda sin saber quién es.

[3] He llegado hasta tu casa
Yo no sé cómo he podido
Si me han dicho que no estás
Que ya nunca volverás
Si me han dicho que te has ido
  Cuánta nieve hay en mi alma
Qué silencio hay en tu puerta
Al llegar hasta el umbral
Un candado de dolor
Me detuvo el corazón
  Nada, nada queda en tu casa natal
Solo telarañas que teje el yuyal
Y el rosal tampoco existe
Y es seguro que se ha muerto al irte tú
Todo es una cruz
  Nada, nada más que tristeza y quietud
Nadie que me diga si vives aún
¿Dónde estás? Para decirte
Que hoy he vuelto arrepentido a buscar tu amor
  Ya me alejo de tu casa y me voy
Yo ni sé dónde
Sin querer te digo adiós
Y hasta el eco de tu voz
De la nada me responde
  En la cruz de tu candado
Por tu pena yo he rezado
Y ha rodado en tu portón
Una lágrima hecha flor
De mi pobre corazón
  (autor: José Dames)



Figura 5. Fotograma de *La sonámbula.*



Figura 6. Fotograma de *La sonámbula.*



Figura 7. Fotograma de *La sonámbula.*



Figura 8. Fotograma de *La sonámbula.*

El filme es de marcada construcción barroca, y amalgama elementos dispares y variados, como una escenografía futurista en la línea de *Metrópolis*, en la que es patente un largo trabajo de postproducción, con una campiña argentina marcada por una gris desolación, fruto de catástrofes ecológicas que los citadinos desconocen, junto a un toque muy nostálgico con el tango, de orígenes italianos, ya mencionado.



Figura 9. Fotograma de *La sonámbula.*



Figura 10. Fotograma de *La sonámbula.*



Figura 11. Fotograma de *La sonámbula.*

Hay además pastiches del expresionismo alemán con juegos de luces y sombras amenazantes a lo Orson Welles, y villanos estereotipados, sobreactuados con fuertes contrapicados y ángulos distorsionados, sobre todo de Gazzar (Lorenzo Quinteros) y Santos (Patricio Guzmán), ambos al servicio del régimen. El giro argumental del final, al resultar que Gauna es Gazzar, el científico, nos lleva al Caligari del expresionismo, donde el personaje es a la vez un criminal que produce sonámbulos para que maten gente y el director de un asilo psiquiátrico. En ambos casos la realidad es, según se enfoque, variable y contradictoria.



Figura 12. Fotograma de *La sonámbula.*

Varios huecos de significación quedan abiertos. ¿Eva es la verdadera mujer de Kluge, antes de la catástrofe? ¿O ella es la amante de Kluge en la serie en blanco y negro, pero la esposa de Gauna en la de color? La identidad es, finalmente, menos una certeza que un sentimiento vago que se presenta como una gran interrogación: ¿quiénes somos nosotros, los argentinos?, ¿dónde está nuestra casa? En efecto, las imágenes finales muestran a Kluge en un mundo que le es ajeno, siendo que él anhela una pertenencia y ha recorrido un camino hacia ella. Su desamparo es patente cuando marca un número de teléfono que no funciona. Esta desolación la transmite el filme mediante la música con un bajo continuo y persistente y un lento travelling de retroceso que sólo va dejando el decorado del pueblo y sus monótonos movimientos. Lo que canta el tango es la huella del desarraigo del ser argentino y del hombre en general, y de su presencia en un universo del que está desvinculado.

Así, *La sonámbula*, que se presenta como el primer filme argentino de ciencia-ficción, no es una obra que apunte hacia los valores patrios o nacionales. Más aún cuando las abundantes referencias cinematográficas remiten casi todas al cine europeo y norteamericano, donde la gran Metrópoli es supuestamente Buenos Aires,[4] pero podría ser cualquier otra del mundo occidental. Sin embargo, nada refleja mejor a Buenos Aires y a la Argentina toda que ese espacio en que los ciudadanos están en busca de una filiación definitoria, de un hogar firme y concreto donde enraizar su ser. Pero la raigambre son imágenes,[5] son recuerdos grabados en una cinta llena de luz y colorido, y solo la protagonista sonámbula tiene intermitentemente acceso a ella, toda vez que esas imágenes figuran a la pareja primigenia, Gauna (o un avatar de él) y ella. Por esta misma razón, Ariel, una vez que consigue entrar en la cita colorida y va al pueblo donde vive la que él cree ser su enamorada, ésta no lo reconoce y lo trata como lo que es, un advenedizo. Ariel se ha equivocado de cinta, en esa no hay cabida para él, ni tampoco salvación. Eva, Kluge y Gazzar son exiliados de algo que añoran pero que no saben bien dónde se encuentra. La crítica ha señalado las discordancias o incoherencias del guión, aun cuando a menudo destaca sus cualidades. Pero el filme es una búsqueda romántica, un anhelo de identidad un *Sehnsucht* inagotable. En este sentido, se privilegia el sentimiento y la emotividad en menoscabo de la solución racional. De ahí el sorprendente tango de los créditos finales, que no encaja en el frío ambiente futurista del filme. Así, cuando Kluge pasa a la otra serie cinematográfica se encuentra nuevamente exilado: Eva es Eva, pero es otra y no lo reconoce. La llamada de Kluge a su familia (de la otra serie) es infructuosa: el número no existe.

[4] Las maquetas futuristas de la ciudad, con autopistas que se superponen laberínticamente, se diseñaron en postproducción, con un tiempo muy superior al del rodaje. No obstante, dentro del conjunto pueden reconocerse algunos edificios antiguos.

[5] El título suplementario del filme es *Recuerdos del futuro*.

En *Nuevo orden* la distopía se presenta bajo otras coordenadas. No hay, en efecto, ningún alarde futurista, ni de alta tecnología, ni efectos especiales inusitados. El filme presenta una realidad cruda y sumamente violenta que sacude las entrañas del espectador. En una fiesta de la alta burguesía mexicana, donde se celebra la boda de la joven Marianne, de repente irrumpe en la casa gente visiblemente humilde que comienza a matar a los ricos y a robar y saquear su casa.



Figura 13. Fotograma de *Nuevo orden.*



Figura 14. Fotograma de *Nuevo orden.*



Figura 15. Fotograma de *Nuevo orden.*

Paralelamente, un levantamiento popular ha colapsado la ciudad y puesto en jaque a las autoridades. Un ex empleado de la familia se presenta en medio del festejo para pedir dinero para su esposa, que necesita una operación urgente. De los miembros de la familia que lo atienden, la única que sinceramente desea ayudarlo es Marianne, la joven recién casada.



Figura 16. Fotograma de *Nuevo orden*.



Figura 17. Fotograma de *Nuevo orden*.

Esta sale de casa en medio de la boda para llevar a la enferma al hospital y pagar la operación. Pero a partir de allí Marianne se encuentra en medio de la revuelta de las clases populares y su destino ya no le pertenece. Es raptada por un comando que la lleva a una especie de campo de concentración donde compartirá espacio con otros jóvenes *juniors*, hijos de padres pudientes, en condiciones de abuso, violencia extrema, violaciones, torturas y ejecuciones a sangre fría, al tiempo que se envían videos a las familias para pedir rescate. Tras una serie de negociaciones oscuras y dudosas, el ejército toma control de la situación y ejecuta a los culpables, siendo que los altos mandos estaban en contubernio con ellos.



Figura 18. Fotograma de *Nuevo orden.*



Figura 19. Fotograma de *Nuevo orden.*



Figura 20. Fotograma de *Nuevo orden.*



Figura 21. Fotograma de *Nuevo orden.*



Figura 22. Fotograma de *Nuevo orden.*

Señalemos que el filme presenta imágenes directas, con un montaje preciso y quirúrgico y una tensión constante que nunca baja de intensidad, en un tiempo relativamente corto (1h. 26), con lo cual genera un seguimiento irresistible en el espectador, a la manera de un clásico thriller, pero con la gran diferencia de que, contrariamente a otras distopías (*Total Recall*, *In Time*, *Elysium*), que degeneran en cintas de acción, con peleas inverosímiles e interminables, muy marcadas por los códigos Hollywood, *Nuevo orden* mantiene lo mismo pero sin ningún efecto o superhéroe capaz de todo contra todos. En efecto, el filme se desmarca de las distopías tradicionales al no poner en acción a un personaje que lucha contra el estado totalitario y represivo desde la inconformidad o la clandestinidad. Es que el filme no resalta ningún personaje en particular, sino que funciona como una obra coral, en la que bloques de grupos humanos, no individualizados, cobran papel protagónico. Es de notar igualmente que el filme se abstiene de todo comentario político, ideológico o incluso moral, limitándose a mostrar un encadenamiento de secuencias, con lo que se crea la tensión máxima antes comentada. En esto difiere notablemente de *Children of Men*, que si bien muestra crudamente la situación de violencia y desolación, no deja de comentarla, sobre todo en los diálogos entre Theo (Clive Owen) y Jasper (Michael Caine) ("The world went to shit"). Podemos postular, además, que con esta estrategia se logra un mayor impacto emocional en el espectador, ya que no se le explica nada.

Nuevo orden se inscribe dentro de las numerosas distopías en que la "revolución" o el orden revolucionario son un eje fundamental, al tiempo que tejen una constante ambigüedad. Es lo que vemos en *1984,* con la revolución anticapitalista como punto de partida del régimen totalitario, en *Snowpiercer*, con los conatos de rebelión que informan la Historia del tren en su ininterrumpida trayectoria, o en *Sonámbula*, donde la Revolución de Mayo del siglo XIX en su bicentenario (2010) es alabada como garante de la estabilidad de la nación y contra toda tentativa de desequilibrio por "contrarrevolucionarios" como Gauna; o incluso en *Children of*

Men, donde los revolucionarios, contrarios al gobierno opresivo del Reino Unido, se muestran tan sanguinarios y arbitrarios como aquellos a los que están combatiendo. En este punto *Nuevo orden* se asemeja al filme de Cuarón, por cuanto el panorama que dibuja es aún más sombrío, pues los revolucionarios que casi por definición siguen una utopía, automáticamente revierten su acción y crean una pavorosa distopía.



Figura 23. Fotograma de *Nuevo orden.*



Figura 24. Fotograma de *Nuevo orden.*

En esto consiste la distopía de *Nuevo orden*: un intento de revolución social en que se desea una mayor justicia y distribución de los bienes y las riquezas, pero que acaba siendo una monstruosa y arbitraria injusticia generalizada (el nuevo orden es una irónica réplica de *Brave New World*), donde tanto los esbirros del gobierno como los sublevados roban y asesinan para provecho propio. Esto procede en línea directa de la Historia, cuando, recordemos, en el primer levantamiento, en 1810, mal atribuido a un deseo de independencia, las masas populares en la

alhóndiga de Granaditas, en la rica ciudad de Guanajuato, degüellan ferozmente no solo a los españoles sino a los propios mexicanos criollos, por pertenecer a la clase pudiente.[6] Si en *Children of Men* los revolucionarios de *the fishes*, asesinan a mansalva incluso a sus propios compañeros, la redistribución de las riquezas en *Nuevo orden*, consiste en extorsiones y ejecuciones colectivas aun cuando los rescates han sido pagados. Más aún: la concentración de personas en condiciones infrahumanas que remiten a los campos de concentración nazis tan reproducidos por el cine que vemos en *Children,* con los inmigrantes de toda raza y país, hacinados en jaulas como animales y puestos en filas horizontales sobre el suelo, figuran igualmente en *Nuevo orden*, con jóvenes encerrados en una gran jaula y con números trazados sobre la frente a la manera nazi, y con ejecutados mediante un tiro por la espalda, como en la Revolución bolchevique. Finalmente, es la pavorosa parodia de una revolución.

Esta abrupta división entre pobres y ricos, que en *Nuevo orden* es un fiel reflejo de la realidad, está presente en distopías que anuncian un futuro similar, como *Code 46*, en donde el primer mundo es un recinto lujoso, cerrado y protegido, mientras que en el exterior vive el cuarto mundo, los pobres y los parias de distintos orígenes y razas; o en *Elysium*, donde los pudientes, que tienen acceso a las más sofisticadas tecnologías, incluyendo las que permiten curar toda enfermedad, ya no viven en la Tierra sino en un satélite artificial al que solo se tiene acceso mediante naves espaciales. En un Los Ángeles desheredado, sobrepoblado y plagado de males viven la mayoría de los hombres. Lo mismo vemos en *In Time*, filme donde la ciudad está dividida en zonas y donde los pobres viven en un gueto (como en *Metrópolis*) y para seguir viviendo es necesario poseer fortuna. Y en *Snowpiercer*, donde los ricos en la primera clase de un tren y los pobres en la tercera cobra visos de alegoría. En *Children of Men* los desheredados viven en campos de concentración atroces, donde son golpeados y ejecutados constantemente, mientras que los dirigentes (el primo de Theo) viven con lujo y custodiados. Curiosamente, en *Nuevo orden* el mundo de los ricos y el de los pobres, tal como en la realidad actual, desde el principio se ve, por ejemplo, en los servicios médicos. El filme se centra en el cambio posible de esa situación, como una alteración del orden social (el nuevo orden), del *status quo*. De hecho, el espacio de los ricos es ocupado desde el principio por los pobres desde el interior, en una especie de inversión de estos valores. No hay un territorio reservado a los pobres (gueto, favela), sino que éstos están mezclados con los ricos durante la celebración de la boda, pero de tal modo que los roles van claramente señalados por la vestimenta

[6] VILLORO, Luis. *Historia General de México*, vol. I. México: Harla, Harper & Row, Colegio de México, 1981, p. 614.

(de sirvientes) o por la apariencia física, mestizos, con trazas indígenas, mientras que los pudientes son de apariencia europea, aun si no dejan de ser mexicanos. Tal como comentábamos anteriormente, el filme prescinde de comentarios explícitos, por lo que el espectador debe conocer los códigos sociales de la sociedad mexicana, esto es, por el habla, las actitudes (serviles o prepotentes, según el caso).

En muchas distopías existe una rebelión encaminada a acabar con el régimen represivo. Esta es legendaria o incluso fomentada por el propio régimen, o bien real. Generalmente es encabezada por un líder, una presencia que suele estar fuera del alcance de los ciudadanos, como Goldstein en *1984*, o Gauna en *Sonámbula*. Sus correligionarios, cuando son visibles, disienten clandestinamente del sistema y se proponen destruirlo. Se manifiestan como guerrilleros (The Fishes en *Children of Men*, los seguidores de Gauna en un jeep al final de *Sonámbula*, los seguidores de Spider en *Elysium*). La rebelión permea los filmes, desde pintadas subversivas ("Gauna te espera"), hasta la acción directa: The Fishes como un cuerpo paramilitar que se enfrenta al ejército, los anónimos seguidores de Gauna, los supuestos seguidores de Goldstein que Winston cree percibir, el pequeño grupo de *Snowpiercer* que ataca los vagones de los privilegiados. Puede decirse que la rebelión está latente en gran parte de los filmes, y el régimen se sirve de ello para apurar la represión.

No obstante, en *Nuevo orden* las cosas son diferentes. Primero, la rebelión arranca desde el principio del filme y esto es lo que genera la represión y el control total de la sociedad y la ciudadanía mediante la fuerza. Lo que se asemeja a unos guerrilleros no son idealistas que desean instaurar una sociedad más justa y equitativa. Aquí la rebelión es espontánea (o lo parece) y cobra la forma de un ataque de los pobres y subordinados atávicamente contra los "Putos ricos" (se lee en una pintada de color verde). Es una rebelión visceral contra el orden económico establecido, pero sin ninguna carga ideológica, tal como ocurrió en la Revolución mexicana en sus orígenes, un "estallido", como quiere Octavio Paz. Aquí, como en algunos episodios de la revolución histórica, relatados por Azuela en *Los de abajo* (1916), ocurre un saqueo generalizado.

En este esquema, destaca a su vez un personaje que de alguna manera conecta con ellos y que aparece como el héroe o antihéroe, según el caso, pues posee un nivel de consciencia superior al grueso de los ciudadanos, lo cual lo singulariza, lo aliena y hace de él un solitario. Este es el Thorn (Charlton Heston) de *Soylent Green*, Winston de *1984*, Ariel Kluge de *Sonámbula*, Theo de *Children of Men*. En este sentido, el personaje se asemeja al del *film noir* por cuanto es un *désabusé*, un desencantado del mundo y de la humanidad, que se ensimisma y sobrevive flotando sobre una desdicha colectiva y en quien los valores humanos tienden a enflaquecer. Es lo que vemos con Theo en *Children*, alcohólico cotidiano, con un

ánfora de whisky en el bolsillo y alejado del activismo político al que otrora perteneciera. No obstante, como en muchos *films noirs*, Theo se redimirá en un gesto heroico (ya sin alcohol mediante), cuando lleva al bebé recién nacido al navío que logrará salvarlo de la pesadilla en que se ha convertido el mundo. Algo similar ocurre con Kluge, quien opera mediante una moral flexible, pues es utilizado como delator por el régimen al tiempo que no encaja bien en el papel que éste le ha asignado como esposo y padre de familia; su relación con el Duke, un personaje enteramente marginal, contribuye a que en la segunda parte se desmarque de su rol de esbirro del régimen y obre según su propia consciencia. En *Nuevo orden*, en cambio, dada la naturaleza coral de la obra, ningún personaje va en esta dirección. El único que se destaca de los demás, Marianne, si bien actúa fuera de los intereses de su clase, no lucha contra la opresión ni el "nuevo orden" y solo aparece como víctima, sin ninguna posibilidad de enmendar su destino.

Finalmente, *Nuevo orden*, y muy paradójicamente, pese a presentarse como un filme de un crudo realismo, viene siendo, en realidad, una fábula distópica, cercana a la *Viridiana* de Buñuel en su segunda parte y al *Animal Farm* de Orwell, la cual consiste en presentar una situación inusual e inesperada con su subsiguiente desarrollo. La presencia del color verde como emblema de la "revolución" va en este sentido, con el toque fantástico, discordante en una cinta de crudo realismo, del agua verde corriendo del grifo de la casa de los ricos y las pintadas en sus coches así como los grafitis del mismo color para significar la rebelión, en pleno contraste con la sangre que abunda en todo el filme y el vestido rojo intenso de Marianne, que anuncia su destino de víctima a la vez que ambos colores, junto con el blanco, configuran la bandera mexicana.



Figura 25. Fotograma de *Nuevo orden.*

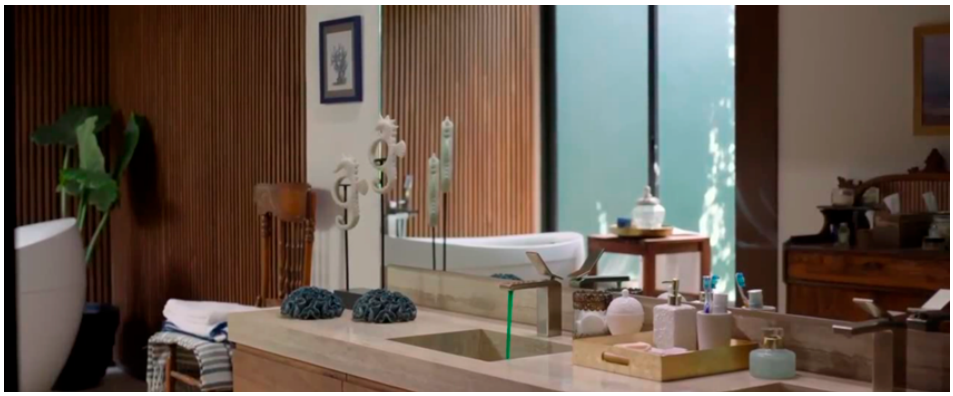


Figura 26. Fotograma de *Nuevo orden.*



Figura 27. Fotograma de *Nuevo orden.*



Figura 28. Fotograma de *Nuevo orden.*

Otro detalle: la forma tan repentina en que los sirvientes de la casa mudan su papel, de sumiso a agresivo. Esta manera de insertar imágenes de patente contenido simbólico la veremos igualmente en *Sundown* (México, 2021), del mismo Franco, filme en el que el protagonista, Neil (Tim Roth), incongruentemente, ve un cerdo, sin que los demás reclusos lo vean, en las duchas de la prisión donde está detenido, acusado del asesinato de su hermana. Más adelante, en una secuencia de tipo onírico se ve una piara de cerdos a la orilla del mar girando en círculos en plena noche. Por último, en la secuencia en que Neil se muda a casa de su compañera, ve nítidamente un cerdo descuartizado sobre el suelo y cae desmayado por las escaleras, sin que ella parezca percibir al animal.



Figura 29. Fotograma de *Sundown.*

El hilo conductor de estas imágenes es que la familia de Neil posee una gran fortuna gracias a los mataderos de cerdos. Es de notar asimismo, en *Nuevo orden*, que si bien el país es inequívocamente México (por la presencia de la bandera, el acento de los personajes, y de lugares emblemáticos de la Ciudad de México como el Monumento a la Independencia, o el Pedregal), el filme nunca menciona ni hace figurar a miembros del gobierno ni de algún partido político. Puede decirse incluso que se rehúye cualquier discusión política, salvo en lo que se refiere a la corrupción, que aparece en las secuencias de la boda y también en las discusiones entre los que se levantan en armas y expolian a los hijos de los ricos.

Por último, la ejecución con horca de la última secuencia nos remite más a un pasado ritual y mítico que a la realidad actual ya que la pena de muerte no existe en México ni en tiempos de paz ni de guerra, ni en lo civil o en lo militar, pero sí existió durante la Colonia y en la época azteca cuando los criminales eran duramente ahorcados o lapidados. El nuevo orden, por tanto, nada tiene de nuevo.

Bibliografía

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Inglaterra, 1603. Traducción citada: L. Fernández de Moratín. Madrid: Salvat, 1969.
VILLORO, Luis. *Historia General de México,* vol. I. México: Harla, Harper & Row, Colegio de México, 1981

Filmes citados

Brazil. Terry Gilliam, Reino Unido/EE.UU., 1985.
Clockwork Orange (*La naranja mecánica*). Stanley Kubrick, Reino Unido, 1971.
Code 46 (*Código 46*). Michael Winterbottom, Reino Unido, 2003.
Elysium. Neil Blomkamp, EE.UU., 2013.
Gattaca. Andrew Niccol, EE.UU., 1997.
In Time. Andrew Niccol, EE.UU., 2011.
Metropolis. Fritz Lang, Alemania, 1927.
Snowpiercer (*Snowpiercer. Rompenieves*). Bong Joon Ho, Corea del Sur /República Checa, 2013.
Soylent Green (*Cuando el destino nos alcance*). Richard Fleischer, EE.UU., 1973.
Total Recall (*Desafío total*). Len Wiseman, EE.UU., 2012.

Ficción ante la catástrofe sanitaria: una aproximación cognitivo-formal al fenómeno de *El hoyo* (2019)

Fernando Sánchez López
The Ohio State University (OSU)
sanchezlopez.1@osu.edu

Resumen: El caso principal de estudio será la película de ciencia ficción *El hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019), la cual se convirtió en un fenómeno mundial en Netflix durante la cuarentena. El punto de partida, con el objetivo de proporcionar un enfoque interdisciplinar a la obra, será la investigación sobre la ficción como simulación de mundos sociales del psicólogo cognitivo Keith Oatley. El autor afirma que los modelos de mundos ficcionales ofrecen universos simulados que tienen el potencial de mejorar las habilidades sociales, de emocionarnos y de inducir cambios en el yo. En consecuencia, esto nos ofrece algunas pistas reseñables en relación con la tendencia humana hacia este tipo de narrativas catastrofistas. *El hoyo* desencadena un extrañamiento típico de la ciencia ficción el cual, al tiempo que nos aleja del mundo inmediato, establece una importante conexión con la realidad mediante el uso de la alegoría en la configuración de un simulacro social con su propio conjunto de reglas. Si combinamos el acercamiento cognitivo con un análisis más formal de la obra en sí, se obtendrán conclusiones más sólidas.
Palabras Clave: *El hoyo*, Pandemia, Ciencia ficción, Extrañamiento, Keith Oatley.

Abstract: The main case study will be the science fiction film *The Platform* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019), which became a worldwide phenomenon on Netflix during the quarantine. The starting point, with the aim of providing an interdisciplinary approach to the movie, will be the research on fiction as a simulation of social worlds by cognitive psychologist Keith Oatley. The author argues that fictional world models offer simulated universes that have the potential to enhance social skills, to excite us and to induce changes in the self. Consequently, this offers us some noteworthy clues regarding the human tendency towards this type of catastrophist narratives. *The Platform* triggers an estrangement typical of science fiction which, while distancing us from the immediate world, establishes an important connection with reality through the use of allegory in the configuration of a social simulacrum with its own set of rules. If we combine the cognitive approach with a more formal analysis of the work itself, more solid conclusions will be drawn.
Key Words: *The Platform*, Pandemics, Science Fiction, Estrangement, Keith Oatley.

1. Introducción

Durante el inicio de la pandemia, para muchos, la ficción se convirtió en un refugio contra la tormenta surrealista, como demostró el resultado notablemente positivo para todos los servicios de *streaming*. Consecuentemente, concluir que la ficción sirvió como dispositivo de evasión para la gente en tiempos difíciles parecería un movimiento lógico. Sin embargo, aunque esa afirmación resultaría muy difícil, casi imposible de desmontar, hay mucho más que decir sobre el asunto. Esta pandemia nos ha enseñado que también acudimos a ciertas ficciones que nos interpelan con verdades incómodas y conflictos extremos que, de un modo u otro, se relacionan con nuestros propios problemas. Por eso una película como *Contagio* (Steven Soderbergh, 2013) pasó por este proceso:

> According to Warner Bros., the film was listed as No. 270 among its catalog titles at the end of December. Since the start of 2020, it has jumped to second, bested only by Harry Potter movies. *Contagion* is also trending on Amazon Prime Video and has flirted with the iTunes top 10.[1]

La película de Soderbergh, que, de hecho, explora procedimientos pandémicos y retrata escenarios aislados como ciudades o aeropuertos vacíos, se aleja definitivamente de una típica historia escapista, por lo que la hipótesis del entretenimiento resulta insuficiente. De manera similar, *El hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019) se convirtió en un fenómeno internacional, tras ser adquirida por Netflix en marzo de 2020. La película de ciencia ficción de Gaztelu-Urrutia muestra un entorno distópico similar a un edificio en el que las personas se distribuyen aleatoriamente y se recluyen en los niveles superiores e inferiores, donde la comida escasea progresivamente a medida que desciende su plataforma. Sorprendentemente, audiencias masivas, desde su casa, sintieron la necesidad de ver una inquietante película española de un director desconocido cuando las primeras cuarentenas de la pandemia estaban en su punto álgido.

En base a esto, ¿cuáles pueden ser las implicaciones psicológicas detrás de las causas del fenómeno? ¿Y las maneras en que la construcción del mundo diegético de este tipo de historias podrían haber enganchado al público, además de sus posibles consecuencias cognitivas?

[1] SPERLING, Nicole. « 'Contagion', Steven Soderbergh's 2011 Thriller, Is Climbing Up the Charts» *The New York Times* (4 de marzo de 2020). https://www.nytimes.com/2020/03/04/business/media/coronavirus-contagion-movie.html.

1.1. De la Mimesis a la simulación de mundos sociales

Independientemente de su compleja y escurridiza definición, el arte siempre ha estado presente en las sociedades de alguna forma y, como han afirmado muchos autores: "en la antigüedad era común la opinión de que el arte, o por decirlo de alguna de sus formas, la poesía, tenía una doble tarea: instruir y complacer".[2] Sin embargo, no todos los pensadores de la antigüedad estaban seguros de tales funciones, siendo uno de los ejemplos más notables Platón y su concepción del arte en *La República*. De hecho, Platón consideraba el arte como una imitación de la imitación, lo que lo separa en gran medida de cualquier tipo de verdad y, por tanto, lo hace moralmente peligroso. Según él: "la imitación hace compañía a la parte en nosotros que está lejos de la prudencia, y no es compañera y amiga de ningún sano propósito verdadero",[3] lo que significa que el arte está intrínsecamente ligado a la emoción, un rasgo que, supuestamente, debe estar bajo control en una sociedad robusta. Platón era consciente de la intensidad emocional de la poesía, algo a lo que no era inmune, por lo que afirmaba que "el hecho de que consiga mutilar incluso a los hombres decentes, excepto a unos pocos, es sin duda bastante terrible".[4] Más allá de la negativa de Platón a aceptar el arte como una herramienta útil para instruir y complacer, es claramente evidente que fue capaz de ver el importante papel que los esfuerzos artísticos podrían desempeñar en la inducción de cambios emocionales.

Aristóteles sería el que recoge el mismo concepto de arte como imitación, mimesis, pero no lo valora como un fenómeno negativo. Al contrario, en su *Poética*, reconoce la imitación como un instinto humano necesario:

> El instinto de imitación está implantado en el hombre desde la infancia, con la diferencia de que es el más imitativo de los seres vivos, y a través de la imitación aprende sus primeras lecciones; y no menos universal es el placer que se siente por las cosas imitadas.[5]

Aunque construida por el hombre, Aristóteles da a la poesía el carácter de un hecho casi natural y, en consecuencia, no busca prohibirla en su sociedad ideal, sino identificar y analizar sus mejores manifestaciones. La mímesis como representación supera la definición negativa de imitación de Platón, porque se basa en la idea de que, aunque sea falsa, hay algo que aprender a partir de la contempla-

[2] DIFFEY, T. J. «What Can We Learn From Art? » en DAVIES, Stephen (comp.). *Art and its Messages: Meaning, Morality and Society*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997, p. 26.

[3] PLATÓN. *The Republic of Plato*. Trad. Allan Bloom. Basic Books, 1968, p. 603b.

[4] PLATÓN. *Op.cit*, p. 605c.

[5] ARISTÓTELES. *Poetics*. Trad. S. H. Butcher. The Project Gutemberg, 2008, p. 6.

ción de la ficción. Además, la mimesis, en un sentido más amplio, implica mucho más que una iteración imitativa de la realidad; es la ficción como un sistema coherente en sí mismo y, por tanto, no tan constreñido por su relación directa con elementos del mundo ordinario. Según esto, el rasgo imaginativo de la ficción se definiría por la potencialidad y no por la verosimilitud: universos imaginados que nos comunican lo que podría suceder, no lo que es, dejando atrás la dualidad real-falso.

Dicha potencialidad de la ficción y su complejo vínculo con la realidad es el punto de partida para los escritores contemporáneos que se ocupan de los fundamentos psicológicos del arte. Más concretamente, Keith Oatley habla de la ficción como simulación: "una que no funciona con ordenadores, sino con mentes: una simulación de los yoes en sus interacciones con otros en el mundo social".[6] Si el arte tiene alguna característica instructiva indefinida y sutil, podría estar relacionada con sus proyecciones sociales simuladas en las que podríamos encontrarnos reflejados para bien o para mal. Algunos autores afirman que "participar en simulaciones imaginativas de situaciones hipotéticas puede provocar cambios en nuestros valores, y en el grado en que estamos en sintonía con nuestros valores".[7]

De hecho, las investigaciones cerebrales que explican las neuronas espejo tienen un inesperado y buen punto en común con el concepto de Aristóteles de la imitación como instinto humano, siempre que "cuando entendemos una acción tal y como la leemos en una novela, nuestra comprensión depende de que nosotros mismos hagamos una versión de la acción, interiormente".[8] La faceta en cierto modo instructiva de la ficción estaría ligada a lo que nos refleja, al conjunto de conflictos emocionales y morales que retrata y a cómo respondemos activamente a ellos, de modo que "proyectándonos imaginativamente en esas situaciones, es decir, simulando, podemos experimentar un aprendizaje moral".[9] Como han demostrado sus experimentos, Oatley afirma además: "el reconocimiento de una acción en la imaginación cuando oímos o leemos sobre ella implica a los sistemas cerebrales responsables de iniciar esa acción",[10] por lo que nuestra implicación en la ficción tiene un impacto cognitivo importante que podría desencadenar cambios en el yo.

Teniendo en cuenta la presencia constante de los relatos y las historias, el poder y la utilidad de la imitación según los pensadores antiguos y la formulación

[6] OATLEY, Keith. *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*. Oxford: Wiley-Blackwell. 2011, p. x.

[7] CURRIE, Gregory. «The Moral Psychology of Fiction» en DAVIES, Stephen (comp.). *Art and its Messages: Meaning, Morality and Society*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997, p. 54.

[8] OATLEY, Keith. *Op.cit*, p. 19.

[9] CURRIE, Gregory. *Op.cit*, p. 52.

[10] OATLEY, Keith. *Idem*, p. 20.

de nuevas teorías como la de la ficción de Oatley como simulación de mundos sociales, podríamos empezar a entender fenómenos como la fama de *El hoyo*.

2. Genericidad y extrañamiento en *El hoyo*

Parecería, visto lo anterior, que la ficción puede proporcionar todo tipo de respuestas diferentes, incluso en tiempos complicados; respuestas vinculadas a nuestros miedos más cercanos, buscando cómo actuar, cómo no actuar mediante la observación de personajes que deben hacer frente a adversidades que en cierto modo riman con las nuestras. Resulta consecuente indagar en las maneras internas en las que *El hoyo* puede haber apelado a la audiencia, desde su genericidad y la articulación de un universo al mismo tiempo ajeno y familiar. Habiendo superado la idea de la mímesis como simple imitación de la realidad para abrazar la potencialidad y los diferentes niveles de correlación simbólica, Oatley también nos habla de ciertas narrativas que funcionan "porque una determinada estructura relacional se hace patente en el mundo del modelo para que podamos ver su correspondencia con una estructura relacional del mundo real".[11] Esto es especialmente evidente en ficciones que se alejan de un acercamiento realista para abrazar una cobertura genérica específica, como es el caso de *El hoyo*.

Oatley reconoce la existencia de ciertos esquemas mentales cimentados por las experiencias y los visionados acumulados del espectador, al igual que toca el teórico cinematográfico David Bordwell, quien afirma cómo "la obra de arte está hecha para fomentar la aplicación de ciertos esquemas, aunque éstos deban ser eventualmente descartados en el curso de la actividad del perceptor".[12] Los géneros fílmicos guiarían nuestras interpretaciones en base a unas convenciones más o menos definidas. En este sentido, la ficción genérica "te lleva en un viaje cuidadosamente especificado".[13] No obstante, ¿dónde queda la sorpresa, la capacidad de una reflexión novedosa aquí? Traigo a colación el concepto "extrañamiento", del formalismo ruso, para lidiar con el caso general de la ciencia ficción y el ejemplo específico de *El hoyo*. Para el teórico Shklovski: "la finalidad del arte es transmitir la sensación de las cosas tal y como se perciben y no tal y como se conocen. La técnica del arte es hacer que los objetos sean 'desconocidos', dificultar las formas, aumentar la dificultad y la duración de la percepción".[14] El extrañamiento, pues, sería la capacidad de la ficción para convertir lo familiar en extraño, de tal forma que nuestra atención se centre de una manera iluminadora en un aspecto que ordinariamente ya no tiene un efecto

[11] OATLEY, Keith. *Ibídem*, p. 14.
[12] BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press. 1985, p. 32.
[13] OATLEY, Keith. *Ibídem*, p. 62.
[14] SHKLOVSKI, Victor. «Art as Technique», *Modern criticism and theory*, 1988, p. 20.

importante. Esta idea nos devuelve al argumento de Oatley sobre cómo ciertas narrativas hallan su fuerza, precisamente, en esa estructura relacional, indirecta, que nos hace redescubrir nuestra realidad directa.

El caso de la ciencia ficción es especialmente pertinente a lo que nos ocupa, ya que ciertos autores no han dudado a la hora de caracterizar al género como "la literatura del extrañamiento cognitivo".[15] Es decir, que la idea de la revelación estética a través del carácter indirecto en la construcción de un mundo reconocible está imbricada profundamente en la ciencia ficción. Mendlesohn definiría este extrañamiento cognitivo como "la sensación de que algo en el mundo ficticio es disonante con el mundo experimentado por el lector",[16] lo cual nos devuelve a la idea de Shklovski que recoge Oatley para sus teorías cognitivas. De este modo, *El hoyo*, sin presentarnos una premisa relacionada con un mundo en descomposición directamente especular del nuestro, propone, desde un gesto genérico más lúdico, un universo que explora numerosos temas y comportamientos reconocibles para el público, ahora bien, desde una lente extrañante.

3. Conclusión

A partir de este marco, recalcando el contexto en el que *El hoyo* se convierte en fenómeno, señalando el papel de la ficción más allá del escapismo y mediante las teorías de Oatley en conjunción con la predisposición al extrañamiento del género en el que se inserta nuestro filme, podríamos hipotetizar sobre los posibles efectos que una película así podría causar. Sin embargo, como es obvio, faltaría un análisis exhaustivo de las técnicas extrañantes de la cinta, desde su construcción de personajes, pasando por su uso de la violencia, hasta las conclusiones que pueden extraerse de su final. Esto se vincularía a un acercamiento formal de los procedimientos de la cinta, al cual hemos complementado con reflexiones teóricas en torno a la posible utilidad de la ficción en momentos convulsos. Ello nos ofrece una interesante capa de explicaciones que, no obstante, habrían de ser completadas por el escrutinio de muchos otros factores, a saber: recogida de datos, realización de experimentos, estrategias de marketing y distribución de las plataformas de *streaming*… Este pequeño marco teórico se confecciona con la esperanza de que pueda servir para el acercamiento a otras ficciones que se muevan en coordenadas parecidas, para poder ser abordadas desde una conjunción entre la teoría literaria clásica y nuevos métodos de las ciencias sociales.

[15] SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven y Londres: Yale University Press. 1979, p. 4.

[16] MENDELSOHN, Farah. «Introduction: Reading Science Fiction» en JAMES, Edward y Farah Mendelsohn (comp.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 5.

4. Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poetics*. Trad. S. H. Butcher. The Project Gutemberg, 2008.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press. 1985.

CURRIE, Gregory. «The Moral Psychology of Fiction», en DAVIES, Stephen (comp.). *Art and its Messages: Meaning, Morality and Society*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.

DIFFEY, T. J. «What Can We Learn From Art? » en DAVIES, Stephen (comp.). *Art and its Messages: Meaning, Morality and Society*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.

MENDELSOHN, Farah. «Introduction: Reading Science Fiction» en JAMES, Edward y Farah Mendelsohn (comp.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

OATLEY, Keith. *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*. Oxford: Wiley-Blackwell. 2011.

PLATÓN. *The Republic of Plato*. Trad. Allan Bloom. Basic Books, 1968.

SHKLOVSKI, Victor. «Art as Technique», *Modern criticism and theory*, 1988.

SPERLING, Nicole. «'Contagion', Steven Soderbergh's 2011 Thriller, Is Climbing Up the Charts» *The New York Times* (4 de marzo de 2020). https://www.nytimes.com/2020/03/04/business/media/coronavirus-contagion-movie.html.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven y Londres: Yale University Press. 1979.

Miedo y apocalipsis energético en el cine terror estadounidense (1968-1978)

Erika Tiburcio Moreno
Universidad Carlos III de Madrid (UC3M)
etiburci@hum.uc3m.es

Resumen: La dinámica de la guerra fría basada en la producción constante, y en la necesidad de mejorar no solo armamento sino tecnologías más eficientes, introdujo en la sociedad estadounidense el miedo a la destrucción y a la llegada de un fin del mundo. De hecho, las crisis de identidad ante las luchas contraculturales que reclamaban un cambio en las políticas gubernamentales desde finales de los cincuenta fueron una respuesta al pánico nuclear y a la violencia creciente tanto en el interior como en el exterior. Durante los sesenta y los setenta, los accidentes nucleares y medioambientales (Detroit, Michigan, 1966; Santa Bárbara, 1969; Three Mile Island, Pennsylvania, 1979) y la crisis del petróleo de 1973 construyeron un discurso apocalíptico energético que influyó enormemente la narrativa del cine de terror estadounidense. Así, mientras que los zombis de *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968) simbolizaron las catastróficas consecuencias de los experimentos humanos en la forma de no muertos y la potencial autodestrucción de todos los seres vivos, *La matanza de Texas* (Tobe Hooper, 1974) presenta un espacio inhóspito y hostil carente de recursos donde los protagonistas deberán afrontar una brutal lucha por la supervivencia.
El objetivo de esta comunicación es relacionar las películas de terror producidas entre 1968 y 1978 con el contexto histórico de Estados Unidos durante esta década. Durante esta década, las producciones de bajo presupuesto conformaron el movimiento conocido como American Gothic, que enfrentaba a la audiencia ante un panorama desolador con finales nihilistas. Dentro de las diferentes tipologías de monstruo, la deformación del ser humano a través del zombi, el *redneck* o el salvaje, nacido de la catástrofe nuclear o económica, fue una de las preeminentes. Como resultado, las recurrentes referencias a este tipo de antagonistas que, a través del canibalismo y la brutalidad, simbolizaban ese miedo a la destrucción y la posibilidad de no retorno a una etapa de prosperidad y seguridad.
Palabras Clave: zombi, *redneck*, apocalipsis energético, monstruo cultural, crisis, cine de terror, Estados Unidos.

Abstract: The dynamics during the Cold War based on constant production and improved weaponry, as well as more efficient technologies, brought about fear of destruction and a possible end of the world. Indeed, identity crises of countercultural struggles and claims for a change in government policies since the late 1950s were a response to nuclear panic and growing violence at home and abroad. During the 1960s and 1970s, nuclear and environmental accidents (Detroit, Michigan, 1966; Santa Barbara, 1969; Three Mile Island, Pennsylvania, 1979) and the 1973 oil crisis built an

apocalyptic discourse that influenced the American horror cinema. Thus, while the zombies of *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1973) symbolised the catastrophic consequences of human experimentation through the undead and the potential self-destruction of all living things, *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) presented an inhospitable and hostile space lacking resources where the main characters must face a brutal struggle for survival.

This paper is aimed at analysing the horror films produced between 1968 and 1978 and relate them to the historical context of the United States. During that decade, low-budget productions configured the film movement, American Gothic, which confronted audiences with a bleak picture with nihilistic endings. Within the different typologies of monsters, the deformation of the human being through the zombie, the redneck or the savage, born out of nuclear or economic catastrophe, was one of the pre-eminent ones. As a result, the recurrent references to such antagonists who, through cannibalism and brutality, symbolised this fear of destruction and the possibility of no return to a period of prosperity and security.

Key Words: zombie, redneck, energy apocalypse, cultural monster, crisis, horror film, United States.

1. Introducción

> Las lecciones del proyecto Apollo y del anterior proyecto Manhattan son las mismas que enseña la historia estadounidense. Cuando el pueblo de Estados Unidos se enfrenta a un objetivo claro y se le reta a cumplirlo, podemos hacer cosas extraordinarias.
>
> Hoy el reto es recuperar la fuerza que teníamos a principio de siglo, la voluntad de la autosuficiencia. [...] Tenemos una crisis energética, pero no hay una crisis del espíritu estadounidense.[1]

Estas palabras formaban parte del discurso en el que Nixon anunciaba las nuevas medidas ante la crisis del petróleo de 1973. Las referencias a la bomba nuclear o a la carrera espacial buscaban convencer a los ciudadanos sobre la estrategia energética. Un año más tarde, la inflación y la subida del precio del barril[2] revelarían una situación totalmente diferente. En este contexto, las primeras imágenes de *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) en las que las imágenes de cadáveres y el relato radiofónico sobre crímenes

[1] Todas las citas textuales son traducciones originales de la autora. NIXON, Richard. «The Energy Emergency», *Dir. of publ. Office of the Federal Register*, vol. 9, núm. 45 (1973), pp. 7-8. https://www.cvce.eu/s/be. [Última consulta: 21 de junio de 2022].

[2] CLAYTON, Blake C. *Market Madness: A Century of Oil Panics, Crises, and Crashes*. Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 109.

y violencia presentaban un escenario de horror, escasez de recursos y miseria humana.

La mención del presidente al proyecto Manhattan conectaba al mismo tiempo con las ansiedades de la era atómica. En 1955 el *Manifiesto Russell-Einstein*, avisaba del "riesgo a la muerte universal"[3] a causa de la escalada armamentística de la Guerra Fría. Treinta años después, el imaginario colectivo en torno a la energía nuclear, la contaminación y la radiación había configurado una serie de relatos apocalípticos que insistían en la destrucción completa.[4]

La crisis energética o las posibles consecuencias de los avances modelaron un tipo de monstruo en el cine de terror. Más allá de la centralidad del miedo como experiencia, el género ha variado sus imágenes y símbolos en función del contexto histórico.[5] En el caso estadounidense, estas transformaciones variaron desde monstruos mutantes (*La humanidad en peligro*, *Them!*, Gordon Douglas, 1954) o alienígenas invisibles que replican a seres humanos (*La invasión de los ladrones de cuerpos*, *Invasion of the body Snatchers*, Don Siegel, 1956) que engarzaban con el pánico nuclear y el macartismo de los cincuenta, a monstruos que escapaban de las explicaciones políticas para explorar la brutalidad humana (*Psicosis*, *Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960; o *El estrangulador de mujeres*, *The Strangler*, Burt Topper, 1964).

A finales de la década, el viraje hacia producciones independientes de bajo presupuesto que localizaban el salvajismo y el horror en el propio corazón del país[6] vino acompañado de una nueva monstruosidad que, en el caso del zombie y el *redneck*, exploró la degradación humana y el apocalipsis energético y económico. En este capítulo, estudiaremos estas figuras a través de una selección de obras de George A. Romero, Wes Craven y Tobe Hooper. Dichos cineastas, además de ser considerados maestros del horror, coincidieron en difuminar las barreras divisorias entre los héroes y los monstruos cuestionando los convencionalismos hollywoodienses[7] y ofreciendo una visión nihilista de la sociedad estadounidense.

En este capítulo abordaremos inicialmente una breve historia de aquellos acontecimientos y procesos fundamentales para entender la gestación del pánico social en torno a la destrucción medioambiental y social. En segundo lugar, nos

[3] RUSSELL, Bertrand; EINSTEIN, Albert. *The Russell-Einstein Manifesto*, Spokeman Books, 1955, p.26. https://www.spokesmanbooks.com/Spokesman/PDF/85russein.pdf. [Última consulta: 15 de junio de 2022].

[4] WEART, Spencer R. *Nuclear Fear: A History of Images*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988, pp. 189-190.

[5] CHERRY, Brigid. *Horror*. Londres y Nueva York: Routledge, 2009, pp. 169-170.

[6] NAVARRO, Antonio J. «American Gothic. Terror en tiempos de crisis (1968-1980)» en NAVARRO, Antonio J. (Coord.). *American Gothic. El cine de terror USA. 1968-1980*. Donostia: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 2007, p. 30.

[7] BECKER, Matt. «A Point of Little Hope: Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence», *The Velvet Light Trap*, vol. 57 (2006), p. 47.

centraremos en cuatro obras que sitúan al zombie y al *redneck* como representaciones monstruosas del malestar social, de las cuales dos están dirigidas por George A. Romero, *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968) y *Zombie: el regreso de los muertos vivientes* (*Dawn of the Dead*, 1978); y las otras dos por Tobe Hooper (*La matanza de Texas*) y Wes Craven (*Las colinas tienen ojos*, *The Hills Have Eyes*, 1977). En consecuencia, se busca explorar la manera en que el terror fílmico abordó las tensiones sociales en torno a un posible apocalipsis energético y económico y los discursos que exploraban estas problemáticas.

2. Los sesenta y los setenta: años para el miedo a la destrucción

El miedo al holocausto nuclear se entremezcló con el pensamiento contracultural que responsabilizaba a las élites políticas y económicas de los desequilibrios socioeconómicos y de las catástrofes ecológicas. En la década anterior, las promesas de contención[8] de la energía y de prevención de catástrofes habían demostrado su inutilidad ante accidentes como el de la fusión parcial del reactor de Idaho en 1961. Las publicaciones científicas y divulgativas que alertaban de los posibles peligros de la ciencia química y nuclear comenzaron a dibujar relatos catastrofistas en el imaginario colectivo. El ejemplo más claro es el famoso éxito de ventas *Primavera Silenciosa* (Rachel Carson, 1962), en el que relacionaba el uso del metoxicloro o DDT con el aumento de la cirrosis, los problemas en el hígado, el aparato nervioso, o incluso, con enfermedades o síntomas mentales como manías o depresiones, pérdida de memoria o esquizofrenia.[9] Siete años más tarde, aparecía en la revista *Esquire*, un artículo del profesor Ernest J. Sternglass en el que afirmaba que:

> Incluso si los sistemas antimisiles funcionaran con una perfección ideal por ambas partes, preservando cada hogar, cada escuela y cada fábrica de la destrucción, la liberación progresiva de materiales radiactivos produciría cien veces más envenenamiento radioactivo que durante los años pacíficos de pruebas. En base al exceso de mortalidad observado durante el periodo de pruebas, esto sería probablemente suficiente para asegurar que pocos o ningún niño en cualquier parte del mundo creciera hasta la madurez para dar lugar a otra generación.[10]

[8] WEART, Spencer R., *Op.cit,* pp. 280-281.

[9] CARSON, Rachel. *Silent Spring*. Thorndike, ME: G.K. Hall & Co., 1997, pp. 260-270.

[10] STERNGLASS, Ernest J., «The Death of All Children. A footnote to the A.B.M. controversy», *Esquire* (1 de septiembre de 1969), p. 1d. https://classic.esquire.com/article/1969/9/1/the-death-of-all-children. [Última consulta: 01 de junio de 2022].

Ese mismo año se había producido el derramamiento de más de 80.000 bidones de petróleo frente a las costas de Santa Bárbara (California), cuyas medidas fallidas para evitar el vertido en sus costas y playas impulsaron nuevas políticas medioambientales gubernamentales (Ley de Aire Limpio o la de Política Ambiental Nacional o NEPA de 1970). Junto a esta nueva legislación, su fe en la tecnología y las leyes provocó una confianza excesiva de las autoridades en su capacidad para "eliminar la polución industrial o encontrar maneras para limitar la contaminación en el aire, el agua o la tierra".[11]

No obstante, incidentes como el de la central nuclear de Three Mile Island en 1979 o el de Love Canal en 1978, evidenciaron la incapacidad humana para evitar una posible hecatombe. El segundo caso, además, incentivó el sentimiento de inseguridad ante una posible catástrofe. Este barrio, situado en la ciudad de Niagara Falls (Nueva York), se había construido en la década de los cincuenta sobre un antiguo vertedero de la empresa Hooker Chemical Company. La contaminación del río Niágara con pesticidas, químicos venenosos como el TCDD, ocasionó daños irreversibles en la fauna, la flora y en los habitantes de la zona (abortos, malformaciones infantiles, altos ratios de cáncer), provocando su evacuación y la declaración de la zona como área de catástrofe federal.[12]

Desde finales de la década de los sesenta, la cobertura de los medios de comunicación de la Guerra de Vietnam desde la Ofensiva del Tet (1968) agravó la narrativa apocalíptica al transformar el relato victorioso, basado en la superioridad tecnológica, a otro de irracionalidad y barbarie que condicionó el rechazo popular.[13] Las imágenes mezclaban escenas de guerra química a base de defoliantes (Agente Naranja) o del uso de napalm con la deforestación y el bombardeo de sus bosques para combatir a las guerrillas.[14] Por otra parte, la retransmisión televisiva de los crímenes cometidos por los soldados en la masacre de My Lai (1968) cuestionó el relato liberador y democrático de la política exterior, al exponer acciones tan sádicas y crueles como las que se atribuían a monstruos históricos como los nazis.[15]

En este contexto de irracionalidad, apareció un informe del Club de Roma titulado *The Limits of Growth* (1972), que agravó la inseguridad ante un futuro incierto y pareció anunciar lo que sucedería al año siguiente:

[11] SABOL SPEZIO, Teresa. «The Santa Barbara Oil Spill and Its Effect on United States Environmental Policy», *Sustainability*, vol. 10, núm. 8 (2018), p. 2750, 4.

[12] STEWART, Gail. *A Cultural History of the States Through the Decades. The 1970s*. San Diego, CA: Lucent Books, 1999, pp. 59-62.

[13] ANDERSEN, Robin. «Vietnam: Shattered Illusions» en *A Century of Media, A Century of War*. Nueva York: Peter Lang, 2007, pp. 51-52.

[14] MCNEILL, J.R.; ENGELKE, Peter. *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016, p. 178-179.

[15] MURLEY, Jean. «Conclusions» en *The Rise of True Crime. Twentieth Century Murder and American Popular Culture*. Westport, CN, y Londres: Praeger, 2008, pp. 155.

> El hombre puede aún elegir sus límites y parar cuando desee mediante la reducción de algunas de las presiones más lesivas que causa el capital y el crecimiento poblacional o mediante la institución de contrapresiones, o ambas. Tales contrapresiones probablemente no serán completamente agradables. Incluirán seguramente cambios profundos en las estructuras sociales y económicas que han estado intrínsecamente insertas en la cultura humana durante siglos de crecimiento. La alternativa es esperar hasta que el precio de la tecnología se vuelva más caro de lo que la sociedad pueda pagar, o hasta que los daños colaterales de la tecnología supriman el crecimiento, o hasta que los problemas que surjan no tengan soluciones técnicas.[16]

El embargo de petróleo por los países de la OPEP dañó enormemente a la sociedad estadounidense que se vio obligada a reducir los 16.800.000 barriles de petróleo diarios.[17] El cierre de las gasolineras en domingo o el racionamiento de combustible en varios estados fueron algunas medidas restrictivas que adoptó el gobierno, provocando largas colas en las gasolineras así como la necesidad para muchos consumidores de conducir hasta otras estaciones más lejanas para proveerse de gasolina.[18] La búsqueda de fuentes de energía alternativas resultó insuficiente y contradictoria, ya que la energía nuclear era la única vía para sostener el *American way of life* a pesar de su alta peligrosidad.[19] La imposibilidad para evitar la catástrofe y el pesimismo ante un posible apocalipsis impregnaron las narrativas fílmicas de terror, cuyas historias jugaban con las aterradoras posibilidades de la destrucción absoluta.

3. Respuestas desde el celuloide: representaciones del apocalipsis desde el terror

El cine de terror respondió a este sentimiento de apocalipsis energético y económico a través de un relato fílmico profundamente nihilista. Bien fueran hordas de zombies asediando un espacio cerrado, o *rednecks* pobres asesinando a turistas, este retrato salvaje y barbárico de la cultura estadounidense exponía las debilidades de su superioridad moral tras los discursos de prosperidad, democracia y avance tecnológico durante la Guerra Fría.[20]

[16] MEADOWS, Donella H., MEADOWS, Dennis L., RANDERS, Jørgen; BEHRENS III, William W. *The Limits of Growth*. Nueva York: Universe Books, 1972, p. 153.

[17] STEWART, Gail. *Op.cit.*, p. 53.

[18] *Idem*, pp. 54-55.

[19] CARROLL, Peter N. *It Seemed Like Nothing Happened. The Tragedy and Promise of America in the 1970s*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1984, p. 123.

[20] HODGSON, Godfrey. *The Myth of American Exceptionalism*. New Haven, CT: Yale University Press, 2009, pp. 92.

Frente a los valores propagandísticos (prosperidad, seguridad, civilización, educación y avance en derechos individuales), los antagonistas se caracterizaban por subvertir esos valores a través del canibalismo o de familias monstruosas degeneradas (*La matanza…*, *Las colinas…*) o estructuralmente desestabilizadas (*La noche de…*). En todas ellas, la desaparición de las víctimas quedaba despojada de cualquier tipo de épica o sentido para presentarse como un acto que servía para la supervivencia de los villanos. La perversión de la autoconservación monstruosa mediante la destrucción del orden social (*redneck*) y de la propia humanidad (zombie) conectaba con la contradicción de un sistema capitalista que necesitaba perpetuarse fagocitando los recursos naturales y fomentando la desigualdad.

Desde una perspectiva visual, el realismo aséptico insistía en la insignificancia de los asesinatos de las víctimas,[21] presentando un entorno completamente decadente. En el caso de los zombies, la función de refugio asignada a la casa o al centro comercial frente a la posible invasión de los no muertos se transforma en una especie de prisión asfixiante al propagarse una letal infección. El agotamiento de los víveres o el imparable contagio anula la capacidad de control territorial ofreciendo una representación de la visión catastrófica de un modelo capitalista en constante decadencia. Mientras que en *La noche de los muertos vivientes* la transformación de la casa en fortaleza no impide el colapso de la resistencia/civilización ante el incremento y la invasión de zombies desde el exterior y el contagio interior, en *Zombie…* el centro comercial amplía las consecuencias catastróficas de una plaga que revela la putrefacción, a consecuencia del paso del tiempo, en unos no muertos que consiguen sobrevivir.

En el caso de los *rednecks*, destaca la hostilidad de un espacio rural cuya escasez y pobreza imponen unas formas de vida ajenas al bienestar urbano. El contraste entre ambos grupos evidenciaba la desigualdad interna en el país a través del olvido gubernamental y tecnológico de ciertos espacios estadounidenses. Este relato nacía de las ansiedades en torno a las desigualdades en el interior de Estados Unidos durante la crisis del petróleo. En el caso de *La matanza…*, el salvajismo rural se expresa a través de la deshumanización de las víctimas (decoración a base de cadáveres en la casa de la familia de asesinos) y la apropiación de sus posesiones (la casa está repleta de pertenencias colgadas en los árboles para asustar a los pájaros y en la utilización de sus coches como proveedores de energía). La película insistía en esta práctica como un hábito prolongado en el tiempo[22] y

[21] DIFFRIEND, David S. «A Film Is Being Beaten. Notes on the Shock Cut and the Material Violence of Horror» en HANTKE, Steffen (Ed.). *Horror Film: Creating and Marketing Fear*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2004, p. 52.

[22] MURPHY, Bernice. *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, p. 172.

esencial para la supervivencia de este grupo. Por su parte, *Las colinas…* se sitúa en un desierto totalmente aislado e incomunicado en el que un clan de caníbales vive ajeno a las leyes. Además del fallo institucional, el extrañamiento de los ciudadanos que llegan al lugar los convierte en personajes totalmente vulnerables, cuya "batalla por la supervivencia tiene lugar no en territorio neutral sino en el hogar del clan incivilizado".[23]

En ambas tipologías, los espacios y los monstruos grupales ofrecen un panorama de escasez y aislamiento alimentado por un relato de supervivencia destructora y desacralización de la muerte. Su existencia degenerada, nacida del error científico y económico, convertían a estas otredades en representaciones retorcidas de las consecuencias nefastas de la deriva económica y científica.

4. El zombie como personificación de la destrucción energética

George A. Romero reinventó la figura del zombie a través de una narrativa que desvinculaba completamente su comportamiento del vudú o de la dominación directa del científico loco. En ambos títulos, la multitud hambrienta y destructora magnifica la impureza del monstruo al desindividualizarse y convertirse en una gran masa. No obstante, la abyección de estos seres se asienta sobre su consideración como:

> Cosas pútridas o corruptas, [...que] están hechos de carne muerta o en descomposición, o de residuos químicos, o están asociados a los parásitos, la enfermedad o cosas rastreras. No sólo son bastante peligrosos sino que también ponen la carne de gallina. Los personajes los miran no solo con miedo sino también con aversión, con una combinación de espanto y repugnancia.[24]

La desviación corporal y conductual se muestra a través de la descomposición y putrefacción de sus cuerpos muertos, el aspecto desaliñado y un lento caminar que, en medio de gruñidos, se convierte en una persecución incansable hasta devorar a su presa. En *Zombie*, hacia el minuto 127, esta idea queda ilustrada en la escena en el centro comercial en el que un grupo extirpa y engulle las vísceras de una víctima vestida de azul, que fallece entre gritos hasta que el sonido de los gruñidos se impone al silencio.

Mediante la narración de un virus que, desde diferentes localizaciones (*La noche…*) va sumiendo a la sociedad occidental en un caos (*Zombi*), Romero

[23] MUIR, John K. *Wes Craven. The Art of Horror*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1998, p. 65.

[24] CARROLL, Noëll. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros, 2005, p. 60.

afrontó la inseguridad de la sociedad ante los asesinatos políticos (John Fitzgerald Kennedy o Martin Luther King) y el aumento de la delincuencia y violencia irracional encarnada por los comportamientos psicopáticos de los asesinos en serie y los soldados en Vietnam.[25] En las películas, la racionalidad va dejando paso a la barbarie de una supervivencia destructiva que ataca los valores y formas de organización social como la familia. La escena del matricidio, tras la canibalización de su padre en *La noche…*, con gritos fantasmagóricos de madre e hija mientras la segunda le clava el cuchillo rabiosamente, retuerce la función patriarcal y jerárquica de la familia para mostrar una imagen enloquecida y paranoica de autodestrucción mutua.[26]

Sin embargo, la difuminación entre la normalidad y la monstruosidad que se venía produciendo desde *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) se radicalizó en este relato. A diferencia del asesino en serie en el terror, cuya anomia social procede de una respuesta generalmente individual a su entorno o de una expresión brutal de sus impulsos, el no muerto no es simplemente una alteridad peligrosa y destructiva sino que también es una víctima del error humano y científico. En *La Noche*, hacia el minuto 57 el presentador de las noticias va actualizando la información siguiendo el siguiente esquema:

1. Criaturas[27] comiendo a otras personas.
2. El reportero dice que las "personas que han muerto recientemente han regresado a la vida" para cometer asesinatos.
3. Cambio en las instrucciones gubernamentales. Defensa Civil ha organizado puestos para ayudar a los supervivientes.
4. Reunión presidencial con FBI, CIA, militares y científicos de la NASA. El presentador sugiere que el origen puede hallarse en la destrucción de un satélite que había sido enviado a Venus en su vuelta a la Tierra al descubrirse una elevada radiación en su interior.
5. Entrevista a las autoridades en las que aseguran que las autoridades no son responsables. [...]
6. El presentador asegura que la radiación es la causa hacia el minuto 78, donde afirma que "la policía afirma que el cerebro del *ghoul* se ha activado por la radiación. El plan es: mata al cerebro y así matarás al *ghoul*".

[25] TIBURCIO MORENO, Erika. *Y nació el asesino en serie. El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense*. Madrid: Catarata, 2019, pp. 42-44.

[26] WILLIAMS, Tony. *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*. Jackson: The University Press of Mississippi, 2014, p. 223

[27] En inglés, el periodista utiliza el concepto "creature".

En primer lugar, el miedo al monstruo nuclear de los cincuenta se explora en esta sucesión a través de la emisión de una radiación que provoca una mutación de alcance sin precedentes. En este caso, el monstruo masificado y fragmentado en no muertos expande el miedo a la autodestrucción a través de una amenaza caracterizada por su invulnerabilidad y su rápido crecimiento a través de un contagio que lo convierten en indestructible.

Traspasando la narrativa del *mad doctor*, en estos filmes se atribuye la responsabilidad a las autoridades y a la inutilidad de sus acciones para solventar el problema. La diferente mirada al monstruo conecta con el antiautoritarismo del género que, a través de la ausencia o la negligencia de las autoridades, expone su profundo rechazo a las estructuras de poder y a la conexión entre la carrera nuclear y el capitalismo.[28] En ambas películas, científicos y gobernantes son representados como un órgano ineficiente y negligente reacio a mostrar transparencia informativa (como se observa en la escena descrita anteriormente), cuyas decisiones se muestran incoherentes e inútiles (primero, en *La noche…* se ordena que la población permanezca en sus hogares, después, en *Zombie…* se exige que los supervivientes se concentren en el centro de las grandes ciudades). La deshumanización y su incapacidad para mostrar arrepentimiento eran otros dos rasgos que completan este retrato. En *Zombi* los científicos proponen desde quemar rápidamente los cuerpos sin celebrar ningún ritual de entierro, hasta lanzar bombas nucleares sobre los núcleos de población para acabar con los seres humanos y, en consecuencia, los zombies mueran de inanición.

En estos mismos filmes también se expone la manipulación de los medios de comunicación al configurar un relato de monstruosidad nacido de la invención del otro. Los no muertos se describen como criaturas o *ghouls* para distinguirlos de los seres humanos, cuya idea se refuerza en la explicación del científico Millard Rausch (Richard France) en *Zombi…*:

> La primera pregunta es siempre, ¿son caníbales? No, no son caníbales. El canibalismo implica, en sentido estricto, una actividad entre especies. Estas criaturas no pueden ser consideradas humanas. Comen humanos. No se comen entre ellos. Esa es la diferencia. Ellos atacan y se alimentan solo de carne humana. ¿Inteligencia? Supuestamente muy poco o nulo poder de razonamiento. Mantienen las habilidades básicas que son más bien recuerdos de sus comportamientos de su vida normal. Existen algunos estudios que afirman que usan herramientas pero, incluso estas acciones, son primitivas.

[28] WEART, Spencer R. *Idem,* p. 350.

> [...] Estas criaturas son nada más que puro instinto motorizado. No debemos pensar que son familiares o amigos. No lo son. No responderán a estas emociones ¡Deben ser destruidos en el momento!

Mientras este discurso actúa de voz en off, el montaje de primeros y medios planos individualiza a esos *ghouls* a través de sus ropas, su aspecto y las diferentes acciones que realizan. El contraste entre un relato aparentemente racional, que finaliza con la orden despótica de destruirlos, y las imágenes de seres humanos zombificados realizando acciones cotidianas cuestiona la pretendida separación científica entre los supervivientes y unos no muertos cuya alteridad se origina por los errores cometidos por los científicos en ese camino hacia el progreso. De hecho, son las mismas consecuencias de ese fallo las que conllevan a la propia contradicción de la exclusión de un grupo de no muertos que progresivamente amenaza con superar en número al remanente civilizado.[29]

Finalmente, esta visión agónica del fin de la humanidad conecta con el relato evangélico del fin del mundo, en el que una serie de castigos divinos precederían al Armagedón. El poder aniquilador de la masa zombificada servía de metáfora cárnica de las diferentes crisis que asolaban a la nación y que parecían advertir de la llegada de la batalla final.[30] Sin embargo, el apocalipsis descansaba sobre esa idea de supervivencia destructora que exigía el consumo imparable de los recursos limitados que necesitaban los zombies.

5. El *redneck* como la epopeya del salvajismo y la miseria

El miedo al declive civilizatorio también tuvo un relato económico encarnado por el *redneck*. La visión optimista de la prosperidad *populuxe*[31] comenzó a difuminarse cuando la crisis de 1973 originó una falta de abastecimiento, el aumento del desempleo y el incremento de la inflación.[32] En esta situación, la ética del trabajo y el relato del *American Dream* se presentaban como ficciones frente a la expansión y al empeoramiento de la pobreza estructural. El estilo de vida de las clases medias y altas, enraizado en la urbanidad, el consumismo y el bienestar, se había impuesto sobre otros modos de vida que acabaron considerándose inferiores y atrasados.

[29] PÉREZ OCHANDO, Luis. *George A. Romero. Cuando no quede sitio en el infierno*. Madrid: Akal, 2013. https://leer.amazon.es/?ref_=dbs_p_ebk_r00_pbcb_rnvc00&_encoding=UTF8&asin=B00CGUN98W. [Última consulta: 10 de junio de 2022].

[30] POOLE, W. Scott. *Monsters in America. Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*. Waco: Baylor University Press, 2018, pp. 212-213.

[31] Término que mezcla *popular* y *luxury*, utilizado para definir a la estética de los años cincuenta y sesenta basado en la mezcla de diseños modernos y sofisticados como el estilo del restaurante Big Bob de Bob Wian.

[32] GARSON, Robert; BAILEY, Christopher. *The Uncertain Power. A Political History of the United States since 1929*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 1990, p. 129.

El absoluto rechazo a la pobreza del modelo de exclusión burguesa[33] negaba la existencia de unas desigualdades estructurales y responsabilizaba al individuo y a su holgazanería por no lograr el éxito económico. El *white trash* o basura blanca se convirtió en un arquetipo que reunía un "conjunto de estereotipos y mitos relacionados con comportamientos sociales, inteligencia, prejuicios y roles de género de los blancos pobres".[34] En los dos casos de estudio, *La matanza de Texas* y *Las colinas tienen ojos*, esta figura aparece representada a través de dos familias patriarcales, cuyo salvajismo, ignorancia, intolerancia o sadismo, se atribuyen a una miseria profundamente ligada al espacio en el que habitan.

En *La matanza…*, la desconexión con la civilización se observa en un paisaje donde únicamente el matadero y la gasolinera al principio del metraje reflejan algún tipo de actividad económica. De hecho, la miseria del espacio y sus habitantes desborda a esas excepciones e impulsa la brutalidad como forma de supervivencia. En la escena en que recogen al autoestopista, uno de los miembros de la familia caníbal, la necesidad económica se resalta a través del físico demacrado del autoestopista, de sus afirmaciones (los trabajadores del matadero han sido despedidos por la introducción de la tecnología) y de su insistencia en cobrarles por la fotografía que les saca con la *polaroid*. En la famosa secuencia de la cena en la que Sally (Marilyn Burns) está atada, además del comportamiento perturbado que escapa al protocolo adecuado en una mesa, la austera decoración de la habitación y la mesa materializa la afirmación del padre sobre la necesidad de recurrir al asesinato para sobrevivir: "No puedo disfrutar de matar. Hay cosas que tienes que hacer. No significa que te tengan que gustar". En todas ellas, la supervivencia impone unas formas de vida ajenas a la seguridad burguesa.

En *Las colinas…*, el alejamiento de la civilización es aún más marcado ya que, salvo la gasolinera, no existen construcciones que conecten con la idea de sociedad. El desierto y las cuevas constituyen el hábitat de una familia caníbal definida por su barbarie. De hecho, su vestimenta, a base de pieles y collares hechos con colmillos, y su aspecto físico y discapacidad intelectual, producto de la endogamia, refuerza el conflicto simbólico con la familia protagonista, los Carter. El rechazo social hacia estos individuos queda reforzado por el relato del dueño de la gasolinera, quien confiesa que el patriarca de los caníbales, Júpiter (James Whitworth), es su hijo. A pesar de los lazos de sangre, le describe "cosa" peluda que destrozó a su madre al nacer, cuyas ansias de destrucción (matar perros, decapitar gallinas e incendiar su casa con su hermana pequeña dentro) provocaron que le abandonase en el desierto.

[33] HARRINGTON, Michael. *The Other America. Poverty in the United States*. Maryland: Penguin Books, 1975,p. 21

[34] NETWITZ, Annalee. «White Savagery and Humiliation, or a new Racial Consensus in the Media» en WRAY, Matt; NEWITZ, Annalee. *White Trash. Race and Class in America*. Nueva York: Routledge, 1997, p. 7.

En general, el miedo a la otredad rural en ambos títulos enmascara las desigualdades capitalistas más allá de la oposición entre el refinamiento urbano y la barbarie del campo.[35] Sin embargo, el *redneck* también apela a la posibilidad de involución hacia la barbarie y la pobreza, "como [si de] una enfermedad en retroceso en *todos* los blancos [se tratase], la cual podría florecer de nuevo si se diesen las circunstancias adecuadas".[36] De hecho, la inestabilidad social y medioambiental, la proletarización creciente desde los sesenta[37] y el ensanchamiento de la brecha social durante el decenio siguiente,[38] dibujaban un escenario idóneo para dicho retroceso.

Las imágenes y los relatos asociados a la crisis del petróleo amplificaban la sensación de desorden y caos. Por un lado, la publicación de fotografías de colas de coches en gasolineras, de carteles que anuncian el agotamiento de existencias, o una en la que aparece un padre con su hijo amenazando con una pistola a aquellos que intentaran robarles el combustible,[39] incidían en la desestabilización social y en esa "sociedad de frontera" en la que la supervivencia a través de la violencia era necesaria. Por otro lado, la aparición de publicaciones alarmistas dibujaba un futuro nada prometedor:

> El aumento del precio de la tierra, la madera, el aluminio, materiales de revestimiento, plásticos y algo así hará el hogar para la familia un sueño inalcanzable para la mayoría de la gente. Muchos de los que tienen casas se verán presionados enormemente para pagar el gas o la electricidad para cocinar y calentar, o para el agua para mantener sus jardines.
>
> Una vez estén cubiertas las necesidades básicas, el gran problema para los futuros estadounidense será proveerse a ellos mismos y a su familia de una seguridad para el futuro -un problema aún mayor para ellos que para nosotros hoy. Una combinación de inflación, la quiebra creciente del sistema

[35] TIBURCIO MORENO, Erika. «Classism and Horror in the 1970s: The Rural Dweller as a Monster» en MILLER, Cynthia J.; VAN RIPPER, A. Bowdoin (eds.). *Dark Forces at Work. Essays on Social Dynamics and Cinematic Horrors*. Lanham: Lexington Books, 2020, p. 106.

[36] GOAD, Jim. *The Redneck Manifesto. How Hillbillies, Hicks, and White Trash Became Americas Scapegoats*. New York: Simon & Schuster, 1997, p, 100.

[37] WRIGHT, Erik O.; SINGELMANN, Joachin. «Proletarianization in the Changing American Class Structure», *American Journal of Sociology*, vol. 88 (1982), p. S196.

[38] STONE, Chad, TRISI, Danilo, SHERMAN, Arloc; BELTRÁN, Jennifer. «A Guide to Statistics on Historical Trends in Income Inequality», *Center on Budget and Policy Priorities* (13 de enero de 2020). https://www.cbpp.org/research/poverty-and-inequality/a-guide-to-statistics-on-historical-trends-in-income-inequality. [Última consulta: 01 de julio de 2022].

[39] FALCONER, David. *Father and son hold up their sign saying "Gas Stealers Beware" during the 1973 Oil Crisis*. Wikimedia, 1974. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gas_Stealers_Beware_1974.jpg. [Última consulta: 03 de julio de 2022].

> de seguridad social, y la reticencia de un país que se está empobreciendo para proveer de pagos de asistencia social de cualquier tipo hará más y más difícil para la gente asegurarse un ingreso mínimo en sus años de retiro.[40]

La sensación de desamparo queda reflejada en ambos filmes a través de varios elementos comunes. En primer lugar, la escasez de gasolina o de herramientas adecuadas para poner en funcionamiento el automóvil obliga a los protagonistas a enfrentarse a los *rednecks*. Mientras que en *La matanza…* el dueño de la gasolinera no les puede proveer de combustible debido a que el camión no llega hasta un día o dos después, en *Las colinas…* el encargado de la estación de servicio hace referencia al agotamiento de carburante y de otro tipo de provisiones. En esta última, el recurso al trueque como forma de cambio en lugar del intercambio monetario resalta la alienación de estos habitantes y el olvido gubernamental.

En segundo lugar, la total ausencia de autoridades refuerza el abandono institucional y la desigualdad estructural del país de las oportunidades. Mientras que en *La matanza…* aparece un sheriff al principio del metraje, en *Las colinas…* se observan aviones de una base militar pero no existe ningún tipo de interacción con las víctimas. La falta de normas o representantes del estado que velaran por la seguridad conectaba con el futuro distópico dibujado en *The End of Affluence* que, en el género de terror, adquiría un tono nihilista situando el desgobierno como el origen de "la invasión del mal caótico en el mundo".[41]

Finalmente, la ausencia de nombres propios para reconocer a los antagonistas conectaba con esa idea de destrucción asegurada. En el caso de *La matanza…* se conocen por la posición que ocupan en la familia o el momento de su aparición (autoestopista, viejo, cara de cuero y abuelo), en *Las colinas* son conocidos por los seudónimos que ellos mismos se han atribuido (Júpiter, Ruby, Plutón, Mercurio) o por su rol en la familia (mamá). Dicha despersonalización del monstruo refuerza la idea del desconocido rural pobre potencialmente peligroso por su mejor adaptación a una situación carente de la seguridad civilizatoria.

6. Conclusiones

El zombie y el *redneck* en el cine estadounidense de la década de los setenta fueron respuestas monstruosas al sentimiento de inestabilidad que imperó en Estados Unidos. El aumento de la violencia, la crisis económica y energética, o episodios como la Guerra de Vietnam eran percibidos socialmente como síntomas

[40] EHRLICH, Paul R.; EHRLICH, Anne H. *The End of Affluence. A Blueprint for your Future*. Toronto: Ballantine Books, 1974, p. 175.

[41] PHILLIPS, Kendall R. *Projected Fears. Horror Films and American Culture*. Westport, CT, y Londres: Greenwood Press, 2005, p. 120.

de un declive que apuntaba a un futuro incierto. George A. Romero, Tobe Hooper y Wes Craven modernizaron el género de terror y lo convirtieron en un espacio donde explorar las ansiedades y las tensiones que asolaron al país.

La noche de los muertos vivientes y *Zombi: el amanecer de los muertos* exploraron a través de la masificación zombificada las terribles consecuencias del avance científico. Catástrofes como la de Santa Bárbara o la de Love Canal evidenciaban la incapacidad humana para prevenir accidentes, así como las repercusiones irreversibles de la explotación humana en la naturaleza. Como respuesta a ese miedo, la masa zombificada y creciente se sitúa entre la amenaza de su supervivencia destructora y la victimización de su existencia, ya que son muertos que vuelven a la vida por un error científico. En ambos filmes, el antiautoritarismo se inserta en un retrato caracterizado por la inutilidad, la deshumanización y la incapacidad de satisfacer las necesidades de su decreciente sociedad.

La matanza de Texas y *Las colinas tienen ojos* exponen, a través de un relato clasista y geográfico, el miedo al apocalipsis económico que anunciaba la crisis del petróleo. Las familias *rednecks* son los chivos expiatorios de los fallos sistémicos y el olvido institucional que sitúa la supervivencia frente a un contexto de escasez que, por un lado, obliga a los protagonistas a afrontar una realidad desconocida para ellos y, por otro, fuerza a estos marginados a recurrir a la brutalidad del canibalismo para sobrevivir.

Finalmente, la concienciación contracultural sobre la explotación económica de unos recursos limitados y las irreparables consecuencias de la contaminación, la polución o la radiación dibujaron relatos cada vez más catastrofistas de un capitalismo que únicamente fagocitaba la naturaleza. El cine de terror, a través de estas deformaciones humanas y monstruosas, se alimentaba de los miedos y las tensiones sociales para crear un relato nihilista de una sociedad esclava de su supervivencia destructora.

7. Referencias bibliográficas

ANDERSEN, Robin. «Vietnam: Shattered Illusions» en *A Century of Media, A Century of War*. Nueva York: Peter Lang, 2007, pp. 47-65.

BECKER, Matt. «A Point of Little Hope: Hippie Horror Films and the Politics of Ambivalence», *The Velvet Light Trap*, vol. 57 (2006), pp. 42-59.

CARROLL, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros, 2005.

CARROLL, Peter N. *It Seemed Like Nothing Happened. The Tragedy and Promise of America in the 1970s*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.

CARSON, Rachel. *Silent Spring*. Thorndike, ME: G.K. Hall & Co., 1997.

CHERRY, Brigid. *Horror*. Londres y Nueva York: Routledge, 2009.

CLAYTON, Blake C. *Market Madness: A Century of Oil Panics, Crises, and Crashes*. Oxford:

Oxford University Press, 2015.
DIFFRIEND, David S. «A Film Is Being Beaten. Notes on the Shock Cut and the Material Violence of Horror» en HANTKE, Steffen (Ed.). *Horror Film: Creating and Marketing Fear.* Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2004, pp. 52-81.
HODGSON, Godfrey. *The Myth of American Exceptionalism*. New Haven, CT: Yale University Press, 2009.
MCNEILL, J.R.; ENGELKE, Peter. *The Great Acceleration. An Environmental History of the Anthropocene since 1945*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016
MEADOWS, Donella H., MEADOWS, Dennis L., RANDERS, Jørgen; BEHRENS III, William W. *The Limits of Growth*. Nueva York: Universe Books, 1972.
MUIR, John K. *Wes Craven. The Art of Horror*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1998, p. 65.
MURPHY, Bernice. *The Rural Gothic in American Popular Culture: Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
NAVARRO, Antonio J. «American Gothic. Terror en tiempos de crisis (1968-1980)» en NAVARRO, Antonio J. (Coord.). *American Gothic. El cine de terror USA. 1968-1980*. Donostia: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 2007, pp. 8-47.
NIXON, Richard. «The Energy Emergency», *Dir. of publ. Office of the Federal Register*, vol. 9, núm. 45 (1973). https://www.cvce.eu/s/be [Última consulta: 21 de junio de 2022].
PÉREZ OCHANDO, Luis. *George A. Romero. Cuando no quede sitio en el infierno*. Madrid: Akal, 2013. https://leer.amazon.es/?ref_=dbs_p_ebk_r00_pbcb_rnvc00&_encoding=UTF8&asin=B00CGUN98W.
PHILLIPS, Kendall R. *Dark Directions. Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film*. Carbondale y Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press, 2012.
POOLE, W. Scott. *Monsters in America. Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*. Waco: Baylor University Press, 2018.
RUSSELL, Bertrand; EINSTEIN, Albert. *The Russell-Einstein Manifesto*. Spokeman Books, 2015. https://www.spokesmanbooks.com/Spokesman/PDF/85russein.pdf. [Última consulta: 15 de junio de 2022].
SABOL SPEZIO, Teresa. «The Santa Barbara Oil Spill and Its Effect on United States Environmental Policy», *Sustainability*, vol. 10, núm. 8 (2018), pp. 2750, 1-14.
STERNGLASS, Ernest J., «The Death of All Children. A footnote to the A.B.M. controversy», *Esquire* (septiembre de 1969), pp. 1a-1d. https://classic.esquire.com/article/1969/9/1/the-death-of-all-children. [Última consulta: 01 de junio de 2022].
STEWART, Gail. *A Cultural History of the States Through the Decades. The 1970s*. San Diego, CA: Lucent Books, 1999.
TIBURCIO MORENO, Erika. *Y nació el asesino en serie. El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense*. Madrid: Catarata, 2019.
WEART, Spencer R. *Nuclear Fear: A History of Images*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
WILLIAMS, Tony. *Hearths of Darkness. The Family in the American Horror Film*. Jackson: The University Press of Mississippi, 2014.

Tensiones distópicas en el cine cubano contemporáneo

Alexis Yannopoulos
Université de Toulouse 2 Jean Jaurès (UT2J)
alexis.yannopoulos@univ-tlse2.fr

Resumen: Durante la última década del cine cubano, impresiona la cantidad de producciones cinematográficas que utilizan los códigos de la ciencia ficción para crear universos distópicos. Estas producciones proponen reflexiones críticas y distanciadas tanto sobre los problemas de la sociedad contemporánea cubana como sobre la era del capitalismo avanzado. Lejos de constituir un conjunto monolítico, las películas exhiben una verdadera variedad según la perspectiva adoptada, destacando la riqueza de posicionamientos estéticos y políticos. Examinamos primero una vertiente de coloración más negativa inspirada en obras maestras como la de Tarkovski y Béla Tarr, creando representaciones distópicas de escenarios reales con fines políticos o filosóficos. Otro grupo de cineastas entra en el terreno de la distopía pero desde territorios afines menos arriesgados: comedia de ciencia ficción, parodia de película zombi o, en un registro menos cómico, el cine negro y el documental sobre el derrumbe de la utopía.
Palabras Clave: Distopías, posmoderno, Tarkovski, Béla Tarr, utopía, zombi, cine negro.

Abstract: During the last decade of Cuban cinema, the number of film productions that use science fiction codes to create dystopian universes is impressive. These productions propose critical and distanced reflections both on the problems of contemporary Cuban society and on the era of advanced capitalism. Far from constituting a monolithic set, these films display a true variety depending on the perspective adopted, highlighting the wealth of aesthetic and political positions. We first examine a tendency with negative colouration inspired by masterpieces such as Tarkovski and Béla Tarr, films that create dystopian representations of real settings for political or philosophical purposes. Another group of filmmakers challenges the field of dystopia but from less risky territories: science fiction comedy, zombie movie parody or, in a less comic register, film *noir* and the documentary on the collapse of utopia.
Key Words: Dystopias, post-modern film, Tarkovski, Béla Tarr, utopia, zombie movie, film noir

1. Introducción

Aunque las raíces de las distopías se pueden rastrear en los grandes mitos apocalípicticos fundacionales presentes en cualquier sistema de pensamiento humano, las ficciones del fin de mundo se convirtieron progresivamente en ficciones y conocen desde el siglo XIX un desarrollo cada vez más importante. En medio de las grandes convulsiones acarreadas por las Revoluciones políticas e industriales, los espíritus románticos imaginaron mundos infernales y catástrofes globales para representar las ruinas del antiguo mundo.[1] El pesimismo característico de la novela gótica y su profundo cuestionamiento de la razón burguesa destaca por ejemplo en la obra de la gran escritora Mary Shelley, no solo en su famoso *Frakenstein* sino también en *The last man* (1826), una novela precursora de las distopías contemporáneas que cuenta la aventura del último humano en la Tierra.[2]

Durante el siglo XX, las guerras mundiales, los totalitarismos y la amenaza fatal del arma nuclear crearon perspectivas sombrías de la catástrofe por venir, dando lugar a una nueva oleada de distopías consideradas como clásicas (las más citadas en el campo de las *Science Fiction studies* siendo las de Zamyatin, Huxley y Orwell). El ambiente del siglo XXI no deja de favorecer el desarrollo de ficciones distópicas con su lote de guerras, amenazas biológicas y fracasos políticos, dando la visión de un planeta deshumanizado rindiendo su último soplo. Los años negros de la pandemia que se desencadenó en 2020 acentuaron la sensación de callejón sin salida, junto con la creencia cada vez más difundida de que nuestras vidas son controladas por plutócratas paranoicos y algoritmos robóticos.

Las obras distópicas anticipan situaciones catastróficas en un futuro no tan lejano o, al revés, se inspiran en la tragedia que se instala en la Historia. Por ejemplo, en la novela *Le successeur de Pierre,* escrita en plena epidemia de sida, el escritor chino-francés y especialista de inteligencia artificial Jean-Michel Truong, imaginaba una sociedad después de la "Gran Peste" en la que los últimos supervivientes están recluidos en piezas herméticas sin posibilidad de tocar a otros seres humanos. Totalmente aislados, solo pueden comunicarse con los demás mediante hologramas y realidad virtual.

En la producción audiovisual, la distopía se convirtió en un género aclamado por la crítica, fácilmente reconocible y ampliamente consumido por el público, logrando la difusión masiva que no había conseguido la literatura. Este fenómeno se enfatizó en las series audiovisuales después del éxito de clásicos como *Mad*

[1] Ver, por ejemplo: SCHÄFER, Martin. «Grandeur et décadence de l'anti-utopie: utopie, roman noir, dystopie», *Science Fiction studies*, vol. 6, núm. 3 (1979), pp. 287-295.

[2] El libro exacerba la línea trazada por los cuentos filosóficos del siglo XVIII contando una apocalipsis bíblica con un solo sobreviviente, reflejando la vertiente más negra y nihilista del romanticismo.

Max, *Blade Runner* (basada en el universo de Philip K. Dick) o *Dead Zone* (adaptación de una novela de Stephen King por David Cronenberg). En las últimas décadas, este fenómeno también destaca en el cine de autor, por ejemplo en *Canino* de Yorgos Lanthimos o en la penúltima película galardonada con la Palma de Oro en Cannes (*Titane* de Julia Ducournau).

Sin embargo, la visión catastrófica y del absurdo total también da lugar a producciones más comicotrágicas, como la película *No mires arriba*, estrenada en 2022 y en la que científicos descubren un asteroide a punto de caer en la tierra. Aunque anuncian en *prime time* la tragedia por venir, nadie les hace caso y la noticia se ahoga entre *fake news* e incapacidad total para reaccionar frente a un peligro que en forma metafórica, denuncia la inacción frente al cambio climático. La última película galardonada en Cannes (*Triangle of Sadness* de Ruben Östlund) refleja perfectamente esta vertiente carnavalesca fecunda de la ficción distópica, llevando a cabo una crítica desenfrenada de la sociedad materialista, la pérdida del sentido y la distorsión de la utopía. Esta vertiente menos seria de la distopía, o que utiliza los códigos de la distopía combinándola con otras formas genéricas, es particularmente importante en el cine reciente cubano que examinaremos en el marco de este trabajo.

Durante la última década, destaca una producción distópica bastante importante tomando en cuenta el tamaño de la isla (11 milliones de habitantes) y a pesar de medios limitados en comparación con las grandes máquinas hollywoodienses. Estas películas distópicas proponen reflexiones críticas tanto sobre los problemas de la sociedad contemporánea cubana como sobre los estragos provocados por el sistema moderno-colonial y sus avatares contemporáneos. En el marco de este trabajo propondremos un repaso panorámico del cine reciente en Cuba que exhibe rasgos distópicos a partir de un acercamiento teórico desde la sociocrítica del cine y los *Science fiction studies* que se desarrollaron en Estados unidos a partir de los años 70. Veremos que lejos de constituir un conjunto monolítico, las películas exhiben una verdadera variedad según la perspectiva adoptada, destacando la riqueza de posicionamientos estéticos y políticos.

Examinaremos a continuación dos grupos de películas con rasgos distópicos. Dentro del primer grupo, encontramos por un lado películas muy negras con un discurso marcadamente político y, por otro lado, películas de corte más universal con preocupaciones filosóficas y ecológicas. Frente a la escasez de medios financieros, los cineastas eligen formatos minimalistas o híbridos que retoman la tradición de Chris Marker, Andrei Tarkovski o Bela Tarr. Veremos sin embargo que este conjunto de películas se enfrenta a la dificultad de superar las contradicciones muy fuertes de una obra distópica realizada con un presupuesto muy bajo o con ambiciones estéticas demasiado fuertes. Por otro lado, evocaremos un segun-

do grupo de películas, mejor reconocidas por el público y la crítica, que invierten más bien en la segunda corriente mencionada en la introducción: distopías que se alejan del negativismo total o que se diluyen con otras formas genéricas.

2. Una primera serie de distopías postmodernas pesimistas caracterizadas por su marcado posicionamiento ideológico o la reflexión filosófica y ecológica

El primer grupo de ficciones distópicas que evocaremos entronca con una tendencia más general del cine latinoamericano relacionada con la crisis de la creencia en un futuro mejor y la entrada en la llamada posmodernidad. La crítica Isdanny Morales Sosa, especialista cubana de cine y ciencia ficción, describe de la siguiente manera el aspecto posmoderno presente en las obras distópicas:

> En un mundo desprovisto de asideros trascendentales que guíen las existencias, al parecer sistemas utópicos como el comunismo o el capitalismo tenían en principio ese halo aurático que se configuraba en la Modernidad como promesa de felicidad. Un consenso prácticamente colectivo es que nuestra época [...] se encuentra dominada por el desencanto y la crisis de sentido, como consecuencia justamente de la debacle de las grandes utopías modernas.[3]

La investigadora cubana alude a las tesis de los pensadores posmodernos como Lyotard sobre el fin de las ideologías y de las creencias metafísicas. Este fracaso de los grandes metarrelatos y la ausencia de alternativas revistió una importancia particular en la Cuba de los años 90, es decir después de la caída del bloque soviético y la revelación definitiva de los crímenes del estalinismo. Recordemos que el denominado "Periodo Especial en Tiempos de Paz" fue extremadamente duro para la población cubana puesto que la URSS dejó de proveer materias primas y productos industriales, mercancías que no se podían remplazar comerciando con otros países a causa del bloqueo y las sanciones impuestas por los EEUU. Treinta años después, la población cubana sigue experimentando el fracaso de los sueños utópicos frustrados por la burocracia de partido, las escaseces agravadas por la pandemia y los múltiples peligros de la integración en un mundo globalizado capitalista.

El derrumbe de la utopía promovida por la Revolución cubana, el presente complejo y el futuro incierto serían así factores explicativos de la relativa fecundi-

[3] MORALES SOSA, Isdanny. «Agotamientos, finales y nuevas utopías: sobre *El cine latinoamericano del desencanto* de Justo Planas (ICAIC, 2018)», *Yzur*, núm.1 (Julio 2021), pp. 69-71.

dad de las obras distópicas en la producción cinematográfica cubana de los últimos diez años. Es un tema extensamente desarrollado en cuanto a la literatura[4] y que Santiago Juan-Navarro, crítico cubano radicado en Estados Unidos, comenta de la siguiente forma:

> Tras la caída del bloque socialista y el advenimiento del llamado Periodo Especial, una gran parte de la producción cultural cubana se ha centrado en el colapso no solo de la metanarrativa de la Revolución, sino también de la cultura material que la simbolizaba. A diferencia del discurso revolucionario, impregnado de un impulso utópico, la literatura y el cine han evolucionado progresivamente hacia una visión distópica de la condición nacional y hacia una amarga reflexión sobre el pasado más reciente.[5]

Juan-Navarro describe el desarrollo de una "estética de las ruinas", metáfora de un sistema social y político considerado como negro y triste. El crítico va más allá al destacar el pesimismo como componente esencial del joven cine cubano distópico:

> El pesimismo avanza por el cine cubano distópico en un *crescendo* de desolación y sensación de abandono que se origina en la total incapacidad de resistencia de los sujetos a las circunstancias anómalas que los envuelven, privándoles de su individualidad humana. En todos estos casos, las ruinas actúan como metáforas del colapso de los grandes discursos de la Revolución.[6]

Para Juan-Navarro, los elementos distópicos presentes en el cine cubano reciente se deben a las "circunstancias anómalas" provocadas por el gobierno cubano, situación que acarrea la disolución de la "individualidad" y la humanidad de los sujetos. Como veremos más adelante, el "*crescendo* de desolación" difícilmente puede caracterizar el conjunto de ficciones distópicas cubanas y se aplica sobre todo a la obra de uno o dos cineastas que viven fuera de Cuba.[7]

[4] *Cf.* CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana.* Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2013.

[5] JUAN-NAVARRO, Santiago. «La Estética Del Derrumbe En El Documental Cubano Contemporáneo», *Delaware Review of Latin American Studies*, vol. 18, núm.2 (Primavera 2020).

[6] "Pessimism advances through dystopian Cuban cinema in a *crescendo* of desolation and helplessness originating in the subjects' inability to cope with the anomalous circumstances that surround their existence and that completely cut off their own human individuality. In all these cases, ruins act as a metaphor for the collapsing metanarratives of the Cuban revolution", JUAN-NAVARRO, Santiago. «From Utopia to Dystopia: The Demise of the Revolutionary Dream in Futuristic Cuban Cinema», *Humanities*, vol. 11, núm. 1 (2021), [traducción propia].

[7] Por lo demás destacamos más arriba un verdadero *crescendo* de películas o series distópicas pero no necesariamente los cineastas son anti-sistémicos que defienden la disolución del capitalismo.

La hipótesis de Juan-Navarro se puede entender sin embargo a la luz de que el cine cubano conoció un enorme desarrollo gracias a políticas culturales muy ambiciosas inauguradas por la Revolución de 1959: el apoyo del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas, la creación de salas de cine, grupos musicales para acompañar las películas (la nueva trova cubana), así como la fundación de escuelas de cine y festivales internacionales (el de La Habana es aún considerado como el más importante en América).[8] En medio de la euforia revolucionaria, de los esfuerzos invertidos en la creación de un cine nacional independiente, los ideales revolucionarios gozaban de cierto apoyo por parte de los cineastas, un fenómeno que globalmente cambió a partir de los años 90:

> Si bien en sus orígenes el proyecto revolucionario se contempló en el cine nacional dentro del reino utópico del "buen lugar", a principios de la década de 1990, comenzó a ser desplazado hacia un "no lugar", precisamente por la pérdida de fe en el discurso utópico.[9]

El desarrollo del cine distópico cubano se sitúa pues a continuación de una serie de películas rodadas en los años 90/2000 que adoptan una coloración más bien pesimista. Como lo recuerda Isdanny Morales Sosa:

> Filmes como *Sed* (Enrique Álvarez, 1991), *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994), *La ola* (Enrique Álvarez, 1995), *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998) o *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), afectados por el contexto del derrumbe del muro de Berlín y la disolución del campo socialista, con todo lo que esos acontecimientos significaron para el cubano, […] se distancian también de aquel impulso proyectivo con el que la Revolución inspirara al Tercer Mundo […]. En este sentido, bien funcionarían como medida para tasar en los 90 el devenir del ideal de *hombre nuevo*: un sujeto que por esos días dejaba de soñar o, con suerte, colocaba sus utopías en espacios tan distantes como Madagascar.[10]

[8] Como lo subraya la productora independiente Claudia Calviño: "Lo que entendemos como cine cubano desde el primero de enero de 1959 hasta hace muy poco tiempo, yo diría quince años o menos, era el cine que se realizaba desde la institución, el ICAIC, que era el Instituto de cine cubano. En Cuba este instituto tiene una particularidad, que yo no creo que exista en ningún otro lugar, y es que además de hacer las funciones de institución cinematográfica, que más o menos son parecidas a las de los institutos de cualquier país, tiene la característica de que es la principal empresa de producción del país, la única hasta hace muy poco. [También] es la distribuidora de cine y además tiene a su cargo todas las salas de cine, con lo cual, se encarga también de la programación y la exhibición del cine en Cuba. Es decir, el ICAIC es el instituto y es el Sony Pictures [un major] de Cuba". CALVIÑO, Claudia. «Taller Cine, género y política», *Cinémas d'Amérique latine*, núm. 28 (2020), pp. 158-161.

[9] JUAN-NAVARRO, S. *Op. cit.*

[10] MORALES SOSA, Isdanny. «Introducción», *La Fuga*, núm. 24, Dossier: agotamientos, desvíos y reescrituras en el cine cubano contemporáneo (2020).

Aunque estas películas de los años 90 son de corte realista, prefiguran la aparición de las películas distópicas. Esto destaca claramente en la caída del "ideal del *hombre nuevo*" evocado por Morales Sosa y que constituye el tema principal de la primera película distópica que presentaremos en el marco de este trabajo, *Corazón azul* de Miguel Coyula (2021). Ya en su película anterior, *Memorias del desarrollo* (2010), el director expresaba su denuncia del castrismo, "estigmatizando el inmovilismo pasado y actual de Cuba".[11] Pero en *Corazón azul*, Coyula va más allá, imaginando que, para "salvar el socialismo en Cuba", el régimen de Fidel Castro invierte en la ingeniería genética, logrando manipular el ADN para crear seres humanos mejorados, una parodia de los "hombres nuevos" del discurso revolucionario. Desafortunadamente estos personajes en vez de ser superhéroes al servicio de la nación, se convierten en peligros importantes para la sociedad.[12] Edificios destartalados, paisajes desolados con escasos destellos de luz, colores glaciales conforman un universo frío y vacío en el que los personajes aprenden a sobrevivir solos y sin ninguna esperanza en el sistema.

Retomando una tradición clásica del cine de autor, Coyula mezcla la ficción con imágenes de archivo y secuencias de fuerte espontaneidad, reiterando continuamente el vínculo, por lo demás evidente, con el contexto sociohistórico. Aunque el director postula cierta reflexión filosófica a través de la estética del *collage* y del ensayo fílmico, su distopía se caracteriza por una hibridez genérica importante al mezclarse los rasgos de la ciencia ficción con el documental y el panfleto. Si añadimos además el carácter fragmentario del relato, el resultado es muy experimental y el aspecto panfletario acaba ocultando los elementos funcionales que encontrábamos en las películas anteriores de Coyula.

Una propuesta más minimalista pero que también funciona como crítica acérrima de la sociedad cubana se puede encontrar en *La obra del siglo* (2015) de Carlos Machado Quintela, aclamada por la crítica por la utilización lograda de la estética distópica mezclada con imágenes de archivo. Nacido en La Habana pero afincado en Madrid, Carlos Quintela sacó provecho de la existencia de un escenario distópico real, el proyecto abandonado de construcción de una central nuclear en Cuba (un espacio también utilizado como escenario por Coyula en *Corazón azul*). En los años 80, Cuba había emprendido un programa nuclear con el apoyo

[11] Sobre esta película adaptada de la novela homónima de Edmundo Denoes, tal y como lo había hecho Tomás Gutiérrez Alea (1967): KABOUS, Magali. «Memorias del subdesarrollo & Memorias del desarrollo de la política cubana», *Cinémas d'Amérique latine*, núm. 21 (2013), pp. 80-94. *Memorias del desarrollo* se situaba en la continuación de la famosa cinta de Gutiérrez Alea en el sentido de que proponía una reflexión sobre la necesidad de evitar los posicionamientos dogmáticos.

[12] Mencionemos que la serie *The Boys* (estrenada a partir de 2019) imagina un guion muy similar pero en el contexto norteamericano. Una gran corporación fundada por un genético de ideología nazi inventa un suero para crear super-hombres, desencadenando un sin fin de peligros para la sociedad.

de la tecnología soviética pero que se abortó de forma brutal tras caer el Muro. El proyecto había constituido una inversión enorme pero se abortó de un día para otro y miles de personas que habían estudiado ingeniería y física nuclear en Rusia se encontraron desprovistos de porvenir profesional.

La película no presenta ninguna catástrofe apocalíptica pero refleja muy bien la "estética de las ruinas" descrita más arriba por Santiago Juan-Navarro o el "cine del desencanto" teorizado por Justo Planas.[13] El director filma durante toda la película con una cámara lenta y fija los edificios monumentales pero arruinados de Ciudad Nuclear (tanto el reactor en construcción como los edificios de hormigón donde se alojaron los trabajadores de la central) otorgándoles el centro de las imágenes hasta imponerse como verdaderos protagonistas de la película.

Filmada en blanco y negro, la película es muy rigorosa y acaban predominando los diálogos intimistas entre un padre de la generación revolucionaria y un hijo desilusionado. El carácter alegórico destaca la falta de transmisión de los ideales revolucionarios en un mundo carcomido por las escaseces y la ausencia de futuro. Como destaca el crítico Félix Arias Hück:

Sirviéndose de los recursos visuales del video de los años ochenta y de aquella escuela de cine documental del realismo socialista, este filme reflexiona sobre lo que pudo ser (…) El gran proyecto, predominantemente masculino, es recordado ante todo como la obra del hombre varón que conquista el espacio y que doma la energía nuclear, pero que se rinde ante las vicisitudes del cotidiano, las negligencias y los defectos de fábrica.[14]

La película de Quintela se inscribe en la línea de posicionamiento estético que trata de explotar plenamente el poder artístico del cine, utilizando imágenes tangibles que provocan un extrañamiento de la realidad. Encontramos en esta línea los maestros del cine de los países socialistas a los que Quintela rinde homenaje, sobre todo a las propuestas de Bela Tarr quien utilizó una serie de procedimientos del cine distópico para dilatar el tiempo y crear la abstracción. Una propuesta que el cineasta y crítico Raphaël Bassan, especialista del cine de vanguardia, denomina "cine apocalíptico" y cuyos rasgos se aplican perfectamente a *La obra del siglo*:

Personajes estrafalarios [...] planos secuencia, estilización de la foto en blanco y negro, decorados, animales deambulando en manadas por espacios arbolados o habitados, lluvia torrencial, danzas humanas son algunas de las figuras características de su estilo. Pasamos del drama pasional (*Damnation*), todavía cer-

[13] PLANAS, Justo. *El cine latinoamericano del desencanto.* La Habana: Ediciones ICAIC, 2018.

[14] ARIAS HÜCK, Félix. «La obra del siglo: el segundo largometraje del cubano Carlos Quintela», *Meer*, (22 de noviembre de 2016). Disponible en: https://www.meer.com/es/21922-la-obra-del-siglo

cano a Fassbinder, a la pureza total donde sólo quedan dos humanos y un animal (*El caballo de Turín*), inmersos en la expectativa del fin del mundo.[15]

Los diferentes elementos mencionados por Bassan dibujan la línea seguida por Carlos Machado Quintela, que escenifica una imagen en blanco y negro de la realidad cubana que se acerca a la estética del esperpento. La sensación de realidad distorsionada destaca claramente con la utilización de una imagen central en la película, el interior de la turbina abandonada y la impresión desestabilizadora que produce:



Figura 1. Fotograma de *La obra del siglo* (Carlos Machado Quintela, 2015).

No podríamos estar más lejos de la imagen de una Cuba tropical y alegre. Sin embargo, a pesar de su pesimismo, sobreviven en la películas cierta posibilidad de escape. Como lo apunta Arias Hück:

> Dedicada a Yuri Gagarin y Sara Gómez, esta película aparenta narrar la historia de un gran fracaso, pero las historias de la gente, sus personajes y el homenaje a dos personas admiradas, una por su carisma e ir al espacio, la otra por establecer la mirada femenina en una industria cinematográfica dominada por varones, convierten esta película en un diálogo intergeneracional.[16]

[15] BASSAN, Raphaël. «Bela Tarr: un cinéma de l'apocalypse», *Encyclopedia universalis*, 2020 [traducción propia].
[16] ARIAS HÜCK, Félix. *Op. cit.*

Aunque hace una radiografía muy negra de su país, Carlos Machado Quintela se reconoce dentro de una tradición muy fecunda que incluye los grandes nombres del cine revolucionario como Sara Gómez, primera mujer cineasta y afroamericana en los años 60 (algo inconcebible en el Hollywood de la época). Quintela también se inscribe dentro de una tradición más experimental y cercana a las producciones de Chris Marker, quien filmó el famoso *La Jetée* unos años después de haber viajado a Cuba.[17]

Uno de los seguidores de Marker en Cuba, Tomás Piard, es específicamente reconocido por su incursión en el terreno de las distopías: *Crónica del día agonizante* (1966), *Dies irae* (1997), inspirada en la explosión de Chernóbil, y la más reciente *Los desastres de la guerra* (2012). Esta última película de Piard, inspirada en la serie homónima de estampas de Goya, presenta un mundo totalmente destruido por una catástrofe nuclear. En un paisaje desértico de rocas ásperas barrido por un viento asolador y regado por un sol asesino, los pocos supervivientes se dejan dominar por sus pulsiones animales y empiezan a atacarse unos a otros. Sin embargo, el final de la película deja entrever un futuro mejor cuando los protagonistas, unidos por fin, encuentran el mar y entran en forma alegórica dentro de la luz del sol. Destaca el hipotexto bíblico en la película con la travesía del desierto y la posibilidad de un futuro mejor.

El enfoque adoptado por Piard se aleja radicalmente de la realidad cubana, enfatizando la importancia del problema ecológico al mismo tiempo que propone una reflexión ontológica sobre el ser humano. La recepción de la película sufrió sin embargo de lo que los críticos describieron como falta de ritmo, monotonía en los decorados, diálogos planos, sobreactuación…; elementos que se explican en gran parte por la dificultad de construir un universo cienciofiiccional con escasez de medios financieros.

Otra cinta con un propósito parecido pero que se enfrenta a los mismos retos es *Omega 3* (2014), en la que Eduardo del Llano, escritor de ciencia ficción nacido en Moscú y cineasta, escenifica un universo ciberpunk dividido en facciones que se oponen según su régimen alimenticio: *Ollies* (ovolácteos), *Vegs* (vegetarianos), *Macs* (macrobióticos) así como *Cars* (carnívoros), *frut* y *fishis*. Cada grupo trata de imponer su modo de alimentación en un mundo futuro en el que paradójicamente la comida sobra, una metáfora del enfrentamiento a nivel internacional. Como lo afirma el director:

[17] Recordemos el viaje de Marker por Cuba durante un periodo muy militante en el que filma el documental *Cuba si* (1961) antes de emprender la aventura de *La Jetée*, película distópica clásica.

> [*Omega 3*] va contra la intolerancia y el fanatismo ideológico o religioso (…) Todos los países del mundo tienen cosas criticables, pues la realidad no es en blanco y negro. Por eso no se puede tener temor a dialogar sin cortapisas de toda la realidad y de sus diversas problemáticas. Eso sí, nunca se pueden tolerar argumentos racistas, anexionistas o fascistas.[18]

Como en el caso de *Los desastres de la guerra*, la perspectiva adoptada no se centra en la realidad cubana pero busca desarrollar un mensaje más universal. Denuncia la ciega fe en dogmas que excluyen a los demás y su corolario inevitable, la persecución por creencias intolerantes. La película fue aplaudida como un "ejercicio de creación novedoso, original y valiente" cuyo propósito era según las palabras de Del Llano: "hacer ver que no necesariamente hay que dejarles estos temas a los norteamericanos, ni hay que tener muchos recursos, ni mucho dinero para hacerlo".[19]

Retomando la tradición evocada más arriba (Marker, Tarkovski con *Stalker* o *Solaris*), se trataba de superar la dificultad del presupuesto muy bajo invirtiendo en el aspecto estético y filosófico. El resultado es una tragicomedia ciberpunk de humor negro que llegó a ser considerada como la primera película de ciencia ficción cubana. Sin embargo, el resultado no estuvo a la altura de las expectativas: "incongruente […], invita al cinéfilo a cerrar los ojos medio adormecido o a abandonar la sala"; "No pueden sino resultar alentadores los propósitos de Eduardo del Llano. Que los logre es otra cosa […] Lo que más agradecí en *Omega 3*, es la brevedad".[20] Como en el caso de las cuatro películas que mencionamos hasta ahora, *Omega 3* sufre del bajo presupuesto y de la inexperiencia en la realización cinematográfica de una distopía.

Hasta ahora hemos destacado dos tipos de películas en el panorama cubano pero que comparten hasta cierto punto una coloración marcadamente negativa con escasos rayos de luz. Destacaremos a continuación una vertiente menos negativa que mezcla la distopía con otros géneros fílmicos.

[18] DEL LLANO, Eduardo. «Eduardo del Llano contra sus aliens», entrevista con Michel Hernández. *Granma* (17 de agosto de 2014). Disponible en: https://www.granma.cu/cultura/2014-08-17/eduardo-del-llano-contra-sus-aliens

[19] «Omega 3: ciencia ficción a lo Eduardo del Llano», *CubaDebate* (19 de agosto de 2014). Disponible en http://www.cubadebate.cu/noticias/2014/08/19/omega-3-ciencia-ficcion-a-lo-eduardo-del-llano-fotos/

[20] Reseña crítica de Pedro M. Otero Cabañas disponible en la página web de Eduardo del Llano: https://eduardodelllano.wordpress.com/ Mencionemos también este comentario de Yusimí Rodríguez López: "En uno de los diálogos del filme, entre la prisionera *oli* y el *veg*, ella dice que extraña el cine. Alguien, detrás de mí en la sala, dijo irónicamente: «yo también»".

3. Producciones que mezclan la distopía con otras formas genéricas emocionalmente fuertes que reinventan la reflexión en Cuba

El primer ejemplo de esta vertiente es *Juan de los Muertos*, dirigida por Alejando Brugués y estrenada en 2012, que conoció un gran éxito taquillero tanto en la isla como en el extranjero y ganó el premio Goya a la mejor película iberoamericana. Más que una distopía clásica, se trata de una comedia de zombis que recuerda el *Shaun of the Dead* de Edgar Wright. El éxito de la película se explica por una escenificación que supo jugar perfectamente con los códigos de las películas de serie B (que no necesitan un presupuesto tan importante), introduciendo abundante parodia y humor catártico.

La película presenta a Juan, un cubano común y corriente, que decide organizarse con el apoyo de sus amigos para enfrentar la epidemia que convierte en zombis a sus compatriotas. Cuando el grupo de amigos descubre la manera de deshacerse de los muertos, deciden fundar una empresa en una azotea típica de La Habana desde donde venderán sus servicios de "exterminación de los seres queridos" convertidos en zombis. La comedia tiene una clara dimensión satírica tanto en contra del sistema político cubano como de los efectos crueles del bloqueo estadounidense sobre la población cubana.

Al final de la película, y aunque tienen la posibilidad de salvarse huyendo de la isla, Juan y sus amigos deciden quedarse y combatir de forma heroica. Destaca el paralelismo con otra gran película cubana de éxito taquillero (3,5 millones de entradas, en un país de once millones de habitantes), *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1969). En aquella película, Julio García Espinosa, autor del manifiesto "Por un cine imperfecto" y director del ICAIC, parodiaba el género del western ofreciendo una imagen prosaica del guerrillero héroe revolucionario: un personaje pícaro pero altruista, mezcla de Don Quijote, Don Juan y bandolero tipo Robin Hood. La tradición pícara y quijotesca explotada por Alejando Burgués en *Juan de Los Muertos* destaca claramente en la pareja formada por el alto y flaco Juan y el más corpulento Lázaro (el nombre no deja de hacernos sonreír en el contexto zombi de la película).

Este carácter apegado a la tradición cultural hispánica explica tanto la idiosincrasia del protagonista como la buena recepción de la película. Pero el éxito también se tiene que relacionar con la voluntad de seguir luchando a pesar de las adversidades en un mundo con pocas oportunidades de escapar al derrumbe. Frente a la pesadilla que invade su vida, Juan se vuelve hacia los valores de amistad, familia (encarnada por el acercamiento con su hija Camila) y apertura ideológica (con el personaje trans de La China, por ejemplo).

Este último elemento nos lleva a ubicar *Juan de los muertos* dentro de una tendencia más general de la producción cultural cubana post-90. Evocaremos para terminar este trabajo algunas películas (ficciones y documentales) de esta tendencia que, como *Juan de los muertos*, no son distopías pero escenifican claramente el derrumbe de la utopía castrista tratando de describir las diferentes aristas de una realidad muy compleja.

Un ejemplo bastante famoso es la obra de Leonardo Padura que cuestiona la corrupción, la burocracia de partido y otras lacras del sistema cubano actual, elementos que destacan particularmente en la *Tetralogía de la Habana*, publicada entre 1991 y 1998 y adaptada en 2016 para el cine con guion del propio autor y de su esposa, Lucía López Coll.[21] En las 4 películas de la serie, se enfatiza respecto a las novelas la estética del *roman noir* con planos de larga duración en los que contemplamos imágenes crepusculares de la Habana, con calles frías y silenciosas. Seguimos las deambulaciones del detective Mario Conde, anti-héroe nostálgico, herido e inestable, interpretado por el gran actor cubano, Jorge Perugorría. Los únicos momentos en los que se puede escapar a la tensión distópica es cuando Conde se junta con su grupo de íntimos amigos para tomar ron y acordarse del pasado, tal y como lo hace Juan con sus amigos en una azotea de La Habana. La misma imagen metafórica de la azotea se encuentra en la película *Regreso a Ítaca* (guion de Leonardo Padura y Laurent Cantet, 2014), que sigue el reencuentro de un cubano con sus amigos al volver a la isla veinte años después de su partida. La azotea en la que conversan durante toda la película representa una heterotopía de amistad y amor dentro del panorama cubano que se opone a la distopía social que lo rodea.

El emocionante documental *El Telón de Azúcar* (2005) de la chilena Camila Guzmán, que pasó una gran parte de su infancia en Cuba después del golpe de estado de 1973, también da cuenta de este sentimiento nostálgico. Después de haber pasado muchos años en el extranjero, la cineasta decidió volver a la época de su infancia, desarrollando una reflexión sobre la desaparición de la utopía. Lo que queda es un sabor agridulce aunque la fuerza pura de aquellos años, la creencia en valores humanistas y emancipatorios que existían en aquella generación, permanece vigente como un modelo lleno de ética frente al mundo globalizado del consumo, salvaje e impersonal.

Encontramos un planteamiento parecido en *El Viaje Extraordinario de Celeste García* (2018), comedia de ciencia ficción realizada por Arturo Infante. Celeste García es una mujer viuda que trabaja en el Planetario de La Habana llevando una vida monótona hasta el sorprendente descubrimiento de una civilización

[21] Serie de películas que conocieron un éxito comercial gracias a su difusión en *Netflix*.

extraterrestre que trastoca su vida. La perspectiva distópica es desplazada aquí puesto que los alienígenas llevan años viviendo secretamente entre la población cubana con falsas identidades pero sus intenciones acaban siendo pacíficas. La noticia, anunciada a través de megáfonos y anticuadas emisoras de tele, recuerda paródicamente el tiempo de la guerra fría y la amenaza de una invasión extranjera o de un conflicto nuclear (en particular, la crisis de los misiles de 1962).

El miedo y la desesperación son sustituidos, no obstante, por una invitación al viaje espacial en el que la protagonista participará junto a otros cubanos de edad y procedencia muy variadas. Esta sustitución marca la voluntad de superar las contradicciones del pasado, entrando en un nuevo periodo histórico y retomando el planteamiento evocado más arriba de la importancia de las pequeñas historias frente a la Historia. Gracias a un humor catártico y tierno, *El viaje extraordinario de Celeste García* plantea además la cuestión del empoderamiento de las mujeres a través de su heroína y de su recorrido emancipador.

4. Conclusiones

Este breve panorama del cine cubano con rasgos distópicos nos permitió destacar que, lejos de constituir un bloque unívoco de películas, sobresale una variedad importante tomando en cuenta el tamaño del país. Si algunos cineastas desarrollan una estética muy negra y crítica, inspirándose en tradiciones cinematográficas como la soviética o cubana, otros desarrollan una visión más global sobre la condición postmoderna del ser humano. Confrontados a la dificultad de lograr una obra distópica con un presupuesto muy limitado, los cineastas eligen sobre todo formas minimalistas, arriesgándose a veces en experimentaciones estéticas.

Otro grupo de cineastas entra en el terreno de la distopía pero situándose en territorios afines más fácilmente manejables: comedia de ciencia ficción, parodia de película zombi o, en un registro menos cómico, el cine negro y el documental sobre el derrumbe de la utopía. La riqueza del cine cubano se pone de relieve a través de un conjunto importante de películas que no dudan en incursionar en la ciencia ficción no solo para hablar de su país, sino para experimentar sobre la plasticidad del cine como lenguaje y medio artístico. La vitalidad y variedad del cine que hemos descrito refleja "las múltiples caras ficcionales de la Cuba actual",[22] un fenómeno denominado "difracción creadora" por la investigadora Magali Kabous.

De esta manera, las diferentes tendencias distópicas entroncan con una tendencia más global en el cine cubano reciente. Encontramos varios cineastas que hablan del destino de la revolución desde una perspectiva renovada: *Yuli*, sobre la

[22] KABOUS, Magali. "Del monolito a la difracción creadora. El cine cubano y sus mutaciones en el siglo XXI", *Cinémas d'Amérique latine*, n°27 (2019), p. 68-81.

trayectoria personal de un joven bailarín cubano; *Candelaria*, sobre una pareja de ancianos que debuta en el porno; *Sergio y Sergei*, sobre la amistad improbable entre un filósofo cubano y un cosmonauta ruso perdido en el espacio, una comedia absurda y utópica ubicada en pleno derrumbe post-soviético.

5. Bibliografía

ARIAS HÜCK, Félix. «La obra del siglo: el segundo largometraje del cubano Carlos Quintela». *Meer* (22 de noviembre de 2016).
Disponible en: https://www.meer.com/es/21922-la-obra-del-siglo

CASAMAYOR-CISNEROS, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana.* Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2013.

DEL LLANO, Eduardo. «Eduardo del Llano contra sus aliens», entrevista con Michel Hernández, *Granma* (17 de agosto de 2014).
Disponible en: https://www.granma.cu/cultura/2014-08-17/eduardo-del-llano-contra-sus-aliens

GARCÉS MARRERO, Roberto. *Cine, ideología y Revolución*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2017.

KABOUS, Magali. «Filmar en Cuba desde el Periodo Especial», *Cinémas d'Amérique latine*, núm. 26 (2018), p. 142-155.

—. «Del monolito a la difracción creadora. El cine cubano y sus mutaciones en el siglo XXI», *Cinémas d'Amérique latine*, núm. 27 (2019), p. 68-81.

JUAN-NAVARRO, Santiago. «From Utopia to Dystopia: The Demise of the Revolutionary Dream in Futuristic Cuban Cinema», *Humanities*, núm. 11 (2022).

MORALES SOSA, Isdanny (ed.). «Insomnios posrevolucionarios: agotamientos, desvíos y reescrituras en el cine cubano contemporáneo (dossier)», *La Fuga*, núm. 24 (2020).

PLANAS, Justo. *El cine latinoamericano del desencanto.* La Habana: Ediciones ICAIC, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr. El tiempo del después.* Santander: Shangrila, 2013.

COL·LAPSES CIVILITZATORIS
Quan la distopia surt de la pantalla

COLAPSOS CIVILIZATORIOS
Cuando la distopía sale de la pantalla

CIVILIZATIONAL COLLAPSES
When dystopia leaves the screen

COMUNICACIONS
Comunicaciones | Papers

Pandèmies, COVID-19 i producció audiovisual, intel·ligència artificial i biotecnologia en un món en xarxa

Pandemias, COVID-19 y producción audiovisual, inteligencia artificial y biotecnología en un mundo en red

Pandemics, COVID-19 and audiovisual production, artificial intelligence and biotechnology in a networked world

El gran apagón: *Blade Runner 2049*

Marcos Rafael Cañas Pelayo
IES Maimónides (Córdoba)
capemarcos@hotmail.com

Resumen: *Blade Runner 2049* expande el universo literario de Philip K. Dick. Décadas después de la película de culto de Ridley Scott, *Blade Runner* (1982), esta continuación muestra los efectos del fenómeno conocido como "El Apagón". ¿Qué ocurriría en una ciudad futurista si toda la información electrónica almacenada quedase dañada? A través de esta comunicación, analizamos una crisis de subsistencia atípica en el marco de la ciencia ficción, donde personajes como Rick Deckard aprovecharán la circunstancia para ocultar sus secretos, utilizando técnicas archivísticas y genealógicas más propias de otro tiempo. Paralelamente, esta distopía muestra las oportunidades de enriquecimiento que la emergencia climática planteada brindaría para poderosas multinacionales, estableciendo un inquietante paralelismo con nuestro presente. Ya sea con los fines altruistas de Deckard o a través de las intenciones empresariales de Niander Wallace y su corporación, *Blade Runner 2049* insiste en que la información es el arma más poderosa en la sociedad.
Palabras Clave: Archivística, Bioingeniería, Blade Runner, El Apagón y Transgénesis.

Abstract: *Blade Runner 2049* expands the literary universe of Philip K. Dick. After decades of Ridley Scott's cult film *Blade Runner (*1982), this sequel shows the effects of the phenomenon known as "The Blackout". What would happen in a futuristic city if all the stored electronic information was damaged? Through this communication, we analyze an atypical subsistence crisis in the framework of science fiction, where characters like Rick Deckard will take advantage of this circumstance to hide their secrets, using archival and genealogical techniques more typical of another time. At the same time, this dystopia shows the opportunities for enrichment that the proposed climate emergency would provide for powerful multinationals, establishing a disturbing parallel with our present. Whether for the altruistic purposes of Deckard or through the business intentions of Niander Wallace and his corporation, *Blade Runner 2049* insists that information is the most powerful weapon in society.
Key Words: Archival science, Bioengineering, Blade Runner, The Blackout and Transgenics.

1. Introducción

Son pocas las películas dentro del género de la ciencia ficción que han alcanzado el rango de cinta de culto[1] que atesora *Blade Runner* (1982), siendo objeto de estudio asimismo su accidentado rodaje[2] o el valor educativo del que se reviste esta obra a diferentes niveles.[3] Es abundante la bibliografía[4] que ha intentado desentrañar las muchas claves del film dirigido por Ridley Scott, una adaptación con libertades de la célebre novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*[5] (1968).

Desafortunadamente, el escritor no pudo ver el montaje final del film, falleciendo poco antes del estreno, si bien había ido superando sus reticencias iniciales al recibir un pase privado con los primeros cortes que le facilitó el equipo de Ridley Scott. Aunque durante muchos años pareció una quimera que se rodase una segunda parte de *Blade Runner* para la gran pantalla, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* terminó teniendo continuaciones literarias: Kevin Wayne logró la autorización de los herederos de Dick en 1995 para expandir las aventuras de Rick Deckard, el cazador de replicantes que había protagonizado la novela y alcanzó gran popularidad en la gran pantalla mediante la caracterización de Harrison Ford.

El límite de lo humano (1995), *La noche de lo replicantes* (1996) y *Ojo y garra* (2000) fueron tres libros controvertidos para crítica y público,[6] si bien suponen el primer intento de fusionar el material original de Dick con el trabajo cinematográfico, puesto que presentaban muchas disparidades entre sí. A este respecto, conviene aclarar que *Blade Runner* (1982) no funcionó excesivamente bien en taquilla, aunque la compañía Warner Bros tomó la acertada decisión de ceder sus derechos para emitirla tempranamente en televisión,[7] algo que ayudó a aumentar su popularidad y pervivencia en el imaginario colectivo, tornándose cada vez más en una película de culto que se antojaba improbable que hallase continuación.

Pese a ello, dicha oportunidad terminaría llegando. *Blade Runner 2049* (2017) se ambienta tres décadas después de los sucesos de la primera película, siendo dirigida por Denis Villeneuve, un declarado admirador del trabajo de Rid-

[1] VV. AA. *Blade Runner*. Málaga: Cult Books, 2021.

[2] SAMMON, Paul. *Cómo se hizo Blade Runner. Futuro en negro*. Madrid: Alberto Santos, 2004.

[3] VALERO MARTÍNEZ, Tomás. «Blade Runner», *Making of: cuadernos de cine y educación*, núm. 50 (2007), pp. 20-34.

[4] Un reciente repaso a la misma en MORENO ÁLAMO, Joaquín. *Blade Runner Ensayos: Artículos sobe el film de culto de Ridley Scott*. Torrejón de Ardoz: Independently Published, 2022.

[5] DÍEZ, Julián. *Philip K. Dick: ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Madrid: Cátedra, 2015.

[6] HARO, Ana de. *Más allá de Orión: Las claves del universo Blade Runner*. Sevilla: Héroes de Papel. 2019, pp. 125-130.

[7] FONTE, Jorge. *Ridley Scott*. Madrid: Cátedra, 2016, p. 90.

ley Scott. Sin renunciar a dar su propia estética a la obra,[8] el largometraje supone una respetuosa prolongación del legado previo, marcando una importante diferencia con respecto a otras distopías en el séptimo arte.

Ridley Scott había intentado imaginar el futuro más inquietante que pudiera aguardar, diseñando una ciudad de Los Ángeles que mezclaba elementos de urbes como Londres, Hong Kong o Milán con una desolación que terminó siendo conocida por el equipo de rodaje como El Paisaje del Hades.[9] Villeneuve, por el contrario, debía evitar caer en la tentación de usar la visión distópica de una sociedad tal y como la concebiríamos a comienzos siglo XXI, para plantear una evolución urbanística que cuadrase con lo ya planteado por el equipo de Scott, haciendo que su secuela encajase dentro de dicha estética.[10]

"La primera vez que escuché que Ridley Scott estaba pensando hacer una secuela me pareció que era una idea loca, poderosa, mala… y genial",[11] así se expresaba el cineasta canadiense cuando evocaba sus sensaciones al aceptar dicho encargo. La amalgama de influencias para la segunda parte encontraba multitud de referencias, desde la pintura de Edward Hopper hasta la reciente *Mad Max: Furia en la carretera* (2015), una de las más exitosas reactualizaciones de otra franquicia clave en la ciencia ficción.[12]

Un nexo de unión fundamental lo hallamos en la figura de Syd Mead, artista conceptual fundamental en los diseños de ambos largometrajes,[13] quien aportó toda su experiencia para dar un elemento cohesionador y donde la audiencia pudiera sentir que estaba en Los Ángeles concebidos por la imaginación de Dick décadas atrás.

2. El Gran Apagón

Villeneuve tenía el objetivo de expandir la mitología de *Blade Runner*. Junto a su largometraje, estableció contacto con distintos artistas para plantear pequeños cortos donde se aportaría información que no resultaba esencial para entender *Blade Runner 2049*, pero sí enriquecía y explicaba situaciones que encontraría la audiencia.

Así nacieron *Blade Runner: Apagón 2022*, *2036: Nexus Dawn* y *Blade Runner 2048: Ningún lugar para correr*. Vamos a detenernos en el primero de ellos,

[8] LAPOINTE, Tanya. *The Art and Soul of Blade Runner 2049*. Londres: Titan Books, 2017.
[9] FONTE, Jorge. *Op. cit*, p. 88.
[10] LAPOINTE, Tanya. *Blade Runner 2049-Interlinked-The Art*. Londres: Titan Books, 2019.
[11] GÓMEZ, Pau. *Villeneuve: La mirada salvaje*. Palma de Mallorca: Dolmen, 2021, p. 170.
[12] SALGADO, Diego. «El alma de la réplica», *Dirigido por*…, núm. 481 (2017), pp. 32-33.
[13] MEAD, Syd. *The Movie Art of Syd Mead. Visual Futurist*. Londres: Titan Books, 2017.

dirigido por Shin'ichirô Watanabe, cineasta más que familiarizado con el género gracias a su labor con el universo de *Cowboy Bepop.*[14]

En apenas 14 minutos, se nos narra una intensa carrera contrarreloj llevada a cabo por dos androides, modelos Nexus-8: Cygnus y Trixie. Ambos son integrantes de un Movimiento de Libertad Replicante, preocupados ante la feroz violencia ejercida por una corriente radical y supremacista de los humanos. Mediante los fondos digitales de la compañía Tyrell, resulta sumamente fácil rastrear y darles caza, hasta el punto de que hay fundados motivos para temer por la supervivencia de estas creaciones.

Cuesta poco, a este respecto, asociar estas persecuciones con distintas etapas históricas donde diferentes minorías fueron usadas como chivo expiatorio para exorcizar los males de una sociedad, la cual les hacía culpables de todas sus desdichas. Sambenitos, listas negras, *apartheids* y muchos otros momentos de discriminación parecen orbitar alrededor de esta persecución sin piedad hacia los replicantes, cuyos cuerpos incluso terminan colgando de farolas, en unas señales de advertencia que recuerdan a organizaciones tan siniestras como el Ku Klux Klan.

Apagón 2022 muestra también pequeños *flashbacks* que ilustran los excesos que se están cometiendo asimismo en las colonias espaciales. Cygnus y Trixie rememoran la batalla de Calantha, donde terminaron comprendiendo que ese conflicto es un pretexto para que los androides vayan matándose respectivamente en cada bando. El empleo de pequeñas guerras y razias para mantener el control sobre un grupo peligroso para las élites tienen consonancias con la antigua Esparta y los hilotas, sometidos a la servidumbre lacedemonia.[15] Ya en *Blade Runner* (1982), los títulos de crédito daban información de las rebeliones que los Nexus-6 han iniciado en algunos lugares como respuesta a ser usados como mano de obra esclava. El paralelismo es evidente con los primeros alzamientos de los esclavos en la isla de Sicilia contra el poder de Roma en la Antigüedad. Además, tienen una obsolescencia programada desde su fabricación.

El Gran Apagón es la respuesta a esa opresión sufrida durante años; asimismo, resulta muy interesante en el corto de Watanabe que haya un apoyo encubierto de algunos humanos que están agotados de la corriente supremacista de su raza. El pulso electromagnético que provocan comporta que, durante días, una civilización que ha apostado por almacenarlo todo en digital quedará puesta en jaque, obligada a reinventarse. Deberán volver viejas fórmulas como el papel o las antiguas fotografías para conservar los datos más relevantes; asimismo, los

[14] MIRÓ, Francesc. *Réquiem por un vaquero espacial: El universo de Cowboy Bepop*. Sevilla: Héroes de Papel. 2019.

[15] ALONSO MORENO, Claudia. «Esparta, una sociedad para la guerra», *Desperta Ferro: Antigua y medieval*, núm. 14 (2012), pp. 6-9.

replicantes que pueden escapar al castigo tienen una oportunidad de cubrir mejor su rastro ante futuras —y próximas— persecuciones, un elemento básico para entender mejor todo aquello que estará en juego durante *Blade Runner 2049*.

Naturalmente, la economía mundial queda visiblemente afectada, máxime en un universo donde el cambio climático es ya irreversible, además de verse la civilización obligada a reformular su desarrollo tecnológico. Es decir, las antiguas deidades deben afrontar su crepúsculo,[16] dejando, por el camino, el marco perfecto para que surja un nuevo panteón, ya sea espiritual o intelectual.

3. Complejos mesiánicos

Cazadores implacables que consagran su esfuerzo en "retirar" a los replicantes que han dejado de ser útiles para la sociedad o incluso alcanzado un nivel peligroso de independencia. Philip K. Dick concibió su distopía literaria tras reflexionar que fenómenos como el nazismo habían sido mucho más inhumanos de lo que podría llegar a ser nunca ningún androide que concibiera nuestra imaginación.[17]

Los Blade Runners son un cuerpo policial especial de Los Ángeles y, en la secuela de Denis Villeneuve, siguiendo el argumento de Hampton Fancher y Michael Green, hay un cambio de paradigma sumamente llamativo. Nuestro protagonista, el agente K (Ryan Gossling), es un nuevo tipo de Nexus, un replicante que desempeña la función de investigar y, llegado el caso, eliminar a su propia especie, especialmente a los modelos antiguos. ¿Cómo es posible que se hayan vuelto a fabricar androides tras El Gran Apagón? Explicaremos este cambio legislativo con detalle a la hora de analizar la figura de Niander Wallace, pero previamente hemos de centrarnos en K, una figura plagada de aristas tras su aparente frialdad.

A diferencia de lo que pudimos apreciar en el largometraje de Ridley Scott, K es un Blade Runner que trata de evitar el empleo de la fuerza bruta. Así intenta disuadir a un antiguo Nexus (caracterizado por el actor Dave Bautista) de plantear resistencia durante el arresto que se produce en su granja. Para salvar su propia vida, K se ve obligado a matar al replicante, descubriendo poco después que entre los árboles del hogar del difunto hay un secreto de enormes proporciones: los restos óseos de una Nexus-7 que murió dando a luz, algo que desafía a todas las leyes de la naturaleza de este universo ficticio. El perplejo Blade Runner comprende de

[16] FERNÁNDEZ, Fausto. «Blade Runner 2049: El crepúsculo de los dioses», *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, núm. 2087 (2017), pp. 66-69.

[17] DÍEZ, Julián. *Op. cit*, pp. 34-44.

inmediato el significado ético de esta realidad que acaba de plantearle un dilema: "Nunca he retirado a algo que haya nacido".[18]

Desde que presenta su informe y todo lo recogido por su dron en los alrededores de la granja sintética, Joshi (Robin Wright), una implacable supervisora de los Blade Runners, ordena a K que no revele ese descubrimiento a nadie. De cualquier modo, la investigación que deben llevar a cabo para averiguar más cosas sobre este fallecido modelo irá despertando a los poderes que aguardan en la sombra y tienen un sumo interés por el hecho.

En ese sentido, uno de los personajes que marca el rumbo de *Blade Runner 2049* es Niander Wallace, interpretado por Jared Leto. Los acontecimientos previos de la película nos sitúan en las constantes rebeliones a cargo de replicantes en las Colonias Exteriores. Eso habría llevado a la Corporación Tyrell a la bancarrota, junto con la lógica orden de prohibir la fabricación de más modelos Nexus. No obstante, esa tendencia parece revertirse con el auge de Wallace, un joven hombre de negocios con un don para la agricultura sintética, tornado en el salvador de las hambrunas para el planeta Tierra.[19]

Este elemento tiene una conexión con nuestro propio presente, puesto que es una realidad ya palpable,[20] aunque esta corporación en *Blade Runner 2049* la habría desarrollado a unas cotas inimaginables actualmente. Gracias a ello podemos esclarecer la aparente paradoja que nos explica la fabricación de Nexus tras el Gran Apagón. Durante el ya citado cortometraje *Blade Runner: 2036*, se nos muestra la intervención decisiva de Wallace para convencer a la comisión de que él sí puede seguir construyendo androides, puesto que ha logrado garantizar su obediencia hasta el punto de que se inmolan en su nombre. Irónicamente, este hábil artesano que da vida a los Nexus-9, una versión mejorada del trabajo anterior de los equipos de Tyrell, está aquejado de ceguera y no puede ver a sus "ángeles", como él denomina a los replicantes. Al adquirir la antigua compañía de Eldon Tyrell, el demiurgo en la cinta de Ridley Scott, el genio de los transgénicos hereda esa posición que ya fue planteada por la escritora Mary Shelley: el moderno Prometeo, alguien que alumbra una vida que puede terminar rebelándose en su contra.

Este mito victoriano hundía sus raíces en la caja de Pandora, el motor de la curiosidad, capaz del progreso, pero también de convertirse en monstruosa cuando el conocimiento se acelera y no tiene en cuenta otras consideraciones.[21]

[18] GÓMEZ, Pau. *Op. cit.*, pp. 129-130.

[19] HARO, Ana de. *Op. cit*, pp. 19-20.

[20] VIGARA FERNÁNDEZ, Javier; VEGA PIQUERES, José María. *Alimentos del futuro: impacto de los transgénicos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016.

[21] PAVÉS, Gonzalo; MARTÍN, Tomás (coords.). *Frankenstein: Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes*. Córdoba: Berenice, 2018.

Wallace encarna ese complejo mesiánico a la perfección. Pronto, sentirá fascinación ante el hallazgo del agente K, pues arguye que los replicantes son criaturas celestiales fabricadas por él mismo y esa replicante que pudo dar a luz sería el siguiente paso evolutivo, un verdadero milagro, idea que preside todo el film y plantea inquietantes límites morales para esta distopía.[22]

Por su lado, K inicia unas pesquisas que le irán autoconvenciendo de que está descubriendo cosas de su propio pasado oculto. Bajo la luz de los archivos, ese elemento tan característico para explorar en el cine de Villeneuve,[23] va teniendo algún *déjà vu* que le hace presentir que es el hijo que alumbró aquella replicante.

Pese a ser profundamente diferentes, Wallace y K tienen un nexo en común: permanecen en un planeta que está siendo deshabitado a marchas forzadas por todas aquellas personas que pueden costearse marchar a las colonias de los mundos exteriores, una huida de la inhóspita tierra que ya estaba muy presente en el *Blade Runner* original[24] y aquí ha alcanzado nuevas cotas de desesperación.[25]

4. La caza del Blade Runner

Rick Deckard supone uno de los debates más apasionados entre la crítica y público de *Blade Runner*. El personaje interpretado por Harrison Ford se convirtió en uno de los iconos de la ciencia ficción, aunque el actor protagonista y el director Ridley Scott tuvieron una relación plagada de altibajos durante el rodaje.[26]

Una de las claves del protagonista de este clásico de la ciencia ficción fue la ambigüedad moral: por un lado, representaba al típico detective duro en una ciudad sórdida que podríamos hallar en una cinta *noir* de Fritz Lang o en los relatos de Dashiell Hammett,[27] pero en el marco de una distopía. Aunque persigue a los replicantes y, aparentemente, no simpatiza con su causa, termina enamorándose de una de ellas: Rachael (a quien da vida la actriz Sean Young). Finalmente, nunca queda clara la verdadera naturaleza del Blade Runner, así como su onírico sueño alrededor de un enigmático unicornio, siendo lícito considerar que el propio Deckard podría ser un modelo Nexus, es decir, un androide. La duda sobre su

[22] ROIG ELIZONDO, Alfonso. «Blade Runner 2049. Año del milagro», *Ética & Cine*, vol. 11, núm. 2 (2021), pp. 83-89.

[23] FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás. «Estudio: Denis Villeneuve explorador de mundos», *Dirigido por…*, núm. 520 (2021), pp. 32-49.

[24] MUÑOZ GARCÍA, Juan José. *Blade Runner. Más humanos que los humanos*. Madrid: Rialp, 2022, pp. 26-28.

[25] DOMINGO MORATALLA, Domingo. «Blade Runner 2049: Habitar el mundo», *Bioètica & debat: Tribuna abierta del Institut Borja de Bioètica*, núm. 82 (2017), pp. 26-27.

[26] PEDRERO SANTOS, Juan Andrés. *Ridley Scott: El imperio de la luz*. Madrid: T&B Editores, 2012, pp. 71-88.

[27] WARD, Nathan. *Un detective llamado Dashiell Hammett*. Barcelona: RBA, 2019.

humanidad u origen artificial se ha intentado resolver en algunos de los montajes de Ridley Scott,[28] partidario de que fuese otro Nexus, mientras que Philip K. Dick solamente especuló con la idea en su novela[29] y Harrison Ford afirmó que interpretó al solitario agente como a un humano.

Hampton Fancher y Michael Green logran encontrar una vía para recuperar a un veterano Deckard dentro de su guión para *Blade Runner 2049*. En los archivos de Tyrell, queda claro que él fue quien interrogó y quedó fascinado por la replicante que luego dio a luz: Rachael. Así, la búsqueda de Deckard es esencial para los propósitos de K. El primero de sus testigos será Gaff, el inquietante compañero en el Departamento de Policía de Los Ángeles que ya conocimos en el film de Ridley Scott. Siempre un paso por delante del protagonista, nunca queda clara la verdadera labor de Gaff, quien incluso parece ser de los pocos capaz de despejar la duda acerca de si su colega es humano o no.[30]

Fiel al estilo de esta secuela, hay guiños al pasado, aunque sin pronunciarse con exactitud sobre las incógnitas. Gaff parece entender perfectamente que Deckard huyó con Rachael, si bien se limita a confirmar a K que abandonó el cuerpo y logró su propósito de desaparecer. Como en el primer film, hace un origami, en esta ocasión una oveja, y siembra las dudas acerca de "algo en los ojos" de su antiguo compañero que le hicieron comprender que no pertenecía a este mundo.

Finalmente, K terminará por hallar a su huidizo predecesor como Blade Runner: su refugio se halla en Las Vegas, una urbe antaño populosa y que, debido a los efectos de la radiación, fue abandonada. No es una elección baladí del guión, puesto que dos son los conceptos fundamentales que plantea el largometraje para la Tierra: abandono y desolación.[31]

Deckard se ha convertido en un ermitaño en un pasaje plagado de *smog*, donde el polvo anaranjado y gigantescas estatuas de mujeres en éxtasis son el único recuerdo de una ciudad que fue golpeada por una bomba. No es mejor el destino de otros núcleos urbanos como el de San Diego, el cual ha quedado reducido a un vertedero y los niveles del mar, fruto del cambio climático, han subido y dejado como inhabitables muchos espacios, concordando aquí la visión de Villeneuve con la crisis sobre la que escribió Philip K. Dick.[32]

Al inicio de su encuentro, Deckard rinde un homenaje literario a *La isla del tesoro,*[33] referencia que es reconocida de inmediato por K, puesto que el replican-

[28] ALONSO BURGOS, Jesús. *Blade Runner: Lo que Deckard no sabía*. Barcelona: Akal, 2011, pp. 10-81.

[29] VV. AA. *Op. cit*, pp. 86-87.

[30] HARO, Ana de. *Op. cit*, p. 110.

[31] SÁNCHEZ LOBERA, Francesc. «Blade Runner 2049», *Filmhistoria online*, vol. 27, núm. 2 (2017), pp. 101-103.

[32] HARO, Ana de. *Op. cit*, pp. 155-157.

[33] STEVENSON, Robert Louis. *La isla del tesoro*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.

te halla solaz en la lectura para sobrellevar su soledad, incluyendo una obra tan enigmática como *Pálido fuego* de Vladimir Nabokov.[34] Es decir, una especie de vidas paralelas que nos hacen sospechar como audiencia que nos hallamos ante el reencuentro entre un progenitor y su hijo desaparecido.

No obstante, uno de los aciertos de guión en esta distopía es desmontar todos esos tópicos del género en el siguiente acto, el cual conecta con cuestiones de archivística del pasado anterior a la revolución digital.

5. Los archivos de Deckard

Los linajudos fueron una de las profesiones más relevantes y menos conocidas de la Edad Moderna. En una sociedad enfermiza con la mentalidad de sangre, aquellas manos hábiles capaces de cambiar registros, convertir sambenitos en hábitos de caballero de Santiago y comprar silencios de incómodos testigos, poseían un valor incalculable.[35]

Todavía a día de hoy, la investigación histórica debe estar prevenida y cautelosa ante las informaciones contenidas en documentos de apariencia fidedigna, pero plagadas de trampas, con errores y confusiones deliberadamente provocados. Atendiendo al nivel de alfabetización de épocas del pasado, con tasas muy bajas, resulta evidente entender cuán sencillo podía ser para escribanos hábiles o tratadistas genealógicos trazar su propia red; aunque *Blade Runner 2049* exhibe que una sociedad futurista tardaría muy poco en poder verse sumergida en ese caos informativo, incluso en peor coyuntura.

Paulatinamente fascinado por su investigación, K determina que debe acudir a los fondos de la Corporación Tyrell, ahora en manos de Wallace, lugar donde hallará las claves que permiten su posterior encuentro con Deckard. Allí, un archivero le comentará las amplias dificultades existentes para hallar nada previo al Apagón. En un mundo determinado a digitalizar todo, son exiguos los fondos que se conservan tras diez días sin ningún funcionamiento eléctrico. Una ausencia que permite a quienes quieran ocultar datos comprometidos poder reinventar su pasado para garantizarse la supervivencia.

Es fácil establecer aquí una conexión con otro clásico de la ciencia ficción: *Gattaca* (1997), escrita y dirigida por Andrew Niccol, film sobre una sociedad donde la inmensa mayoría de los bebés han sido concebidos de forma artificial, quedando aquellos naturales expuestos a marginación por su genética inferior, in-

[34] NABOKOV, Vladimir. *Pálido fuego*. Madrid: Anagrama, 2006.

[35] SORIA MESA, Enrique. «Los linajudos: Honor y conflicto social en la Granada del Siglo de Oro» en LOZANO NAVARRO, Julián José; CASTELLANO, Juan Luis (eds.). *Violencia y conflictividad en el universo barroco*. Granada: Comares, 2010, pp. 401-427.

capaces de ascender en el mercado laboral o surcar las estrellas. Sin embargo, uno de esos individuos excluidos, Vincent (interpretado por Ethan Hawke) logra con ayuda burlar esa barrera y fabricarse una nueva identidad, desafiando el sistema. El vínculo entre *Gattaca* y *Blade Runner 2049* es visible en sus premisas e incluso en los modelos arquitectónicos con los que presentan a sus entramados urbanos futuristas.[36]

Deckard contactó con la resistencia replicante, liderada por Freysa Sadeghpour, una Nexus-8 que tuvo una parte activa en la ocultación del legado de Rachael. Fruto de la experiencia del antiguo Blade Runner, los replicantes clandestinos ayudaron a tejer una confusa telaraña que llevaría a muchos equívocos. Por ejemplo, la falsa historia de dos hermanos, chico y chica, falleciendo presuntamente la segunda al poco de nacer. Un curioso paralelismo metaficcional con el propio Philip K. Dick, cuya melliza murió prematuramente, causándole un dolor afectivo que duró toda su vida.[37]

Llegados a este momento del film, como público hemos sido conducidos al mismo error que el agente K. Deckard mezcló datos con el propósito de que cualquiera de su especie pudiera albergar esperanzas de ser el fruto de Rachael. En realidad, su hija es la doctora Ana Stelline, quien irónicamente trabajaba por subcontratación para la empresa de Wallace, puesto que es una de las mejores fabricantes de falsos recuerdos para los androides.

Carla Juri da vida a esta científica absorta en sus investigaciones y que no puede abandonar su encierro en una burbuja de seguridad. Presuntamente, tiene una serie de problemas genéticos que la obligan a permanecer en ese islote de aislamiento sanitario. De cualquier modo, como audiencia podemos sospechar que esta presunta enfermedad es otra hábil barrera puesta por Deckar para proteger y evitar preguntas incómodas.

El golpe psicológico más duro para K es descubrir que su recuerdo más nítido, un pequeño caballo de madera que ocultó de unos abusones, no es real. Sabemos que la corporación Wallace ha logrado mediante la memoria calibrar mejor las respuestas de sus replicantes, siempre con el objetivo de controlarlos. Pese a ello, volvemos a tener la sospecha de que incluso dentro del sistema hay gente dispuesta a fomentar la insurrección, tal y como había pasado en el cortometraje de Watanabe. Colocar recuerdos reales en otras personas es totalmente ilegal en esta ciudad, así que es improbable que la doctora Stelline sea consciente de su acto, aunque algo se remueve en su interior al rememorarlo. Al esparcir recuerdos tan poderosos que pueden ser la chispa de una revolución, podemos sospechar que

[36] RAMÍREZ BARREDO, Belén. «La ciudad construida y filmada. Influencia de la Arquitectura Moderna en el imaginario distópico de Gattaca y Blade Runner 2049», *Fotocinema*, núm. 24 (2022), pp. 175-193.

[37] DÍEZ, Julián. *Op. cit*, pp. 10-11.

es la resistencia de Freysa quien ha jugado esa baza, mientras que Deckard movió sus hilos para que su heredera estuviera en la mejor posición posible para evitar ser cazada, lejos de cualquier sospecha.

Si bien era uno de los retos antes de iniciarse el rodaje, *Blade Runner 2049* consigue ser tan oscura como su predecesora al plantear un futuro alarmante donde cualquier asomo de fe puede quedar destrozado al instante.[38] K se enfrenta ante un dilema mayúsculo al verse rechazado como el salvador. No obstante, serán sus actos quienes lo eleven como el verdadero ángel de esta historia.

6. Falsa soledad

Como hemos analizado, K es un personaje profundamente desplazado. Los otros Nexus le rehúyen al conocer su profesión de Blade Runner, viéndolo como un traidor a su especie. Dentro de su departamento policial de Los Ángeles, la inmensa mayoría de sus compañeros no dudan en llamarle "pellejudo", despectivo insulto con el que se refieren a los androides. Incluso en su apartamento está acostumbrado a ver pintadas contra él. Su único refugio es Joi, un holograma sentiente[39] que ha desarrollado un amplio abanico de respuestas, gracias a los avances de la corporación Wallace.

La actriz española Ana de Armas interpreta a Joi, en una actuación que plantea interesantes paralelismos con el de Scarlet Johansson en *Her* (2013). Escrita y dirigida por Spike Jonze, este largometraje mostraba la evolución de Theodore (Joaquin Phoenix), un hombre solitario que adquiere un nuevo y evolucionado sistema de inteligencia artificial, cuya voz recibe el nombre de Samantha. Inesperadamente, Theodore va iniciando una relación sentimental con este modelo, una paradoja que volvemos a presenciar en *Blade Runner 2049*, la cual incluso toma referencias como el momento en que Joi contrata los servicios de la prostituta Mariette (Mackenzie Davis), asimismo replicante, para proyectarse sobre su cuerpo y darle a su amado lo único que no puede: contacto físico.

¿Ha alcanzado Joi un nivel de independencia propia o es simplemente fruto de una tecnología altamente desarrollada? Durante sus visitas a los fondos de Wallace, K puede conocer a Luv, el "ángel" predilecto de Wallace. La intérprete Sylvia Hoeks da vida a la más fiel edecán del genio de los transgénicos. Lo que más impresiona al Blade Runner es que tenga un nombre propio, un hecho que

[38] RAFTERY, Brian. «The Replicant: Blade Runner 2049», *Wired*, núm. 10 (2017), vol. 25, pp. 76-87.
[39] HARO, Ana de. *Op. cit*, p. 111.

envidia, algo que detecta Joi y le lleva a proponerle buscar su verdadero nombre, alentando sus ansías de creer que es el hijo de Rachael y Deckard.

Dicha ecuación no queda completamente despejada. Durante las luchas que exige su investigación, nuestro protagonista pierde los datos de su gran amor. Volverá a encontrarse con un holograma de ella, pudiendo apreciar rápidamente lo diferente de su anterior vínculo y las respuestas programadas que le da esta otra versión. En su breve periplo con la resistencia, se intuye asimismo una atracción mutua con Mariette, androide femenina que tiene interesantes paralelismos físicos y de personalidad con Pris, una de las principales replicantes en el largometraje de Ridley Scott. No es casualidad que Mackenzie Davis tenga muchas semblanzas con Daryl Hannah. En todo momento queda clara su libertad de elección, incluso para estar con lo artificial, incluso cuando el Blade Runner elude con diplomacia una insinuación sexual de su superiora humana Joshie.[40]

Mientras que el primer Deckard que conocimos en la entrega anterior era un agente infatigable y que "retiraba" sin remordimientos a los Nexus hasta que conoce a Rachael, K posee una gran empatía. Termina con un altruismo que supera hasta la propia resistencia, puesto que Freysa ordena que el padre de Stelline debe morir antes de que revele demasiado a Wallace. Desobedeciendo, K logrará vencer a Luv, quedando mortalmente herido en la contienda, y rescatar al antiguo Blade Runner para ponerlo en la ruta correcta que lo lleve a conocer, al fin, a su hija. En un elemento característico del cine de Villeneuve, la nieve acompañará el acto de sacrificio heroico.[41]

7. Conclusiones

Pese a las décadas transcurridas, *Blade Runner* (1982) sigue manteniendo un estatus indiscutible dentro de la ciencia ficción del séptimo arte, provocando una multiplicación de estudios alrededor de la pieza de Ridley Scott con cada efeméride.[42] ¿Cabe esperar un legado semejante en la continuación elaborada por el equipo de Denis Villeneuve?

Indiscutiblemente, el universo expandido brinda un juego transmedia para la franquicia. Así, Shin'ichiro Watanabe, uno de los responsables de los cortometrajes que vertebran y enriquecen *Blade Runner 2048*, creó en 2021 el programa televisivo *Blade Runner: El loto negro*, una cuidada animación ambientada en Los Ángeles durante el año de 2032, donde una desmemoriada joven intenta descubrir

[40] GÓMEZ, Pau. *Op. cit.*, p.133.

[41] HARO, Ana de. *Op. cit*, pp. 224-226.

[42] ALFONSO, Ramón; PALACIOS, Jesús; SÁNCHEZ, Adrián. *Blade Runner. El libro del 40 aniversario*. Madrid: Notorious Ediciones, 2022.

su verdadera identidad. Igual que en el caso de K, la clave podría estar en antiguos recuerdos (un tatuaje de loto negro) y un dispositivo de datos bloqueado.

La idea del cineasta canadiense de invitar a otros colegas a realizar historias previas a su largometraje ha permitido enriquecer mucho los huecos entre la pieza de Ridley Scott y la suya. Por ejemplo, *2048: Nowhere to Run* se centra en Sapper Morton, el granjero a quien el agente K termina retirando al comienzo de la secuela, permitiendo entender mejor las motivaciones de este personaje y qué sucesos han permitido ponerle en el punto de mira de las autoridades.

Resulta llamativo que en la anhelada continuación de un clásico de la ciencia ficción para el séptimo arte se halla recurrido a una distopía en la que la información se ha convertido en un arma mucho más devastadora que cualquier avance tecnológico. El Gran Apagón es lo que permite a Deckard dar sentido a su frase a la hora de proteger a la hija que tuvo con Rachael: "A veces, para amar a alguien tienes que convertirte en un extraño".

Con todo su poder, Wallace es víctima de falsificaciones genealógicas y, en última instancia, de la habilidad de K para falsificar la presunta defunción de Deckard. Irónicamente, la saga se cierra de la manera más humana posible merced a los servicios de unos androides que han sobrepasado a sus creadores a la hora de elevar sus emociones a los fines más nobles y altruistas.

8. Listado bibliográfico

ALFONSO, Ramón; PALACIOS, Jesús; SÁNCHEZ, Adrián. *Blade Runner. El libro del 40 aniversario*. Madrid: Notorious Ediciones, 2022.

ALONSO BURGOS, Jesús. *Blade Runner: Lo que Deckard no sabía*. Barcelona: Akal, 2011.

ALONSO MORENO, Claudia. «Esparta, una sociedad para la guerra», *Desperta Ferro: Antigua y medieval*, núm. 14 (2012), pp. 6-9.

DÍEZ, Julián. *Philip K. Dick: ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Madrid: Cátedra, 2015.

DOMINGO MORATALLA, Domingo. «Blade Runner 2049: Habitar el mundo», *Bioètica & debat: Tribuna abierta del Institut Borja de Bioètica*, núm. 82 (2017), pp. 26-27.

FERNÁNDEZ, Fausto. «Blade Runner 2049: El crepúsculo de los dioses», *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, núm. 2087 (2017), pp. 66-69.

FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás. «Estudio: Denis Villeneuve explorador de mundos», *Dirigido por…*, núm. 520 (2021), pp. 32-49.

FONTE, Jorge. *Ridley Scott*. Madrid: Cátedra, 2016.

GÓMEZ, Pau. *Villeneuve: La mirada salvaje*. Palma de Mallorca: Dolmen, 2021.

HARO, Ana de. *Más allá de Orión: Las claves del universo Blade Runner*. Sevilla: Héroes de Papel. 2019.

LAPOINTE, Tanya. *The Art and Soul of Blade Runner 2049*. Londres: Titan Books, 2017.

LAPOINTE, Tanya. *Blade Runner 2049-Interlinked-The Art*. Londres: Titan Books, 2019.

MEAD, Syd. *The Movie Art of Syd Mead. Visual Futurist*. Londres: Titan Books, 2017.

MORENO ÁLAMO, Joaquín. *Blade Runner Ensayos: Artículos sobe el film de culto de Ridley Scott*. Torrejón de Ardoz: Independently Published, 2022.
MIRÓ, Francesc. *Réquiem por un vaquero espacial: El universo de Cowboy Bepop*. Sevilla: Héroes de Papel. 2019.
MUÑOZ GARCÍA, Juan José. *Blade Runner. Más humanos que los humanos*. Madrid: Rialp, 2022, pp. 26-28.
NABOKOV, Vladimir. *Pálido fuego*. Madrid: Anagrama, 2006.
PAVÉS, Gonzalo; MARTÍN, Tomás (coords.). *Frankenstein: Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes*. Córdoba: Berenice, 2018.
PEDRERO SANTOS, Juan Andrés. *Ridley Scott: El imperio de la luz*. Madrid: T&B Editores, 2012.
RAFTERY, Brian. «The Replicant: Blade Runner 2049», *Wired*, núm. 10 (2017), vol. 25, pp. 76-87.
RAMÍREZ BARREDO, Belén. «La ciudad construida y filmada. Influencia de la Arquitectura Moderna en el imaginario distópico de Gattaca y Blade Runner 2049», *Fotocinema*, núm. 24 (2022), pp. 175-193.
ROIG ELIZONDO, Alfonso. «Blade Runner 2049. Año del milagro», *Ética & Cine*, vol. 11, núm. 2 (2021), pp. 83-89.
SALGADO, Diego. «El alma de la réplica», *Dirigido por…*, núm. 481 (2017), pp. 32-33.
SAMMON, Paul. *Cómo se hizo Blade Runner. Futuro en negro*. Madrid: Alberto Santos, 2004.
SÁNCHEZ LOBERA, Francesc. «Blade Runner 2049», *Filmhistoria online*, vol. 27, núm. 2 (2017), pp. 101-103.
SORIA MESA, Enrique. «Los linajudos: Honor y conflicto social en la Granada del Siglo de Oro» en LOZANO NAVARRO, Julián José; CASTELLANO, Juan Luis (eds.). *Violencia y conflictividad en el universo barroco*. Granada: Comares, 2010, pp. 401-427.
STEVENSON, Robert Louis. *La isla del tesoro*. Barcelona: Penguin Random House, 2015.
VALERO MARTÍNEZ, Tomás. «Blade Runner», *Making of: cuadernos de cine y educación*, núm. 50 (2007), pp. 20-34.
VIGARA FERNÁNDEZ, Javier; VEGA PIQUERES, José María. *Alimentos del futuro: impacto de los transgénicos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016.
VV. AA. *Blade Runner*. Málaga: Cult Books, 2021.
WARD, Nathan. *Un detective llamado Dashiell Hammett*. Barcelona: RBA, 2019.

La Sanitat als No-Do's, 1943-1956

Carme Gil Pardo
Centre d'Investigacions Film-Història
Universitat de Barcelona (UB)
carmegp_48@yahoo.es

Resum: Pandèmies i epidèmies s'han succeït al llarg de la història i en tenim testimonis escrits. Ara el que volem fer es analitzar un mitjà audiovisual, com va ser el *Noticiario Español*, el conegut No-Do. La informació de les imatges i comentaris d'aquest *Noticiario* va paral·lela a les referències que de les pandèmies i epidèmies trobem a la literatura, a l'art i als comunicats que feia la premsa del moment, es a dir, de l'any 1943 al 1956, amb un panorama sanitari desolador després de la Guerra Civil espanyola. No-Do ens mostra les imatges, ens referim a No-Do's del 1955, d'un centre, en aquells moments el millor de l'Estat espanyol i un dels millor del món, segons diuen, que és la Residència de la Vall d'Hebron, en aquells moments dita *Residència Francisco Franco,* però mai fan referència a la penosa situació sanitària que viuen els ciutadans de Barcelona i de la resta de l'Estat espanyol; quelcom es diu d'aquesta situació a la premsa, motiu pel qual es mostra la informació d'aquest mitjà. Analitzem la situació sanitària des de l'any 1943, moment del naixement del *Noticiario Español,* fins el 1956, quan aleshores i de forma regular la Televisió Espanyola va començar a emetre les seves notícies.
Paraules Clau: sanitat espanyola, residència Francisco Franco, tuberculosi, la sanitat a No-Do, pandèmies, epidèmies.

Abstract: Pandemics and epidemics have happened throughout history and we have written evidence of them. Now, what we want to do, is to analyze an audiovisual medium, such as the *Noticiario Español*, the well-known No-Do. The information in the images and comments in this newsreel goes in parallel to the references to pandemics and epidemics that we find in literature, in art and in the press releases of the time, that is to say, of the year 1943 to 1956, with a bleak health service situation after the Spanish Civil War. No-Do shows us the images, referring to No-Do's of 1955, of a centre, at that time the best in Spain and one of the best in the world, as they say, that is the Vall d'Hebron Residency, at that time called Francisco Franco Residency, but they never refer to the painful health service situation experienced by the citizens of Barcelona and the rest of the Spanish State; something is said about this situation in the press, reason for which we show the information of this media. We analyze the health service situation from the year 1943, when the *Noticiario Español* was born, to 1956, when Spanish Television began to broadcast its news on a regular basis.
Key Words: Spanish health service, Francisco Franco Residency, tuberculosis, Health service in No-Do, pandèmics, epidemics.

1. Introducció

Els historiadors sovint parlem de les elevades xifres de morts que les guerres han deixat al llarg dels segles, però sovint també oblidem les morts provocades per les pandèmies i quantes guerres varen tenir un desenllaç inesperat per l'aparició de les plagues. Les catàstrofes naturals i les malalties han estat l'experiència més temible i espantosa de la humanitat. Les guerres no sempre es varen decidir pel valor dels exèrcits sinó també per l'invisible exèrcit de les pandèmies i epidèmies. Alguns historiadors creuen que una història on no es parli de les plagues no és una història completa; segons ells, han exterminat més les plaques que totes les inundacions, terratrèmols, fams i guerres juntes.

La literatura ens dona testimoniatge d'aquests flagells. La paraula pesta fou l'emprada popularment per assenyalar les diverses malures que s'escamparen ràpidament per unes societats que, en un principi, atribuïen les malalties a un càstig diví: *Atra-Hasis*, relat babilònic escrit entre el 1850-1500 a.de C.; el grec *Tucídides,* que ens parla de la pesta del segle V a. de C., on morí Pèricles; La *Ilíada* o el llibre de l'Èxode, on Déu enviarà 10 plagues i on ja podem llegir com es culparà a l'estranger del mals que pateix el poble d'acollida. Junt amb el càstig diví la societat ha de cercar els possibles culpables. Durant la pesta del 1348 aquests foren els jueus, d'ells es deia que havien enverinat pous, fonts i rius per exterminar els cristians. *La Legenda Aurea* (1260-1267), ens parlarà de sant Sebastià, protector de les epidèmies i que va alliberar Roma de la pesta de l'any 680. La literatura catalana recull, a través de Bernat Desclot (1280-1287) i del *Llibre del rei Pere,* la pestilència de les mosques. El mateix W. Shakespeare va conèixer la pesta del 1593. El cronista popular català Miquel Parets també ens parlar de la pesta estesa per tot Catalunya i de com els metges, per raons comercials la negaren. Dostoievski la nombra a *Crim i càstig,* i Thomas Mann la descriu a la seva obra *La mort a Venècia,* on les autoritats locals no la declaren per la por a provocar la fuita de turistes. La grip del 1918 a Catalunya es narrada per Josep Plà al seu llibre *El quadern gris*; i per finalitzar, malgrat podríem estar enumerant moltíssims més autors i les seves obres, assenyalarem a Robert Saladrigas (1940-2018), on a la seva obra *La mar no està mai sola* ens relatarà el punyent malson que va significar la sida.

2. La sanitat dins l'estat espanyol

El panorama de la sanitat espanyola després de la Guerra Civil és desolador per varis motius. El professor Riera i Tuèbols assenyala que van passar dècades fins tornar a la sanitat que hi havia el 1936. La causa principal de l'empobriment sanitari fou l'exili, solament a Mèxic van arribar, el 1939, més de cinc-cents pro-

fessionals del camp sanitari.[1] Però no solament la manca de professionals sanitaris marca el pobre panorama, paral·lelament cal parlar també de la mala alimentació. Entre 1944 i 1950, els articles alimentaris distribuïts a través de la cartilla de racionament, exceptuant el pa, no arribaven al 30%, el 70% restant havia d'adquirir-se sota els preus abusius del mercat negre.[2] També cal parler del baix poder econòmic per adquirir la tan preuada penicil·lina i la manca d'establiments sanitaris per poder acollir i sanar adequadament a la població malalta. Al greu problema del racionament cal afegir certes malalties provocades per la ingesta d'aliments tòxics: al 1941 fa la seva aparició el latirisme, malaltia coneguda des d'èpoques remotes i que ara es localitzava al Baix Llobregat, que deixa paralitzades les extremitats inferiors de forma irreversible, i que es causada per menjar una lleguminosa que porta una substància tòxica que afecta el sistema nerviós.[3] La taxa de mortalitat per tuberculosi a la ciutat de Barcelona, durant la postguerra, fou tres cops superior a la d'abans del 1936. L'oferta sanitària era pobre, pocs llits, manca de centres d'assistència primària en dispensaris i la penicil·lina era objecta d'una brutal especulació al mercat negre.[4] Segons dades oficials, del 1946 al 1950, el 10,7% dels homes i el 6,5% de les dones mortes a la província de Barcelona van ser per la tuberculosis.[5]

Les autoritats feixistes volien donar la imatge d'una pàtria sana, forta i neta, enfront de la societat malalta, dèbil i bruta que les seves tropes havien derrotat.

Per descomptat que el noticiari No-Do mai va oferir imatges que mostressin aquest descoratjador panorama. Ho va obviar i, com podem llegir en els comentaris que aporto de les imatges rodades, no feien pensar en una població amb greus mancances sanitàries. No obstant aquest mutisme, si es podia llegir alguna notícia a la premsa que deixava ben palesa la greu situació que es vivia.

Es vol posar de manifest que durant tots aquests anys analitzats la situació sanitària espanyola era desoladora. Constantment els diferents centres sanitaris de la Ciutat Comtal demanaven menjar, roba o diners. En els anys que va estar en vigor la cartilla de racionament aquesta era demanada quan es feia un ingrés hospitalari, car s'havia detectat que algunes persones ingressaven i en ser alimentades per la institució sanitària s'estalviaven el cupó del racionament. La Sección Femenina de la Falange Española feia campanyes per lluitar contra la mortalitat infantil,

[1] RIERA I TUÈBOLS, S. *Història de la Ciència a la Catalunya Moderna.* Vic: Eumo Ed., 2000, pp. 205-206.

[2] TÉBAR HURTADO, J., *Barcelona, anys blaus. El Governador Correa Veglison: poder i política franquistes (1940-1945).* Barcelona: Ed. Flor del Vent, 2011, p. 192.

[3] ABELLA, R. *La Vida Cotidiana en España bajo el régimen de Franco.* Barcelona: Ed. Argos Vergara, 1985, p. 52.

[4] RISQUES, M. *Història de la Catalunya Contemporània.* Barcelona: Pòrtic, 1999, p. 356.

[5] Associació Catalana d'Expresos Polítics, *Notícia de la negra nit. Vides i veus a les presons franquistes (1936-1959)*, Ed. Diputació de Barcelona, 2001, pàg. 93.

però ni tenien mitjans ni la preparació adequada. Al 1943 a Espanya, de cada 1000 nens nascuts en morien 142 menors d'un any. Segons *La Vanguardia Española*:

> Grave problema sanitario, moral y político...influye en la fuerza númerica y en la salud física y moral de la raza. La causa más importante son los transtornos nutritivos (diarrea). Son originados estos transtornos nutitivos casi exclusivamente por un factor: la ignorancia.[6]

La premsa informava de certes mesures encaminades a suprimir malalties:

> El Departamento de Sanidad tuvo que hacer frente al peligro que significa la aparición de casos de tifus exantemático en Barcelona. Con las medidas tomadas, puede darse por desaparecido tan terrible morbo, habiendo constituido en mucho las campañas de desinsectación y desinfección, cuyas estadísticas arrojan los siguientes totales: 49.573 servicios de duchas y despiojamiento, 160.693 piezas de ropa desinfectadas y 1.050 operaciones de cianhidrización. Han sido intensas las campañas antirrábica, antitífica y antiviriólica.[7]

3. Pandèmies i epidèmies.

La poliomielitis fou reconeguda per primer cop per Jakob Heine el 1840. El seu agent causant fou identificat el 1908 per Karl Landsteiner i la poliomielitis es convertí en una de les malalties d'infància més temudes del segle xx. En els anys 50 es varen donar els brots més dramàtics d'aquesta pandèmia a Europa.

Les vacunes contra la poliomielitis desenvolupades per Jonas Salk el 1952 i Albert Sabin el 1962, van reduir el nombre global de casos de pòlio. A l'agost del 2020, l'Organització Mundial de la Salud (OMS) va declarar África lliure de pòlio. Actualment la poliomielitis es troba en la fase final d'erradicació en el món, registrant-se solament alguns casos en pocs estats de l'Àsia. Però recentment la premsa publicava una noticia sobre la pòlio que venia a desdibuixar el panorama positiu que es pensava tenir. El diari l'Ara deia que la pòlio i el dengue tornaven a intimidar el món:

> El fet que la vacunació en països on patògens com la poliomielitis circulen lliurement —que acostumen a ser territoris amb baixos ingressos— vagin a mig gas i creixin les actituds escèptiques contra les injeccions recomanades

[6] *La Vanguardia Española* (30 de juliol de 1943), p. 5.
[7] *Diario de Barcelona* (2 de gener de 1943), p. 9.

> i sistemàtiques en països occidentals pot afavorir l'expansió de vells virus coneguts. És el que està passant a Nova York, on s'ha declarat l'estat d'emergència per la detecció de la pòlio en aigües residuals de quatre comtats que registren unes taxes de vacunació infantil per sota del 60%.[8]

Mycobacterium tuberculosis, conegut popularment com tuberculosis és la responsable d'una de les 10 principals causes de mortalitat. Tant, que es considera una epidèmia mundial, malgrat que és una malaltia curable i que es pot prevenir. Actualment es parla de "l'epidèmia mundial de la tuberculosi": el 2015 es varen donar 10,4 milions de nous infectats, d'aquests 170.000 eren nens i 1,8 milions de persones varen morir. Més del 95% d'aquests casos es donaren a països amb un nivell baix d'ingressos. És alarmant que les autoritats sanitàries creguin que una tercera part de la població mundial té tuberculosis latent però que encara no ha emmalaltit. L'OMS estima que fins el 2035 no s'obtindrà l'objectiu d'erradicar-la degut a la manca de recursos per prevenir i tractar aquesta malaltia. Els països amb major nombre de morts per tuberculosis són l'Índia, seguida d'Indonèsia, la Xina, Nigèria, Pakistan i Sudàfrica. El bacil de Koch es transmet de persona a persona a través de l'aire.

4. El panorama sanitari a través del No-Do

Des de l'any 1943, moment en el qual, com ja hem assenyalat, neix el No-Do, fins el 1956, el *Noticiario Español* va gravar un total de 99 notícies referides totes elles al camp de la sanitat. D'aquestes notícies 63 feien referència a la situació mèdica espanyola i la resta, 36, mencionaven les circumstàncies que es vivien en altres països, sobretot d'Europa i dels estats Units.

La temàtica, en el cas espanyol, és variada: noves facultats i centres d'investigació; nous centres sanitaris, sobre tot aquells que anaven destinats als tuberculosos, si bé és cert que en molts casos cal parlar més de centres reconstruïts que de nous establiments; exposicions i congressos sanitaris; celebració de la tradicional Fiesta de la Banderita, al llarg de tots aquests anys de postguerra civil amb un greu dèficit econòmic, on s'apel·larà moltíssim a la caritat del ciutadà; campanyes pro-higiene, on no solament es culpava a la part de la societat vençuda en la Guerra Civil dels mals que es patien —com la tuberculosis o el piojo verde que ara es diria piojo rojo, tot fent referència al bàndol del *rojos*—, sinó que també les mares eren diana de les crítiques, per la seva falta de preparació, en molts casos fregant l'analfabetisme, que contribuïa a l'elevada taxa de mortalitat infantil; i també les visites de destacades personalitats, com l'any 1948 el Dr. Fleming, descobridor de

[8] *Ara* (18 de setembre de 2022), p. 22.

la penicil·lina, que va visitar Barcelona (No-Do's 283 A i B) i el 1950 el descobridor de l'estreptomicina i Premi Nobel el 1952 en Medicina i Fisiologia, el Dr. Waksman, que va rebre el títol de Doctor Honoris Causa per la Universitat de Madrid (No-Do's 382 A i B, en aquest últim No-Do es recull la seva visita a Sevilla); i per primer cop un *Noticiario* ens parlarà de la poliomielitis (No-Do 696 A, de l'any 1956), amb el dictador Francisco Franco inaugurant la Residència Carlos Haya (Màlaga) amb un pavelló per a malalts de poliomielitis i una Casa Cuna. En el No-Do 696 B es va tornar a parlar, amb motiu del Congrés de l'OMS celebrat a la Ciutat Universitària de Madrid, amb l'assistència de 35 països i on es varen mostrar els avenços tant en relació a la poliomielitis com a la febre groga, encefalitis, verola i ràbia.

Pel que respecta a les notícies estrangeres cal ressaltar que fins el 1945 majoritàriament aquestes feien esment a l'Alemanya nazi: la lluita contra el tifus exantemàtic (No-Do 6 A del 1943), l'institut mèdic d'infeccions tropicals (No-Do 35 A del 1943), el treball del dr. Eyken, els avanços del Dr. Sauerbruch —un metge que apareix a les imatges amb el uniforme nazi i que va tenir un gran prestigi, ja que a ell se li deu la càmera de baixa pressió, però que també fou durament criticat per practicar la iatrogènia, paraula definida com aquell dany que el malalt no patia abans de l'actuació d'un facultatiu—, l'obtenció que Alemanya fa del Serbal, gran font de vitamines, i les pròtesis per als mutilats de la guerra. I ja fora de l'estat nazi i un cop finalitzada la II Guerra Mundial les notícies venien majoritàriament del Regne Unit i dels Estats Units. El primer No-Do que els espectadors espanyols varen poder veure amb un reportatge sobre la poliomelitis és de l'any 1948 (No-Do 269 A). El govern nord-americà, tot recordant al president Roosevelt, que va patir la malaltia, havia engegat una forta campanya per recaptar fons monetaris per lluitar contra la terrible malaltia que afectava a tot el món. El No-Do 642 A, de l'any 1955, ens mostra imatges, de l'estat de Michigan, de la lluita contra la pòlio i anuncien que gràcies a la vacuna de Salk aviat la pandèmia serà vençuda.

Cap a finals de l'any 1953 per primer cop el No-Do començarà a divulgar notícies sobre el tractament del càncer. De la bomba de Cobalto ens parlarà el No-Do 553 A, i al llarg de l'últim any d'aquesta investigació, el 1956, diferents *Noticiarios* informaran de les noves tècniques. El No-Do 698 B dona imatges dels radiòlegs de la Universitat d'Stanford; el No-Do 704 A mostra l'ús de l'energia atòmica, però també el perillós que és manipular els isòtops, i un laboratori de Filadèlfia; i el No-Do 720 A explica com les noves tècniques es posen al servei de la humanitat i no amb finalitats destructives. Amb el tractament del càncer semblava que els facultatius anaven deixant de costat, gràcies a les vacunes i a les millores socials, les epidèmies i pandèmies que sempre han provocat i provocant grans catàstrofes a nivell mundial.

5. Premsa i sanitat

La Vanguardia Española, cal recordar que un cop finalitzada la Guerra Civil espanyola el diari barceloní va haver d'afegir la paraula *Española* al nom del seu rotatiu, en data 7 d'agost de 1943 donava a conèixer, a Granada, l'establiment d'un nou sanatori perfectament equipat i amb una capacitat per 60 llits, si bé aquesta xifra de llits es volia ampliar. Havien comprat tota classe de material per els diferents especialistes però la nota aclareix que aquests facultatius faran les visites en els seus domicilis particulars fins que no estigi del tot enllestit en el nou centre. Aquest sanatori pertany a l'Obra 18 de Julio i les quotes aniran de 6 a 12 pessetes. També es preveu la construcció, per part de l'Estat espanyol, d'un centre antituberculós amb una capacitat per 500 llits; tot això, diuen, gràcies a la "sabia política sanitaria…que el Caudillo impulsa y estimula sin descanso".[9] El 24 de novembre de 1944 el governador civil i cap provincial de les FET i de les JONS a Tarragona, Sr. Francisco Labadie, publicava una circular per prevenir les malalties derivades del consum de carn de porc en males condicions.[10] L'11 de novembre de 1945 informava que el sanatori de Savinosa espera acollir entre 400 i 500 llits per a nens.[11] Es lluita també contra el paludisme, malaltia que durant l'any 1942 va registrar 8.000 casos, sobretot a la zona del Delta de l'Ebre. El 24 d'abril de 1946 s'alertava del perill que podien portar les persones vingudes des de Tànger, calia un visat acreditatiu de les vacunes contra la verola i el tifus exantemàtic.[12] El 25 de març de 1947 el bisbe de Barcelona, Dr. Modrego, es tornava a mostrar molt preocupat per la tuberculosis que patia la societat de postguerra, però la relacionava amb certes pràctiques poc recomanades. En una campanya a favor de suprimir aquesta malaltia, el bisbe invitava a lluitar contra la immoralitat i manifestava:

> Haced campaña contra el vicio. Ahora en vísperas de la estación de verano, nos llegan noticias alarmantes acerca del grado a que parece llegar la inmoralidad sobre todo en las playas, a juzgar por la indumentaria que se prepara para ese deporte que dicen es higiénico, y, tal como se practica por muchos, es —me lo han asegurado quienes pueden hacerlo— fuente de enfermedades, no excluida la tuberculosis.[13]

[9] *La Vanguardia Española* (7 d'agost de 1943), p. 7.
[10] *La Vanguardia Española* (24 de novembre de 1944), p. 7.
[11] *La Vanguardia Española* (11 de novembre de 1945), p. 5.
[12] *La Vanguardia Española* (24 d'abril de 1946), p. 6.
[13] *La Vanguardia Española* (25 de març de 1947), p. 9.

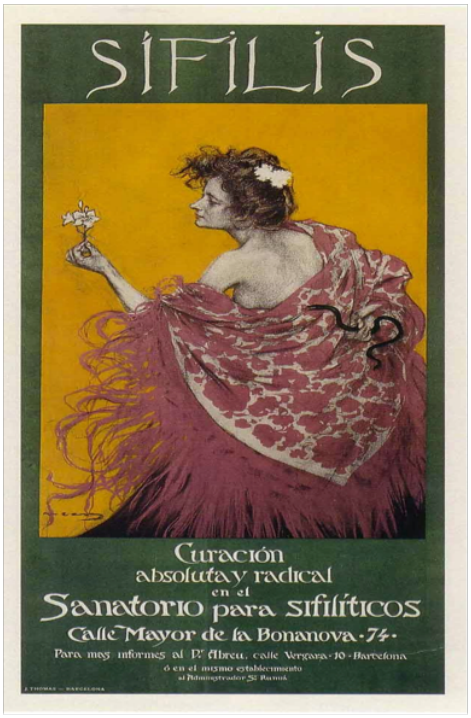
El 27 d'abril de 1947, durant la II Reunió Nacional de Sanitaris Espanyols celebrada en el Paraninf de la Universitat de Barcelona, es varen exposar els brillants resultats obtinguts en la lluita contra les pandèmies, la tuberculosis i la mortalitat infantil. La reunió va finalitzar acordant, entre grans aplaudiments, dirigir un telegrama de gratitud al ministre de governació i d'adhesió al Caudillo, salvador d'Espanya.[14] El 1948 la premsa barcelonesa d'aquest any va destacar unes quantes notícies relacionades amb la sanitat. La major part ens informen de les penoses condicions econòmiques tan de les famílies davant d'una malaltia a la qual no poden fer front com de la falta de recursos dels hospitals de la ciutat: *Solidaridad Nacional* recorda els leprosos del Sanatori de Sant Llàtzer que demanen medicaments i fruita.[15]

El Noticiero Universal, el 9 d'abril de 1948, anuncia que la Diputació Provincial de Barcelona destinarà part del seu pressupost a l'ajuda d'hospitals i centres de beneficència, a més d'augmentar entre un 50% i un 70 % l'ajut a nens, ancians, tuberculosos i dements.[16] Dos anys més tard, 1950, el panorama poc havia canviat: Al mes de desembre, tot aprofitant el sentit nadalenc, l'Hospital de Sant Pau demana roba de llit i la Junta d'Hospitals acorda celebrar una gran tómbola, els beneficis de la qual aniran als centres mèdics.

En el resum de l'any anterior, el *Diario de Barcelona* assenyalava el gran ajut fet des del Govern Civil i que properament es repartirien 500.000 mantes i joguines per els hospitals.[17] Aquesta xifra tan elevada de mantes, i el fet que cap a finals d'any el Consell de Ministres de Madrid augmentés en 1.000 llits la lluita contra la tuberculosis i creés el Patronat de l'Hospital Clínic, ja és un clar exemple de la situació sanitària espanyola. La majoria de les vegades es confiava més en l'ajut del poble, si bé aquest algun cop era purament façana: *Solidaridad Nacional*, el 18 de gener de 1952, destaca que un grup de senyores volia regalar a l'Hospital Clínic un pulmó d'acer i es demana l'aportació ciutadana, ja que val 150.000 pessetes. Cal veure que aquestes senyores tenen solament la intenció, l'ajut econòmic el posarà el poble.[18] El 1955 es seguia apel·lant a la bona voluntat de les persones i confiant en la volença de les autoritats civils: *Solidaridad Nacional,* el 30 de gener de 1955, publicava que un matrimoni barceloní, davant la pandèmia de la poliomielitis, ha regalat a l'Hospital Clínic un pulmó d'acer.[19] Generalment les notícies filmades eren recollides pels diaris, i la societat s'assabentava abans per la premsa que pel No-Do.

[14] *La Vanguardia Española* (27 d'abril de 1947), p. 11.
[15] *Solidaridad Nacional* (14 de juliol de 1948), p. 3.
[16] *El Noticiero Universal*, 9 d'abril de 1948, p. 4.
[17] *Diario de Barcelona* (1 de gener de 1952), p. 25.
[18] *Solidaridad Nacional* (18 de gener de 1952), p. 12.
[19] *Solidaridad Nacional* (30 de gener de 1955), p. 16.

6. L'art, reflex de les malalties





Figures 1 i 2. Cartells amb il·lustracions de Ramon Casas sobre la sífilis i la tuberculosi.

Seria Ramon Casas qui ens il·lustraria sobre dues de les grans epidèmies que patia l'Estat espanyol. El primer cartell el va realitzar per anunciar el sanatori sifilític del Dr. Abreu l'any 1900. En ell transmet els estralls que provoca la malaltia en observar una figura femenina amb el seu refinament característic però amb el pit i l'esquena nua, la resta del cos el té cobert amb un mantó. La seva pell molt blanca, molt prima i desmillorada, amb els cabells despentinats, fa referència a la malaltia. Està col·locada amb una postura insinuant, amb la mà esquerra aguanta una flor que sembla que l'estigui oferint i amb la mà dreta s'amaga darrera l'esquena una serp en forma de S, fent referència a la sífilis.[20]

Anys més tard faria un cartell de temàtica semblant però d'estil diferent, seria el cartell que faria el 1929 pel Servei Antituberculós Català. La tuberculosi, malaltia que ell mateix havia passat feia uns anys i que finalment seria la causa de la seva mort. Diferents entitats benèfiques de l'Estat espanyol varen començar unes campanyes. En aquesta il·lustració apareixen tres figures, la central, la mare, que

[20] MARTÍ, M. (coord.) *Ramon Casas i el cartell*. València: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat. Diputació de València, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2005, p. 49.

amb cada braç agafa per les espatlles a una de les seves filles. Al fons s'hi distingeixen xemeneies de fàbriques que sembla que fumin l'ambient. No dona la sensació de que elles pateixin la malaltia, sinó de que s'han quedat sense res per culpa de la malaltia, segurament el pare que portava el sou a casa. Una de les finalitats d'aquesta campanya era la de no estigmatitzar l'origen de la malaltia per la manca d'higiene. A la part superior s'hi llegeix: la tuberculosis amenaça la vida i la riquesa de Catalunya. A la part inferior diu: per el millor resultat de la lluita contra la malaltia acudiu al servei d'assistència social del tuberculosos. On trobareu consell i ajuda.[21]

7. Conclusions

Els noticiaris no són patrimoni de cap règim polític, tots els dirigents d'un país, sigui democràtic o sigui dictatorial, veuen la seva importància. La transcendència que pot tenir sobre la societat a la qual es dirigeix el missatge.

No-Do neix en un moment molt important per a la història d'Espanya i del món. Es surt d'una Guerra Civil, cas espanyol, i de la II Guerra Mundial. El Règim feixista ha de mostrar a la població espanyola la societat que vol, el seu ideal; malgrat que les imatges que mostra en molt casos no es corresponen amb la realitat. Tots els No-Do's editats i visionats en aquesta recerca van dirigits a una societat que ha patit una Guerra Civil, que viu una postguerra amb mancances econòmiques, sanitàries, alimentàries, escolars, d'habitatge, d'energia elèctrica, etc. I amb la por de ser detingut per expressar unes idees, per tenir un passat contrari al Règim franquista. Una societat amb un fort control polític i religiós. Per tot això els No-Do's van callar tot allò que la societat calladament patia i reclamava. Els comentaris que acompanyen a aquests *No-Do's* es limitaven a descriure el que es veia, ara bé, sempre amb un missatge que lloava el tema o personatge central del noticiari, enaltits amb paraules com "paz", "prosperidad", "modernidad"*;* i quan es dirigien al dictador "salvador", "hidalguía"…. "la España que Franco conduce por caminos de libertad y de grandeza" i, sobretot, "patriotisme", que estan molt repetides.

És cabdal per a un Estat disposar d'un adequat sistema sanitari, però això era precisament el que mancava en aquesta societat dels anys 40 i 50. El professor Risques ens aportarà dades anteriors al conflicte bèl·lic: la taxa de mortalitat per tuberculosi a la ciutat de Barcelona durant la postguerra és tres cops superior a la

[21] MOLERO-MESA, J. «Estrategia y fines de los carteles contra la tuberculosis en la España del siglo XX» a CASTEJÓN BOLEA, B.; PERDIGUERO GIL, E.; PIQUERAS FERNÁNDEZ, J. L. (coords.). *Las imágenes de la salud: cartelismo sanitario en España (1910-1950).* Alacant: Instituto Alacantino de cultura Juan Gil-Albert, 2012, pp. 61-70.

d'abans de 1936.[22] La premsa no farà comparacions amb èpoques anteriors, però ens dirà que Espanya té una taxa de mortalitat infantil de 142 nens menors d'un any morts per cada mil nascuts vius. Això, diuen, influeix en la salut física i moral de la raça: la causa són les diarrees i aquestes estan originades per la ignorància. Potser si és cert que havia un desconeixement alimentari, però no era l'única causa, cal analitzar si la societat tenia llits hospitalaris suficients, si tenia medicaments al seu abast, etc. Una xifra positiva la donava la mortalitat dins de l'Estat espanyol, aquesta havia baixat d'un 16'6% al 1940 a un 10'6% al 1950.

Les càmeres del No-Do ens van mostrar la visita del Dr. Fleming. Tant la seva passejada per la Rambla de Barcelona, com la seva visita al Poble Espanyol o el seu discurs en el Departament d'Investigació ens mostra que la ciutat el va rebre amb gran afecte, amb una Guàrdia Urbana de gala donant-li escorta. El seu descobriment era un gran avenç per a la Humanitat. Les imatges dels No-Do's del Dr. Fleming surten amb altres notícies relacionades amb les visites del ministre Sr. Castiella a l'estranger: potser volen donar la idea que igual que a nosaltres ens visita una gran personalitat, el ministre espanyol també viatja cap a l'estranger. Però dins de l'Estat espanyol, durant els primers anys que van seguir al gran descobriment del Dr. Fleming, la penicil·lina fou objecte d'una brutal especulació.

Del món sanitari també és el reportatge sobre el pulmó d'acer, del No-Do 373 B: les imatges que mostren una sala plena de facultatius, causen la impressió d'una alta preparació professional. No-Do va fer gala d'un eminent investigador, el Dr. Ferran, i d'un Congrés de Pediatria, celebrat a l'Hospital Clínic de Barcelona i que va tenir la assistència de 2.200 metges, entre facultatius espanyols i estrangers (No-Do 514 B). També destaquen la gran tasca de la *Sección Femenina* i el desenvolupament sanitari, tot això gràcies a les consignes de Franco i dels seus ministres.

Com sempre que Franco visitava la Ciutat Comtal, es produïa algun fet de gran rellevància: dins la sanitat li va tocar la inauguració de la Residència Francisco Franco. Ens la presenten com el millor centre sanitari dins l'Estat espanyol i un dels millors del món. Ens mostren unes dependències perfectament dotades i amb gran quantitat de personal sanitari treballant en elles. I certament per aquells anys aquest centre, malgrat deficiències, va ser un avanç. Però cal dir que No-Do no va recollir la inauguració que el 9 de juny de 1952 el dictador va fer de la Ciutat Sanatorial de Terrassa, centre antituberculós per excel·lència.

Cal dir que a la inauguració de la Residència Francisco Franco l'acompanyen imatges del propi dictador lliurant uns habitatges; el missatge és prou clar: qualsevol aspecte de la vida quotidiana té relació amb el *Generalísimo* i més quan el que es tracta és de millorar la situació dels espanyols.

[22] RISQUES, M. *Història de la Catalunya Contemporània.* Barcelona: Pòrtic, 1999, p. 356.

Ja hem constatat que el que no diu el No-Do algun cop o diu la premsa. Aquesta ens informava de les peticions que feien els hospitals: roba; menjar; diners. Cal fer hospitals per els tuberculosos i es confia en Déu i els barcelonins per pagar part de les obres. Les autoritats de Barcelona respondran a les demandes muntant tómboles que els permetin recaptar diners o amb motiu del sant del governador civil, Sant Eduard, aquest farà un donatiu de 407.000 pessetes, a repartir entre els diferents centres benèfics i hospitals de Barcelona.

8. Imatges dels No-Do's i altres fonts

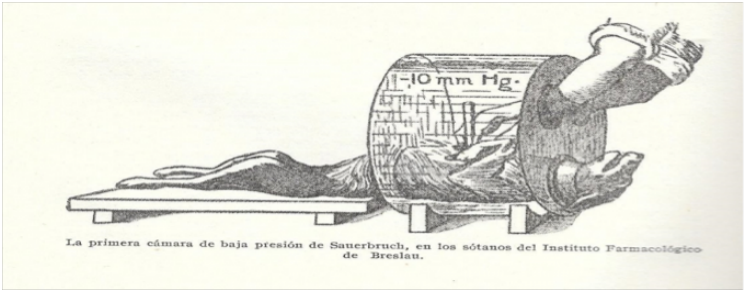


Figura 3. Wikipedia (Darrera consulta: 1 de setembre de 2022).



Figures 4 i 5. No-Do 177 B. Una taula de la Fiesta de la Banderita celebrada a Madrid, on es recollia diners per lluitar contra la tuberculosi. I en la segona imatge el mateix No-Do ens mostra la col·laboració d'un humil obrer. La gran quantitat de bitllets que podem observar en la imatge superior de ben segur no serien aportacions del poble. Les senyores, vestides amb les seves millors gales, que presidien aquestes taules, eren generalment les esposes de polítics, militars, grans empresaris o bé pertanyien a la noblesa.



Figura 6. No-Do 264 A. Tarragona, inauguració del sanatori de Sabinosa. De fet va ser inaugurat el 1932. Alguns d'aquests nens, en la imatge somrients, ja d'adults no han tingut bons records de la seva estança en aquest centre. Es recomanava un bany diari, d'aquí la següent imatge:



Figura 7. No-Do 264 A. Aquesta és una imatge il·lustrativa de la propaganda que diferents institucions (sanitàries, Falange Española...) llançaven a la societat. El missatge queda reforçat amb la recomanació de demanar consell al metge.



Figura 8. No-Do 272 B. Els nens tuberculosos reben les visites de familiars i amics. Podem observar com aquests últims, malgrat el perill de contagi, no agafen cap mesura preventiva. En aquesta imatge, així com en moltes altres on apareixen nens malalts de tuberculosis, els infants van sense la part superior del pijama amb la finalitat que el sol els ajudi a superar la seva malaltia.



Figura 9. No-Do 269 A. El president dels Estats Units, H. Truman, rep a una nena, malalta de pòlio en el seu despatx en ocasió de la campanya que el país nordamericà va fer en la seva lluita contra la pandèmia que varen patir i on es recordava l'anterior president, F.D. Roosevelt, afectat també de poliomielitis.





Figures 10 i 11. No-Do 667 B. Les dues imatges corresponen a la recent inaugurada Residència Francisco Franco, així anomenada en aquells moment. El mateix dictador en persona va assistir a la seva inauguració, per al Règim era una excel·lent propaganda, la ciutat de Barcelona pal·liava la mancança tan greu que patia de llits amb aquest modern hospital. El reportatge que el No-Do ens ofereix ens mostra un centre molt ben equipat, amb els últims avanços científics, segons deien, i atès per uns sanitaris altament qualificats.

9. Bibliografia

ABELLA, R.. *La Vida Cotidiana en España bajo el régimen de Franco.* Barcelona: Ed. Argos Vergara, 1985.
ASSOCIACIÓ CATALANA D'EXPRESOS POLÍTICS. *Notícia de la negra nit. Vides i veus a les presons franquistes (1936-1959)*. Barcelona: Ed. Diputació de Barcelona, 2001.
CAMPS, M. (coord.). *Literatura i pandèmia.* Barcelona: Universitat de Barcelona, 2021.
DE LA VORÁGINE, S. *La leyenda dorada,* volum I. Madrid: Alianza Forma, 2021.
GLASSCHEIB, H. S. *El Laberinto de la Medicina.* Barcelona: Ed.Destina, 1964.
MARTÍ, M. (coord.). *Ramon Casas i el cartell.* València: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat. Diputació de València, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2005.
MOLERO-MESA, J. «Estrategia y fines de los carteles contra la tuberculosis en la España del siglo XX» a CASTEJÓN BOLEA, B.; PERDIGUERO GIL, E.; PIQUERAS FERNÁNDEZ, J. L. (coords.). *Las imágenes de la salud: cartelismo sanitario en España (1910-1950).* Alacant: Instituto Alacantino de cultura Juan Gil-Albert, 2012, pp. 61-70.
RIERA I TUÈBOLS, S. *Història de la Ciència a la Catalunya Moderna.* Vic: Eumo Ed., 2000.
RISQUES, M. *Història de la Catalunya Contemporània.* Barcelona: Pòrtic, 1999.
TÉBAR HURTADO, J. *Barcelona, anys blaus. El Governador Correa Veglison: poder i política franquistes (1940-1945).* Barcelona: Ed. Flor del Vent, 2011.

10. Hemeroteca

Ara.
Diario de Barcelona.
La Vanguardia Española.
El Noticiero Universal.
Solidaridad Nacional.

11. Xarxes

Arxius Històrics de No-Do, anys 1943/1956.
Wikipedia.

La globalización de un virus: de la ficción a la realidad

Consuelo Lloret Pastor
Hospital Clínic Universitari de València
llorepas@gmail.com

Andrea Solomando Molina
Universitat de València (UV)
andsolomand@gmail.com

Resumen: Se presentan dos films considerados dentro del género de catástrofes cuyo origen es la infección por un virus donde reaparecen valores antagónicos propios de la condición humana: individualismo y solidaridad, aceptación y negacionismo, héroe y villano. Así ocasionan un gran impacto a nivel económico, social y político. Las consecuencias de la afectación de un virus ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia del cine. Este tipo de filmaciones muestran un análisis sociológico, sustentándose en diversos recursos audiovisuales para inspirar la mayor credibilidad, gracias a los efectos especiales, que dotan de un realismo convincente a la situación. Desde el punto de vista de la ficción, el film *Contagio* (Sodelberg 2011), que supuso un anticipo de lo que se iba a vivir en la actualidad con la pandemia del Coronavirus desde 2019, y desde el punto de vista real, uno de los films que refleja la gripe española sufrida en 1918, *Spanish Flu: The Forgotten Fallen* (Justin Hardy 2009).
Palabras Clave: Cine de catástrofe. Pandemias en el cine. Crisis social ante una pandemia.

Abstract: Two films are presented considered within the genre of catastrophes whose origin is infection by a virus where antagonistic values typical of the human condition reappear: individualism and solidarity, acceptance and denial, hero and villain. Thus, they cause a great impact at an economic, social and political level. The consequences of being affected by a virus have been a recurring theme throughout the history of cinema. This type of filming shows a sociological analysis, based on various audiovisual resources to inspire the greatest credibility, thanks to the special effects, which provide a convincing realism to the situation. From the point of view of fiction, the film *Contagion* (Sodelberg 2011), which was a preview of what was going to be experienced today with the Coronavirus pandemic since 2019, and from the real point of view, one of the films that reflects the Spanish flu suffered in 1918, *Spanish Flu: The Forgotten Fallen* (Justin Hardy 2009).
Key Words: Catastrophe cinema. Pandemics in the movies. Social crisis in the face of a pandemic.

1. Aspectos sociales y políticos de una pandemia[1]

El tema central de este trabajo es la presencia y agresión de un virus que amenaza a la salud mundial con la consiguiente repercusión en los seres humanos desde todos los ámbitos. En civilizaciones más antiguas se le atribuían causas por castigo divino.

Señalar que, el fenómeno de la globalización, se inicia al finalizar la 2ª guerra mundial, cuyo proceso y continuidad se ha convertido en el signo que caracteriza la época contemporánea. Aportando valores como la multiculturalidad y la diversidad, pero también ha hecho resurgir comportamientos y actitudes que parecían olvidados, como autoritarismo, racismo, y nacionalismo. Su alcance, tan manifiesto a niveles económico, político, cultural, tecnológico, etc., ha supuesto una gran transformación en el ámbito social.

Si se ha conseguido establecer un estado de emergencia tenemos que poner en marcha medidas de "estado de emergencia" con todas sus consecuencias. Esto es aplicable a las instituciones, al conjunto del cuerpo social y, por supuesto, a los movimientos sociales. Este "estado de emergencia" debería dar la vuelta a las prioridades sociales mayoritarias desde la Revolución Industrial. No es el momento de poner delante las luchas por mejorar la calidad de vida de los seres humanos frente a la conservación de ecosistemas equilibrados. Es el tiempo de colocar en el centro los temas ambientales, pues de ellos depende la supervivencia de la mayoría de la población. De este modo, hay cuatro desafíos que deberían ser el eje central:

- Transición energética hacia el modelo de las renovables.
- Transformar la economía internacional en una economía de la producción
- Motivar y proteger los procesos dirigidos hacia el cambio climático
- Frenar y concienciar del desequilibrio de los ecosistemas

Los gobiernos que no quieren creer en la ciencia, en la evolución y en el cambio climático (por motivos ideológicos) son peligrosos en estas circunstancias. Los hechos y la ciencia debería convencer. El verdadero acontecimiento histórico universal no es la pandemia en sí, sino la aparición por vez primera de un fenómeno de pánico de masas global. O más precisamente: de pánico de masas

[1] TURIEL, Antonio. «La senda del descenso energético: mapa en el aire», *Viento sur*, núm.151 (12 de mayo de 2017). https://vientosur.info › la-senda-del-descenso-energetic... ; MORA, R. «Pandemia global, crisis económica y política», *Desde el Sur*, vol. 13, núm. 1 (2021), pp- 1-23. https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/742/798.

entre las clases altas y medias globales del capitalismo tardío en marcha forzada a convertirse en capitalismo del desastre.

La amplitud global de este problema es evidente y el pánico generado entre las clases sociales se ha vuelto notable. En estas circunstancias, hay quienes piensan que el gobierno está buscando la mejor manera de controlar a la población, de mantenerla con miedo para que esté dispuesta a someterse con más facilidad.

La COVID-19 ha legitimado y extendido esas prácticas estatales de biovigilancia y control digital normalizándolas y haciéndolas «necesarias» para mantener una cierta idea de la inmunidad. La invasión hacia nuestra intimidad se ha consumado. Finalmente, el gobierno y el poder nos dictan lo que se debe hacer y no hacer, y esto es algo ante lo cual nadie se espanta. Más bien, obedecer se trata de una forma solidaria de sobrevivir.

Los países que mejor han gestionado la pandemia no han sacrificado su democracia. Por ejemplo, Nueva Zelanda, Islandia o Corea del Sur. Debemos prestar mucha atención y ser cautos a la hora de decir que hace falta un liderazgo autoritario para gestionar la crisis. Como ejemplo tenemos a China, que por ese mismo gobierno autoritario ha ejercido un férreo control sobre la información y desarrollo de la pandemia.

El hallazgo de una vacuna ha conseguido volver a posicionar al ser humano de nuevo en el mundo. Pero la carrera por ver qué país la ha encontrado primero ha constatado el mismo interés particular que nos llevó al desastre. Es muy decepcionante haber visto que los países no han desarrollado un trabajo en conjunto para resolver el tema de la vacuna.

Muchas causas han llevado a la humanidad a contraer enfermedades infectocontagiosas, entre ellas podemos destacar la pobreza, la migración de la población, el bioterrorismo, el desplazamiento de poblaciones, el comportamiento sexual, el consumo de drogas entre otras muchas causas. El vertiginoso progreso en la generación de antibióticos y vacunas llevó a pensar que se había llegado a cerrar el capítulo de las enfermedades infecciosas y declarar así ganada la guerra contra esas enfermedades. Sin embargo, como muy bien señala la Organización Mundial de la Salud (OMS), la guerra entre los seres humanos y los microorganismos patógenos continúa todavía y no está claro quién será el ganador. Hasta la fecha actual se han producido más de veinte epidemias y pandemias que han afectado enormemente a la humanidad.

Respecto al tema que nos ocupa, la pandemia actual originada, por el COVID-19, nos ha hecho recordar otras pandemias como la peste de Justiniano, la peste negra, la viruela, la gripe asiática, la gripe de Hon Kong, el SIDA y, sobre todo, con la que más se ha comparado, la Gripe española acaecida en 1918; esta última, pese a la distancia temporal de unos 100 años, ha hecho revivir situaciones

muy similares. El impacto de la gripe en la salud humana justifica su inclusión en las tramas de algunas películas, tanto en su forma habitual de tipo anual, considerada hasta cierto punto banal, como en su forma pandémica responsable de una elevada mortalidad. Pero no se ha limitado a estos temas, sino que ha incluido sus complicaciones, su prevención y el posible uso de los influenzavirus como armas biológicas.

La conclusión es que el impacto que la gripe ha tenido y tiene sobre la salud humana no se corresponde con el que se muestra en el cine, pues sólo un número limitado de películas la han incluido en sus guiones con cierto peso.[2]

2. Una visión actual

La "gripe española" de 1918 nos ha dejado testimonios, a través de diferentes productos cinematográficos, como es el caso del film *Spanish Flu: Forgotten Fallen,* realizada en 2009. En 2011, se estrena la película *Contagio,* como una premonición de lo que posteriormente iba a suceder en la realidad con la pandemia ocasionada por el COVID — 19.

Desde una perspectiva occidental, se han puesto a prueba unos mecanismos de supervivencia que, aunque no siempre hayan sido los adecuados, sí han revelado las deficiencias de muchos gobiernos en cuanto al sistema económico, sistema de salud, el sistema político, modelo cultural, el campo científico, etc., repercutiendo de diferente manera, ya sea en la población con mayor poder adquisitivo como en la población de menos recursos y más vulnerable.

Dentro del Estado Español ha existido la intención de afrontar esta pandemia de forma unitaria desde el punto de vista político y científico, con un cumplimiento estricto por la mayoría de los ciudadanos durante los periodos de confinamiento y normas de seguridad, sin olvidar la actitud y movimiento "negacionista" de algunos personajes públicos y su influencia en cierta ciudadanía.

Dada la paralización de actividades, provocada por dicha pandemia respecto a productividad y seguimiento, se hallan áreas gravemente afectadas, como el mundo de la cultura y muy especialmente el cine, ocasionando el cierre de las salas y disminución de las producciones etc., de donde surge, no obstante, y para contrarrestar, un creciente aumento de actividad en el consumo de plataformas de streaming.

[2] OCAÑA, Carlos (dir.). *Impacto social de la pandemia en España. Una evaluación preliminar*. Madrid: Funcas. https://www.funcas.es/wp-content/uploads/2020/11/Impacto-social-de-la-pandemia-en-Espa%C3%B1a.pdf . JUANES MÉNDEZ, Juan A. «Las pandemias en el cine: argumentos que se han hecho virales», *Revista de Medicina y Cine*, vol. 16, núm. extra 1 (2020), pp. 327-337. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/rmc202016e327337/25321.

La situación actual generada por el coronavirus, ha hecho que las películas sobre infecciones, epidemias, pandemias, etc., hayan sido las más visionadas en diferentes plataformas de streaming, debido al confinamiento que hemos tenido que padecer.

Por ello, como sabemos el cine de ficción ya pronosticó la llegada de pandemias en el mundo. Ese miedo a sufrir una epidemia o una pandemia ha hecho que la industria del cine utilice en sus argumentos esta temática como una garantía de éxito en los espectadores. Por eso son muchas las películas que nos acercan a ese escenario catastrófico en el que un virus amenaza nuestra existencia, es este el protagonista de toda la acción y argumento de la película.

Finalmente decir, que, gracias al cine, se ha podido conocer la ética de la salud pública, en cuanto al inicio y desarrollo de las epidemias y las pandemias. Se han realizado múltiples películas, cuyo protagonista es un virus que desencadena la enfermedad.

3. Mencionar como algunos ejemplos

Peste neumónica: *Pánico en las calles (Panic in the Streets)*, 1950 de Elia Kazan.

Epidemia de peste: *La peste (The Plague)*, 1992 de Luis Puenzo.

Virus del SIDA: *En el filo de la duda (And the Band Played On)*, 1993 de Roger Spottiswoode.

Epidemia de cólera: *El velo pintado (The Painted Veil)*, 2006 de John Curran.

Virus del ébola: *93 días (93 Days)*, 2016 de Steve Gukas.

Todas las películas tienden a mostrar las actuaciones contradictorias del poder político y militar, las desigualdades sociales, el miedo de la población, la dimensión ética de la investigación científica, la difusión en los medios de comunicación, y actualmente la velocidad de las redes sociales.

En la actualidad, la gripe se considera como una enfermedad común que se transmite entre humanos y por vía respiratoria. No hay que subestimar la alta mortalidad en ciertos colectivos vulnerables y el impacto socioeconómico que sigue provocando. Baste rememorar la conocida, y mal llamada, "gripe española" de 1918, donde España estaba fuera de la contienda militar, motivo por el cual no sufría de censura en los medios de comunicación, mientras el resto de países afectados por la guerra preferían mantenerlo en secreto para no desmoralizar al ejercito y población en general.

Como dato, se tiene conocimiento de una primera ola militar durante la primavera de 1918, una segunda ola desde septiembre a diciembre de 1918, y una tercera ola en 1919. Aunque no existen cifras oficiales se piensa que hubo una tasa

de contagios de 500 millones, y una mortalidad entre 50 y 100 millones. Decir que hasta 1940 no se obtuvo la primera vacuna.[3]

4. Visión cinematográfica[4]

Por último, justificar la selección de estas dos películas por reflejar una situación acaecida entorno a 1918, así como la otra puesta en escena nos anticipaba en 2011 lo que podría ocurrir, muchos aspectos de las cuales se han revivido durante la pandemia citada (2019-2020).



Figura 1. Imagen promocional con fotogramas de la película *Spanish Flu: The Forgotten Fallen*.

[3] JUANES MÉNDEZ, Juan A. *Op. cit.*. GARCÍA SÁNCHEZ, José Elías; GARCÍA SÁNCHEZ, Enrique. «La gripe en el cine. De la enfermedad aparentemente banal a la pandemia apocalíptica», *Revista de Medicina y Cine*, vol. 2, núm. 1 (2006), pp. 1-2. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/199/362.

[4] HARDY, Justin. *Spanish Flu, The Forgotten Fallen* (2009). https://www.imdb.com/title/tt1473802/. SODERBERGH, Steven. *Contagion* (2011). https://www.imdb.com/title/tt1598778/. MELGUIZO JIMÉNEZ, Miguel; CRUZ PIQUERAS, Maite; TAMAYO VELÁZQUEZ, Maria Isabel. «Contagion: Nothing spreads like fear. Narración y deliberación sobre una pandemia», *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason,* vol. 65 (2020), pp. 141-155. https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/64521/1308-4124-2-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y.



Figura 2. Imagen promocional con fotogramas de la película *Contagio*.

Hemos elegido como referencia el drama televisivo *Spanish Flu: The Forgotten Fallen* (Justin Hardy, 2009), drama basado en hechos reales. Un film, ambientado durante el armisticio de noviembre de 1918 en Manchester, y nos muestra los esfuerzos del Dr. Niven para combatir el brote del virus influenza durante la segunda ola. Donde se narra que, cuando millones de soldados regresaban a casa, el Dr. Niven pretendía cerrar la ciudad y no permitir servicios o reuniones que supusiera un contacto entre personas. Obteniendo como rechazo la oposición de sus superiores, por tratarse de una decisión muy alarmista.

La película *Contagio* (Steven Soderbergh, 2011) supone una reflexión de lo que podría suceder ante una enfermedad infecciosa en un mundo interconectado en la globalización, e ilustra, el comportamiento ante una pandemia desde las instituciones y por parte de los ciudadanos.

Una de las ideas principales de este film es quién y cómo se transmite la información y el papel que juegan las redes sociales. Se inicia el colapso de la sociedad por el desorden y el caos; se filtran rumores, unos ciertos y otros falsos, toda una cobertura tecnológica que aumenta más el pánico social.

Añadir, que la enseñanza que podemos extraer de estos dos films, aún con la gran diferencia cronológica, es la fragilidad y vulnerabilidad humana que se establece. También ha quedado patente, durante la pandemia del coronavirus que, sumado a la diferencia institucional entre los diferentes gobiernos, el virus nos ha puesto "en jaque", y aunque todavía no hemos salido de ésta, como podamos reaccionar a otras que puedan sobrevenir.

5. Bibliografía

GARCÍA SÁNCHEZ, José Elías; GARCÍA SÁNCHEZ, Enrique. «La gripe en el cine. De la enfermedad aparentemente banal a la pandemia apocalíptica», *Revista de Medicina y Cine*, vol. 2, núm. 1 (2006), pp. 1-2. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/199/362.

HARDY, Justin. *Spanish Flu, The Forgotten Fallen* (2009). https://www.imdb.com/title/tt1473802/.

JUANES MÉNDEZ, Juan A. «Las pandemias en el cine: argumentos que se han hecho virales», *Revista de Medicina y Cine*, vol. 16, núm. extra 1 (2020), pp. 327-337. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/rmc202016e327337/25321.

MELGUIZO JIMÉNEZ, Miguel; CRUZ PIQUERAS, Maite; TAMAYO VELÁZQUEZ, Maria Isabel. «Contagion: Nothing spreads like fear. Narración y deliberación sobre una pandemia», *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason,* vol. 65 (2020), pp. 141-155. https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/64521/1308-4124-2-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

MORA, R. «Pandemia global, crisis económica y política», *Desde el Sur*, vol. 13, núm. 1 (2021), pp- 1-23. https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/742/798

OCAÑA, Carlos (dir.). *Impacto social de la pandemia en España. Una evaluación preliminar*. Madrid: Funcas. https://www.funcas.es/wp-content/uploads/2020/11/Impacto-social-de-la-pandemia-en-Espa%C3%B1a.pdf .

SODERBERGH, Steven. *Contagion* (2011). https://www.imdb.com/title/tt1598778/.

TURIEL, Antonio. «La senda del descenso energético: mapa en el aire», *Viento sur*, núm.151 (12 de mayo de 2017). https://vientosur.info › la-senda-del-descenso-energetic... .

Relatos pandémicos: tiempos de expectativa y adaptación en la ficción televisiva

Yolanda López López
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
yolanda.lopez@unir.net

Resumen: Hace más de dos años que el mundo se paró de forma totalmente global debido a la pandemia de covid. Marzo de 2020 fue el mes en que nos recluyeron en casa mientras contemplábamos, en una mezcla de inconsciencia, extrañeza y desasosiego, la cifra de muertes y los pronósticos del nuevo impasse. Mientras, la vida transcurría más allá de la ventana en un capítulo único de la historia. La producción audiovisual se vio claramente afectada por el parón, aunque de modo casi simultáneo surgiesen historias que acontecían en espacios domésticos muy acotados. Una vez la perspectiva del tiempo permitió digerir el episodio pandémico más crudo, una vez que se regularizó el regreso a la producción audiovisual, se fueron sumando títulos que de modo tímido recreaban aquellos días. La inmensa mayoría lo hacían desde narrativas ajenas a la ciencia-ficción, género con el que el momento distópico o las sospechas apocalípticas podrían emparentarse. Abundaban, sobre todo, enfoques desde una posición más "cotidiana": desde títulos realizados en pleno encierro (*Relatos con-fin-a-dos*), a historias en las que el confinamiento suponía un interesante recurso narrativo (*Staged, Modern Love* o *Días mejores* serían solo algunos ejemplos). Aunque conscientes de la necesaria perspectiva que otorgará el tiempo, la comunicación propone un esbozo del retrato de la ficción televisiva, —series inglesas, estadounidenses y españolas—, que reflejan aquellos días pandémicos.
Palabras Clave: ficción televisiva, narrativa pandémica, series de televisión.

Abstract: It has been more than two years since the world stopped globally due to COVID pandemic. March 2020 was the month in which we were all reclused at home while we observed, in a mixture of unconsciousness, astonishment and a sense of unease, the number of deaths and the prediction of the new impasse. Meanwhile, life kept on going further than from our windows in a unique chapter of history. Audio-visual production was clearly affected by such a halt, although even in an almost simultaneously way, stories which took place in very enclosed domestic settings, emerged. Once the time perspective permitted to take in the roughest pandemic episode and the audio-visual production returned to normal, many titles that recreated those days started to appear timidly. Most of them came out from narratives external to science-fiction, genre with which the dystopic moment or the apocalyptic suspicion could be linked to. There were plenty of approaches from a more daily position: from titles done in the middle of the isolation (*Relatos con-fin-a-dos*), to stories in which the confinement was a very interesting narrative resource (*Staged*, *Modern Love* or *Días mejores* would be some examples). Although we are aware of the necessary perspective that time will confer,

the communication proposes an outline of the portrait of the televisual fiction —English, America and Spanish series—, which reflect those pandemic days.

Key words: television fiction, storytelling pandemic, TV series.

1. Introducción.

En marzo de 2020 la pandemia de covid paró el mundo y decretó el confinamiento de la población. En estado de espera (mucho más tensa de lo que pareciese), el bombardeo de cifras, pronósticos y fallecimientos marcaba el compás cual metrónomo. Nunca un parón había logrado detener el mundo de forma tan global. El rodaje de producciones cinematográficas y televisivas se vio, como no podía ser de otro modo, afectado.

La asimilación del trauma, la consciencia extraordinaria de la situación, derivó meses más tarde en un incremento de producciones y títulos vinculados a visiones distópicas. Emily Temple[1] vaticinaba cómo la ficción post-pandémica podría caracterizarse por la desconfianza hacia el capitalismo y la autoridad, así como por la aceptación de la inestabilidad y la corrupción como constantes... Un panorama en el que la fantasía, el escapismo, la catarsis, incluso la parodia o la crítica surrealista se erigirían como géneros protagonistas. No obstante, en estos más de dos años, venimos observando diferentes dinámicas que, desde una posición más cotidiana, buscan asimilar parte de lo acontecido. Todo ello mientras nuevas olas, variantes y síntomas persistentes seguían copando la atención informativa.

Durante la postpandemia vislumbramos cómo el modo de relacionarnos y de interactuar con el entorno había sufrido hondas alteraciones. Cómo se habían incrementado los problemas de ansiedad, estrés o depresión, y cómo habían mutado los modelos de relación, las citas "sentimentales" con el esplendor del *dating* y aplicaciones como Tinder. Hubo quien, gracias al auge del teletrabajo, pensó abandonar grandes núcleos poblacionales, y algunas voces se arriesgaron a claudicar el fin de la ciudad como lugar de oportunidades y centros de ocio.[2]

Este panorama tan inusual, extraño y mutable se refleja de modo directo en el mundo de la escritura y la ficción. Quién, cuándo y cómo se van a ir desgranando cada uno de estos mimbres en tramas y personajes, así como confirmar el

[1] TEMPLE, Emily. «What Will Happen to the Novel After This». *Literary Hub* (7 de abril de 2020). Disponible en: https://lithub.com/what-will-happen-to-the-novel-after-this/.

[2] FULTON, William. *6 Post-pandemic Predictions about how Cities Will Be Differentes Going Forward*. Kinder Institute for Urban Research, 15 de marzo de 2021. Disponible en: https://kinder.rice.edu/urbanedge/6-post-pandemic-predictions-about-how-cities-will-be-different-going-forward.

cambio de paradigma, será una labor que requiera distancia y perspectiva, pero intentaremos trazar algunas líneas como boceto.

2. Espectadores y encierro

Tras la declaración del estado de alarma y durante los extraños y novedosos días de confinamiento, nuestra condición de espectadores se vio exponencialmente incrementada. Podría confirmarse que, por primera vez, de una forma tan radical y extraordinaria; no solo porque nuestro campo de visión se viese reducido a televisores, pantallas y videollamadas (para un alto porcentaje, además, al marco de ventanas y balcones), también por el estatismo, la privación de movimiento o desplazamiento más allá del domicilio. Durante ese primer compás no tardó en despertarse la sensación de desasosiego ante un contacto físico que entre el desconocimiento y la advertencia convenía evitar. Las películas y series de televisión en las que los personajes se tocaban o saludaban sin guardar la distancia oportuna generaban hasta desconcierto. Y aquella nueva realidad contaba con muy pocas horas.[3]

A pesar del parón de los principales sectores económicos, y probablemente ante la pulsión de compartir experiencias, surgieron propuestas que apostaban por contar historias aún con las privaciones de un rodaje inusual. En aquellas semanas nacían series como *Diarios de la cuarentena* (TVE, 2020) en la que varias parejas de actores pusieron sus casas al servicio de la ficción para mostrar la convivencia en tiempos de coronavirus, procurando la identificación de los espectadores.

Del mismo modo, HBO España producía *En casa* (HBO España, 2020), cinco episodios independientes dirigidos por Rodrigo Sorogoyen, Paula Ortiz, Leticia Dolera, Carlos Marqués-Marcet y Elena Martín cuyos pretextos giraban en torno a cuestiones como: ¿qué pasaría si tu novio te dejara la mañana en que decretan el confinamiento?, ¿es posible viajar en este contexto sin salir de una misma habitación? o ¿cómo sería vivir esta experiencia en una comuna con siete amigos? [4].

Se dio, incluso, un tercer ejemplo distribuido por Amazon Prime Video, *Relatos con-fin-a-dos* (Amazon Prime, 2020), seis capítulos auto-conclusivos de no más de veinte minutos, dirigidos a distancia y donde los intérpretes trabajaron además como técnicos, maquilladores y sonidistas. El argumento se alejaba de

[3] FERNÁNDEZ DE LIS, Patricia. [@pflis] (18 de marzo de 2020). Twitter.

[4] No fueron los únicos. La italiana *Hecho en casa* (2020), reunía diecisiete cortometrajes de directores heterogéneos como Paolo Sorrentino, Pablo Larraín, Naomi Kawase o Maggie Gyllenhaal que proponía un mosaico sobre la adversidad como constante en un planeta diverso.

la realidad pandémica y jugaba con el reto de la privación espacial y de recursos para relatar una historia de modo exitoso. Un ejemplo de serie realizada durante el confinamiento, pero no sobre el confinamiento.

3. Videoconferencias y rutinas

Staged (BBC, 2020-2021) enriquec**ía** el panorama con una mirada lúcida sobre aquellas semanas en las que imperaba cierta imposición por tener que ser "productivo" (realizar algún curso por internet, retomar aficiones olvidadas o llevar a cabo mejoras en el domicilio). El escenario, tan inédito y común para todos, dibujó un decorado ideal para la serie inglesa. El punto de partida era tan real como atractivo: el director teatral Simon Evans veía como, debido a la pandemia, la adaptación de *Seis personajes en busca de autor* retrasaba su estreno en el West End.

Decidido a aprovechar tiempo y recursos, convenció a los dos actores protagonistas, David Tennant y Michael Sheen, para retomar por internet los ensayos del texto de Pirandello. Todo lo que necesitan realizar era leer la primera escena, pero a lo largo de la serie se enfrentaban a una multitud de fuerzas opositoras. Humor inglés para tratar el ego actoral, las miserias, las rutinas, el aburrimiento y la cotidianeidad no solo de estos dos intérpretes, sino también de las parejas con las que conviven, la productora teatral del espectáculo o la hermana del director. Sheen y Tennant exploraban los matices del texto, la dicción y la voz como herramienta de trabajo pero, sobre todo, resaltaban las diferencias de su condición (uno como galés y otro como escocés), las inseguridades, la pereza y la ironía como compañeras de cuarentena. El plano se fragmentaba para reproducir la pantalla de una videoconferencia mientras se intercalaban, como planos de situación, vistas generales de un Londres desierto o de la campiña galesa donde moraban. Mientras el mundo se vaciaba, los cómicos decidían reírse de sí mismos en capítulos de menos de quince minutos, pero exprimiendo hasta los títulos de crédito (ojo a cómo se citan los protagonistas en cada uno de ellos).

Nuevas rutinas, en un afán de incertidumbre y adaptación al entorno, fueron las directrices de aquellos tiempos. Este último estuvo presente en un capítulo de la longeva *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-2024) en su 21ª temporada. La acción debía reflejar dos momentos clave de 1992, los Juegos Olímpicos y la Expo de Sevilla, pero con la llegada del coronavirus los guionistas se plantearon dar un salto a aquel presente (2020) y la vida de los Alcántara se narraba, por primera vez, en dos líneas temporales.

Asimismo, la francesa *Lupin* (Netflix, 2021-) fue presentada como una de las primeras producciones rodadas durante la pandemia, una vez parecían haber

transcurrido los meses más duros. La serie proponía la revisión del clásico francés creado por Maurice Leblanc, e incorporaba secuencias de acción y localizaciones espectaculares en la capital francesa contemplando todas las medidas higiénicas y sanitarias oportunas. Supuso un intento de llamar a la calma, aunque la calma aún tardaría en llegar.[5]

4. Asimilar la distopía

No obstante, cierta absorción de lo acontecido, o al menos la perspectiva otorgada por el paso de los meses, puede sospecharse en títulos que fueron incorporando la pandemia y el confinamiento como trasunto argumental, muchas veces, como contrapunto tras el que se inserta un giro narrativo. Encontramos tres ejemplos destacados en el audiovisual español. Así se cerraba la primera temporada de *Todo lo otro* (HBO, 2021-), la historia de un grupo de treintañeros atrapados en unas vidas que no eran las que soñaban mientras buscaban encontrar su hueco en Madrid. Aún pendiente de renovación, el capítulo final ubicaba a los personajes entrando en confinamiento, en un perfecto *cliffhanger* con el que nos preguntamos cómo podrán evolucionar las tramas. Desconocemos qué ocurrirá en sus relaciones, pero sabemos del seísmo que supondrá el encierro. Más que un espectador omnisciente, se subraya la mirada cómplice de quien conoce, a diferencia de sus protagonistas, lo que se avecina.

Días mejores (Amazon Prime Video, 2022-) seguía cinco personajes que se daban cita en una peculiar terapia de duelo para padres que habían perdido a su pareja. El trauma y la reconstrucción concluían con el capítulo final que, sin embargo, añadía un epílogo en el que la terapeuta (Blanca Portillo) adelantaba lo que parece haber ocurrido en la vida de cada uno tras la pandemia, y cómo les había llevado a volver a encontrarse. Un salto temporal, una presentación de los personajes ante una crisis existencial y sentimental, tras lo acontecido durante el confinamiento.[6]

Y, finalmente, la segunda temporada de *Nasdrovia* (Movistar +, 2020-2022), una mezcla de humor y crimen protagonizada por un exmatrimonio de abogados (Leonor Waitling y Hugo Silva), que se veían involucrados en una trama de la

[5] Los servicios informativos y los algoritmos en redes sociales no daban descanso con cifras, predicciones y umbrales, pero conscientes de conocer la rutina desaforada de los centros de salud, la productora catalana El Terrat estrenaba *Vitals* (HBO, 2021), sobre la vida de pacientes y trabajadores de un hospital de Sabadell aquella funesta primavera.

[6] El intertítulo "Muchos, muchos, muchos meses después" da pie a la reunión de los protagonistas, nuevamente reunidos y ante los que la terapeuta (Blanca Portillo) pronuncia: "Han pasado muchas cosas desde la última vez que nos vimos, parece que fue hace una eternidad, ninguna generación de padres ha vivido tanto tiempo encerrada con sus hijos y a la vez os habéis sentido más solos que nunca. Habéis descubierto problemas en la familia que no sabíais ni que existían. Teníais proyectos que se han ido a la mierda. Y cualquier atisbo de

mafia rusa. A partir del capítulo cuarto la acción se desarrolla en marzo de 2020 y el guion recoge diálogos muy identificables que reflejan esos primeros tiempos y sensaciones pandémicas. Son expresiones de advertencia sobre el cuidado y el respeto de las normas durante el confinamiento, reflexiones casi paródicas en boca de delincuentes que "no pueden cesar su actividad", a pesar del estado de alarma[7].

Las visiones de calles, avenidas, plazas y entornos urbanos muy reconocibles asomaban en pantalla como paisajes devastados, mientras las multitudes permanecían encerradas en casa. El canto de pájaros, antes silenciado por el tráfico, pasaba a primer plano, la transparencia del agua de canales devolvía sonidos olvidados, y especies como jabalíes, osos y ciervos transitaban por el asfalto merced a la ausencia de peatones. El cine de o en ciudades vinculado a la ciencia ficción, a visiones apocalípticas y distópicas, había reformulado dichas panorámicas, vaciándolas de siluetas humanas y en procura de un desasosiego ante la destrucción, pero la realidad había superado ahora cualquier predicción. Desde casa, como eternos espectadores, veíamos nuestra ausencia en las calles. Sabedor de la iconicidad de una Nueva York desierta, la segunda temporada de *The Morning Show* (Apple TV, 2019-) arrancaba con el hipnótico paseo aéreo por Central Park o Time Square mientras Dean Martin cantaba *Return to Me*. Suponía un adelanto narrativo porque la tanda de capítulos se desarrollaba de modo paralelo al surgimiento de la pandemia e, incluso, al viaje de algunos personajes a China o Italia, puntos calientes como sabemos del coronavirus. Un mundo en continuo cambio en el que la identidad, la enfermedad y el abismo entre cómo nos presentamos y cómo somos en realidad jugará un papel decisivo; en un momento en el que, a falta de encuentros presenciales, el retrato en redes parecía determinante, no significaba decir poco.

Pero el confinamiento supuso, además, posponer planes y proyectos. Cuando con el transcurso de las semanas el estado de alarma volvía a prorrogarse, la vida semejaba cancelarse un poco más. Tomando las posibilidades narrativas de este impasse, emulando el título del filme de Alfred Hitchcock, y recuperando las potencialidades de los encuentros en trenes, John Carney dirigía el capítulo

rehacer vuestra vida se ha vuelto a alejar. O hemos perdido a seres queridos, hemos vuelto a sentir ese dolor… Casi es cómo volver a empezar, ¿verdad? No pasa nada. ¿Os acordáis de lo que os dijo al principio? Las heridas seguirán ahí, pero un día dejarán de doler. Volveréis a amar y, sobre todo, volveréis a vivir. ¿Quién empieza?".

[7] Se reservan estas reflexiones para Sergei (Michael John Treanor), uno de los hombres de Boris, que suma afirmaciones muy repetidas aquellos días: "Los peores son los que dicen que es como una gripe. Primero, no es como una gripe, es como una neumonía, que es mucho más grave. Y segundo, ¿no os dais cuenta de que están colapsando todos los servicios sanitarios chinos? Te voy a decir una cosa, China está lejos, pero no es otro planeta. Esto va a acabar afectándonos a todos…" , "No es seguro salir a la calle, ¿y si salgo a la calle y se lo transmito a la gente? Hay que tomarse esto en serio, jefe, de verdad". Asimismo, en la secuencia de atraco a una joyería, donde coinciden dos bandas, uno de los delincuentes replica ante su sorpresa: "¿Qué cojones hacéis aquí? Estamos en estado de alarma… Estamos en una pandemia, o nos la tomamos en serio o nos vamos todos a la mierda".

Stranger on a (Dublin) Train de la segunda temporada de *Modern Love* (Amazon Prime, 2019-). En él, una joven pareja se conocía en un viaje hasta la capital irlandesa y tras una conversación cómplice se apeaban en la parada final. A pesar de la evidente atracción decidían no programar su cita hasta el día del trayecto de regreso, sin llegar a intercambiar ni dirección, ni teléfono (larga sombra la de Richard Linklater y su hermoso *Antes del amanecer).* ¿Qué podría salir mal si ambos eran sinceros con sus sentimientos? ¿Quién podía sospechar la hecatombe de una pandemia? ¿Podría esa desconexión exacerbada detener la ilusión del enamoramiento? Ambos vivirán prisioneros de una Dublín vaciada y de las conversaciones retenidas y proyectadas de un reencuentro que parece no llegar nunca. Mientras, fuera, el confinamiento no dejaba de prolongarse una semana tras otra. Ellos, que se habían reído de la hiperconexión, la celeridad y el *match* generacional, que habían apostado con arrogancia por el tiempo y la espera, corrían el riesgo de perderse arroyados por el anonimato y la muchedumbre. Una pandemia solo podía incrementar el mal del enamorado: la desesperación del reencuentro que nunca llega.

5. Conclusiones

Pronto supimos que la ansiada "vuelta a la normalidad" no sería más que un espejismo, y entre repuntes, olas y vacunas se fueron fraguando nuevos hábitos y costumbres. El mundo había cambiado (como si no lo hiciese cada poco). Semejaba eso sí, que la consciencia de vivir los tiempos extraños de una pandemia, lograba contagiar cierta sensación de fin de ciclo. Durante todos esos meses se dispararon las películas, series y la literatura sobre el apocalipsis y las distopías. Hasta entonces habían dormitado en un enfoque de evasión, entretenimiento y de clara metáfora y crítica social, pero ahora sospechaban convertirse casi en hojas de ruta para algunos. Más allá de la fantasía o la recreación del tiempo presente evocado en un futuro más o menos inmediato, parecía atractivo saber cómo ese mundo retraído, en pausa y forzosamente expectante acabó por digerir y asimilar la pérdida de control y de mando.

Los primeros ejemplos en la ficción televisiva surgieron, si cabe, de modo casi orgánico, narrando lo que nos transcurría mientras permanecíamos encerrados en nuestras casas o, bien, consiguiendo dirigir o interpretar un proyecto acotado a dicho espacio. Más adelante, la realidad se filtró en las propias narrativas y sus ritmos, como si una situación tan inusitada y anodina no pudiera paralizar el ritmo de la vida, de los rodajes o de los relatos. Recrear aquellos días en escena ofrecía una mirada cómplice a quien había transitado por los mismos. Y significaba, sobre todo, que el tiempo poco a poco, ayudaría a digerir tantos meses de

expectativas e incertidumbre. Conscientes de que aún no hemos cerrado el ciclo, solo el hecho de señalar los días de pandemia como un punto de ruptura, de fin de temporada será, por fin, el comienzo.

6. Referencias bibliográficas

FERNÁNDEZ DE LIS, Patricia. [@pflis] (18 de marzo de 2020). Twitter [Última consulta: 22 de agosto de 2022]. «Ver películas o series estos días me deja una sensación muy rara. Los personajes van a bares y restaurantes, caminan por calles atestadas, se besan y abrazan. La vida es normal es, ahora, la distopía» [Tuit]. https://twitter.com/pflis/status/1240168754513920000.

FULTON, William. *6 Post-pandemic Predictions about how Cities Will Be Differentes Going Forward*. Kinder Institute for Urban Research, 15 de marzo de 2021. [Última consulta: 22 de agosto de 2022]. Recuperado de: https://kinder.rice.edu/urbanedge/2021/03/15/6-post-pandemic-predictions-how-cities-will-change

TEMPLE, Emily. «What Will Happen to the Novel After This», *Literary Hub* (7 de abril de 2020). [Última consulta: 22 de agosto de 202]. Recuperado de: https://lithub.com/what-will-happen-to-the-novel-after-this/?fbclid=IwAR16Ig2DBV0kVybFapx07A_WZ-ESjPk8qbYLZN1WlATg7DlsNNXEZ0i4GNRA

7. Relación de series citadas

Cuéntame cómo pasó (TVE, 2001-2024).
Diarios de la cuarentena (TVE, 2020).
Días mejores (Amazon Prime Video, 2022-).
En casa (HBO España, 2020).
Lupin (Netflix, 2021-).
Modern Love (Amazon Prime, 2019-).
The Morning Show (Apple TV, 2019-).
Nasdrovia (Movistar +, 2020-2022).
Relatos con-fin-a-dos (Amazon Prime, 2020).
Staged (BBC, 2020-2021).
Todo lo otro (HBO, 2021-).

Los imaginarios del contagio: una aproximación y revisitación del "cine de pandemias" con la perspectiva del COVID-19[1]

José Antonio Roch Ortega
Universidad Autónoma de Madrid (UAM)
jose.roch@uam.es

Resumen: Este artículo pretende aproximarse y revisitar los imaginarios del contagio con la perspectiva del COVID-19 a través del así llamado "cine de pandemias" y en concreto mediante dos películas: *Estallido* (Wolfgang Petersen, 1995) y *Contagio* (Steven Soderbergh, 2011). Hemos escogido estos filmes porque, durante las primeras semanas y meses de la pandemia, figuraban como las películas más buscadas y vistas por los usuarios de distintas plataformas. Así pues, pretendemos explorar *cómo* se veían estas películas, esto es, qué significaban estos filmes y cómo eran percibidos en ese momento concreto. Precisamente, en ese momento inicial de la pandemia, estaba muy presente en diversos artículos el mantra de que eran películas que habían "profetizado" o "predicho" el COVID-19. Lo que proponemos, pues, es problematizar esta supuesta capacidad profética atribuida a estos filmes y leerlos críticamente en el momento en que estamos, con un poco de distancia temporal respecto al estallido del coronavirus y, más que compararlas, hacer que dialoguen, interrogarlas, y ver qué respuestas nos pueden ofrecer a través de esa aproximación y revisitación de las mismas.
Palabras Clave: *Contagio*, COVID-19, *Estallido*, futuro, pandemia, profético.

Abstract: This article aims to approach and revisit the imaginaries of contagion with the perspective of COVID-19 through the so-called "pandemic cinema" and specifically through two films: *Outbreak* (Wolfgang Petersen, 1995) and *Contagion* (Steven Soderbergh, 2011). We have chosen these films because, during the first weeks and months of the pandemic, they were listed as the most searched and viewed movies by users on different platforms. Thus, we intend to explore *how* these films were seen, that is, what they meant and how they were perceived at that particular moment. Precisely, at that initial moment of the pandemic, the mantra that they were films that had "prophesied" or "predicted" COVID-19 was very present in various articles. What we propose, then, is to problematize this supposed prophetic capacity attributed to these films and read them critically at the moment we are, with a little time distance from the outbreak of the coronavirus and, rather than compare them, make them dialogue, question them, and see what answers they can offer us through this approach and revisiting.
Key Words: *Contagion*, COVID-19, future, *Outbreak*, pandemic, prophetic.

[1] Este texto ha sido realizado en el marco de un contrato predoctoral FPI-UAM, del que el autor del mismo es beneficiario.

1. Introducción: cuando la distopía salió de la pantalla

En 1988, el historiador estadounidense Robert Rosenstone se preguntaba, en un artículo publicado en la *American Historical Review*, si era posible llevar la historia al cine de una manera que satisficiese a los historiadores o si, para llegar a tal objetivo, sería necesario cambiar antes lo que entendemos por historia.[2]

Partiendo de esta pregunta que Rosenstone se planteaba hace 34 años, nosotros, en 2022, con una experiencia de índole distópica casi a nuestras espaldas como es el COVID-19, alteramos el orden de los factores de su cuestión y nos preguntamos lo siguiente: ¿puede el cine fabricar historia? En otras palabras: ¿es posible llevar el futuro al cine?

A esta pregunta, muchos sitios webs y ediciones en línea de periódicos, en las primeras semanas y meses de la pandemia, habrían respondido afirmativamente. En *Heraldo* nos encontrábamos titulares como: "Las películas sobre contagios se vuelven virales en todo el mundo";[3] en *culturaocio*, por otra parte, se leían cabeceras que rezaban: "*Virus, Contagio*, *Estallido*…las películas de pandemia que arrasan en streaming en tiempos del coronavirus";[4] *elEconomista* iba más allá y lanzaba artículos que llevaban por título: "De la ficción a la realidad: los aciertos y pronósticos de *Contagio* y *Estallido* se convierten en medicina para vivir la pandemia del coronavirus";[5] mientras que *Fotogramas* calificaba a *Contagio* (Steven Soderbergh, 2011) como: "la película de Jude Law que predijo el coronavirus".[6]

En la mayoría de las noticias (y no solo en las citadas, sino en las que arrojaba el motor de búsqueda de *Google* si se introducían las palabras "película coronavirus") se repetían estos dos filmes: *Estallido* (Wolfgang Petersen, 1995) y *Contagio*. En efecto, ambas películas se situaron en la cabeza de los títulos más buscados y vistos durante esa primera etapa de la pandemia, con *Estallido* arrojando 240.000 entradas en búsquedas de *Google* o 730.000 por parte de *Contagio,* cifras que au-

[2] ROSENSTONE, Robert A. «History in images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film», *American Historical Review*, vol 93, núm. 5 (1988), p. 1175.

[3] ROMUALDO, Javier. «Las películas sobre contagios se vuelve virales en todo el mundo», *Heraldo* (16 de marzo de 2020). https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2020/03/16/coronavirus-peliculas-sobre-contagios-virales-en-todo-el-mundo-1364258.html [Última consulta: 17 de julio de 2022].

[4] «*Virus, Contagio*, *Estallido*…las películas de pandemia que arrasan en streaming en tiempos del coronavirus», *culturaocio* (20 de marzo de 2020). https://www.culturaocio.com/cine/noticia-virus-contagio-estallido-peliculas-pandemias-arrasan-streaming-20200320112115.html [Última consulta: 16 de julio de 2022].

[5] SERRANO, Patricia C. «De la ficción a la realidad: los aciertos y pronósticos de *Contagio* y *Estallido* se convierten en medicina para vivir la pandemia del coronavirus», *elEconomista* (11 de junio de 2020). https://www.eleconomista.es/internacional/noticias/10599742/06/20/De-la-ficcion-a-la-realidad-los-aciertos-y-pronosticos-de-Contagio-y-Estallido-se-convierten-en-medicina-para-vivir-la-pandemia-de-coronavirus.html [Última consulta: 17 de julio de 2022].

[6] SILVESTRE, Juan. «*Contagio*: la película de Jude Law que predijo el coronavirus», *Fotogramas* (12 de marzo de 2020). https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a31424889/contagio-pelicula-jude-law-coronavirus/ [Última consulta: 17 de julio de 2022].

mentaban un 20% si escribíamos sus títulos en inglés. Asimismo, la película de Petersen se posicionaba en marzo de 2020 entre los diez contenidos más vistos en Netflix en Estados Unidos, mientras que la película de Soderbergh, por su parte, logró colocarse, ya en enero de 2020, cuando se sabía que el virus estaba muy activo en China, como uno de los diez filmes más vistos en Itunes.[7]

¿Pero a qué se debía que fueran tan buscadas y tan vistas? Esta pregunta implicaría unas respuestas para las que no tenemos ni el espacio ni los instrumentos y que pueden albergar tanto razones de índole social como psicológica.[8] No obstante, si bien no podemos responder aquí a la pregunta de *por qué* se veían, en este texto si intentaremos contestar y cuestionar *cómo* se veían, esto es, qué significaban estas películas y cómo eran percibidas en ese momento concreto. Y es que, si nos fijamos bien, cuando en estas primeras semanas y meses del coronavirus se mencionaban estas películas en noticias del tipo que he apuntado más arriba, estaba muy presente el mantra de que eran películas que habían "profetizado" o "predicho" el COVID-19. Lo que proponemos, pues, es leerlas críticamente en el momento en que estamos, con un poco de distancia temporal, situados ya en lo que podría ser el principio del fin de la pandemia y, más que compararlas, hacer que dialoguen, interrogarlas, y ver qué respuestas nos pueden ofrecer a través de una aproximación y revisitación de las mismas.

Para ello, dedicaremos un primer apartado a *Estallido*, donde desglosaremos las que consideramos que son las principales características discursivas de esta película, es decir, intentaremos reflejar *qué* representa este film y *cómo* lo hace. Haremos lo mismo con *Contagio*, para después pasar a preguntarnos si estas películas en particular pueden ser consideradas "proféticas", "pronosticadoras" o "predictoras" del COVID-19 y todo lo que supuso para nuestra realidad, y si el cine en general tiene la capacidad de ser "profético"; de, cambiando los términos temporales en los que se plantea esta pregunta Robert Rosenstone, ser una ventana hacia el futuro.[9] Finalizaremos con unas conclusiones donde recogeremos los puntos principales de nuestro discurso y apuntaremos formas alternativas de ver o considerar estas películas enmarcadas como referentes de situaciones distópicas que salieron de la pantalla.

[7] Estos datos han sido extraídos de las noticias recogidas más arriba en *elEconomista* y *culturaocio* [Última consulta: 17 de julio de 2022]

[8] A este respecto, resultaría interesarse una investigación sobre las "propiedades medicinales" (o sobre la consideración de estas películas como "medicinas") de *Estallido* y *Contagio* durante la primera etapa del coronavirus.

[9] Rosenstone cuestiona la concepción del cine "como una ventana hacia el pasado". En ROSENSTONE, Robert A. «El cine histórico como historia real» en *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2013, p. 58.

2. A propósito de *Estallido* (Wolfgang Petersen, 1995)

Hay dos elementos que, a priori, ya nos están indicando qué vamos a ver en *Estallido* y *cómo* lo vamos a ver. Por un lado, la sinopsis de *Estallido*, recogida en la edición española del *Blu-ray* de la película, lanzado (a todas luces no casualmente) el 14 de marzo de 2022:[10]

> En África, el ejército de los Estados Unidos arrasa un campamento del Zaire en el que un virus mortal semejante al ébola estaba acabando con la población. Lo que se pretendía con esta medida era mantener el virus en secreto y, al mismo tiempo, impedir que se propagase. Lo que no estaba previsto era que un pequeño mono, portador del peligroso virus, viajara en un barco desde el Zaire a EE.UU. El pánico se desata cuando se descubre que todos los que que han estado en contacto con el simio empiezan a mostrar los primeros síntomas de la enfermedad.[11]

Aunque una sinopsis no recoge ni puede recoger lo que un film *es*, sí que transmite lo que *quiere ser*, cómo se quiere mostrar, puesto que es producto de la promoción del film. Es en este sentido que su lectura nos resulta útil para empezar a dibujar el discurso de la película.

En esta sinopsis, pese a hablar del *estallido* de una pandemia, al involucrar al ejército norteamericano y sus maneras de intentar mantener en secreto el virus que provoca esa situación epidemiológica, ya estamos denotando cuál va a ser el prisma desde el que se tratarán los acontecimientos que sucederán en la película: bélico.

El otro elemento al que nos referimos es la elección del director: Wolfgang Petersen era un realizador que, con la notable excepción de *La historia interminable* (1984), venía de dirigir películas como *El submarino* (1981), *Enemigo mío* (1985), *La noche de los cristales rotos* (1991) y *En la línea de fuego* (1993); todas ellas o bien adscritas al *género bélico* o bien al *thriller* de acción,[12] cosechando además un éxito crítico (varias nominaciones a los Óscar) y de público con *El submarino* y *En la línea de fuego*. Por tanto, contar con un director familiarizado con estos géneros (y además de manera exitosa) resultaba una elección de garantías por parte de la Warner Bros. para una película como *Estallido*, esto es, un *blockbuster* o superproducción norteamericana enmarcada en el género del *thriller* bélico/ de

[10] El 14 de marzo de 2020 fue la fecha en la que se declaró en España, mediante el Real Decreto 463/2020, el estado de alarma para la gestión de la situación de crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19.

[11] PETERSEN, Wolfgang (dir.). *Estallido*. Madrid: MPO Ibérica, 2022. *Blu-ray*.

[12] Y esto teniendo en cuenta las consideraciones de Rick Altman en cuanto a que "los géneros son interfecundables" y en absoluto estables. En ALTMAN, Rick. «*¿Los géneros son susceptibles de* redefinición?» en *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 105.

acción y más concretamente en esa suerte de subgénero que es el *thriller* de catástrofes, que fue especialmente popular durante los noventa, con películas como *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), *Hard Rain* (Mikael Salomon, 1998), *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998) o *Armageddon* (Michael Bay, 1998).[13] *Estallido*, con un presupuesto estimado de unos 50 millones de dólares, logró recaudar en todo el mundo la cifra de 189.859.560 dólares.[14] Petersen lograba así otro éxito de público y su película vivía su primer gran momento de popularidad; el segundo llegaría veinticinco años después, con la pandemia originada por el COVID-19.

Esta es la primera consideración a tener en cuenta cuando abordamos y vemos *Estallido*: que es un tipo de *blockbuster* enmarcado en un momento muy concreto. En cuanto al texto en sí, en primer lugar habría que destacar el gran peso que tiene lo militar en el mismo. Y esto no solo se percibe en que, al principio de la película, el Ejército de los Estados Unidos arrasase un campamento de Zaire en el que el virus había estallado; también en que, a lo largo de la misma, se nos revela que los altos mandos militares norteamericanos habían mantenido en secreto la secuenciación genética del virus (lo que también podía dar lugar al antídoto) porque lo estaban reservando como arma biológica.

Además, encontramos una dicotomía entre la visión militar y la visión m*édica,* puesto que la película confronta los métodos científicos y humanistas del epidemiólogo Sam Daniels (Dustin Hoffman), que persigue la consecución del antídoto en busca de salvar las vidas confinadas en Cedar Creek (lugar donde se produce el estallido de la situación epidemiológica), y los del alto mando militar Donald McClintock (Donald Sutherland), que quiere recurrir a la estrategia por la que optó en Zaire y bombardear esa población estadounidense para así "erradicar" la epidemia. Uno de los momentos de la película más representativos de esta dicotomía que comentamos lo encontramos cuando Billy Ford (Morgan Freeman), superior militar directo de Daniels, le dice a este: "Hemos hecho todo lo que hemos podido como médicos. Tenemos que seguir adelante…como soldados".[15]

Al final, por supuesto, "gana" la visión científica y humanista de Daniels. Así pues, tanto por cómo es presentada la institución militar estadounidense a través de sus decisiones y actuaciones, cuanto por esta resolución del conflicto desarrollado en la película, podríamos deducir que hay una (auto)crítica al sector militar estadounidense o, más precisamente, a cómo dicho sector podría gestionar una

[13] En varias de las cuales (incluyendo *Estallido*, por supuesto) participó Morgan Freeman como intérprete, si esto sirve para reafirmar que todos estos filmes forman parte de un mismo "universo".

[14] Datos extraídos de la ficha de la película en *IMDB* https://www.imdb.com/title/tt0114069/ [Última consulta: 18 de julio de 2022].

[15] PETERSEN, Wolfgang (dir.). *Op.cit*, min. 1:20:30- 1:20:36.

situación de este calibre. Sin embargo, en el film también se percibe un triunfalismo norteamericano (típico de los *blockbusters* hollywoodienses), en tanto que son ellos quienes descubren la solución (el antídoto) al problema (el virus Motaba); un problema que, por cierto, ellos mismos han cultivado.

Podríamos concluir este apartado alegando que *Estallido* es, a todas luces, una película donde la potencial pandemia es una suerte de *McGuffin* para desarrollar la acción (lo que resulta claramente perceptible en el hecho de que en el film están más presentes las explosiones que las cuestiones epidemiológicas o las actuaciones sociosanitarias ante una situación así) y el clásico romance, en este caso entre Daniels y Robby Keough (René Russo).

3. A propósito de *Contagio* (Steven Soderbergh, 2011)

Cuando se habla de *Contagio* en el contexto de la pandemia que hemos padecido recientemente, da la sensación de que las situaciones que representa no tenían ningún antecedente en el que apoyarse o basarse, quizá por lo frágil que es nuestra memoria o tal vez por agravio comparativo con el COVID-19. No obstante, lo cierto es que la película de Steven Soderbergh sí tenía unos antecedentes claros en los que se apoyaba; no sólo como motivación para hacer una película *sobre* una pandemia, sino también a la hora de representar cómo sería una situación de este calibre.

En primer lugar, tenemos el antecedente de la epidemia del SARS (Severe Acute Respiratory Syndrome) que tuvo lugar entre 2002 y 2004 y donde también China supuso el centro neurálgico de la misma, llegándose a registrar 774 muertes en todo el mundo. Pero el precedente más directo con el que contaba la película era la pandemia de gripe A (H1N1) de 2009-2010, causada por la variante /09 del Influenzavirus A (subtipo H1N1), que sí que tuvo una amplia distribución (11-21% de la población mundial infectada) y que provocó entre 150.000 y 575.000 muertes en todo el mundo.

El origen de esta pandemia, a diferencia del SARS, el COVID-19 o la pandemia que representa *Contagio*, no se encuentra en China, sino en México, y se produjo como resultado de material genético proveniente de una cepa aviaria, dos cepas porcinas y una humana; esto es, tuvo lugar una mutación en el salto de los cerdos a los humanos que desencadenó el virus.

No casualmente, la forma en la que retrata *Contagio* el inicio de la situación epidemiológica es muy similar: nos encontramos con las constructoras destruyendo los sitios donde habitan los murciélagos, los cuales tienen que emigrar a otro lugar. Uno de estos murciélagos coge un trozo de plátano y se lo lleva a una granja porcina, donde tira los restos mordidos del alimento al suelo, los cuales a

su vez son deglutidos por un cerdo. Ese mismo cerdo será recogido por el chef del restaurante al que la paciente cero (Gwyneth Paltrow) estrechará la mano, momento en el que se contagió. Así pues, al igual que en la gripe A (que de hecho también recibió el nombre de "gripe porcina"), hay un cruce de material genético entre los cerdos y los humanos que desencadena el virus.[16]

Esto vendría a demostrar lo presente que estaba todavía la experiencia pandémica de 2009-2010 en el momento en que se produce este film y el precedente directo que significó para el mismo. Sin embargo, estas imágenes se han acostumbrado a leer como "proféticas" porque incluían la intervención de un murciélago en el origen del virus[17] y se ha "olvidado" la importante presencia del cerdo, y cómo se relaciona eso con el contexto histórico en el que se lleva a cabo esta película: en todo caso, más que "leer el futuro", esta escena de *Contagio* nos estaba remitiendo al pasado. Más que "imágenes proféticas", vendrían a ser imágenes históricas.

En cuanto al texto como tal, destacar que, a nuestro parecer, *Contagio* cuenta con una estructura narrativa y simbólica tremendamente interesante. Respecto a la primera, hay que reseñar que las secuencias están organizadas cronológicamente en base al día en que nos encontramos desde que empezó la pandemia, señalándose el momento en que estamos situados en relación con la evolución de la situación epidemiológica mediante un rótulo en las distintas secuencias que referencia el día que se representa desde el comienzo del contagio. Cabe resaltar, en este sentido, que la película acaba con el "día 1", es decir, el día que se desencadenó el virus y que hemos relatado más arriba.

Esta estructura narrativa resulta interesante por verosímil, puesto que nos ofrece una panorámica de la evolución de una situación epidemiológica como esta; desde los primeros casos, con el desconcierto de la población y el desconocimiento del virus al que se enfrentan, pasando por las medidas adoptadas ante la pandemia, hasta el momento en que se logra una vacuna y las cosas vuelven (o parecen que pueden volver) a la normalidad.

Relacionada con esta estructura narrativa verosímil nos encontramos la otra cuestión a destacar: la estructura simbólica. Esta se canaliza a través de los diferentes personajes principales de la película (en efecto, esta cuenta con un reparto coral, como ya insinúa el cartel promocional del film): dichos personajes son símbolos, arquetipos que encarnan a los diversos agentes sociales e instituciona-

[16] SODERBERGH, Steven (dir.). *Contagio*. Madrid: Warner Bros. España, 2012. *Blu-ray*, min. 1:40:00- 1:41:35.

[17] Recordemos que el origen del COVID-19 se asocia a los murciélagos, tesis apoyada por varios artículos científicos. En FERNÁNDEZ, Carmen. «Nuevas pistas genéticas vinculan el origen del Covid-19 a los murciélagos», *El Mundo* (16 de febrero de 2022). https://www.elmundo.es/ciencia-y-salud/salud/2022/02/16/620d1b2ffdddff940c8b45c8.html [Última consulta: 20 de septiembre de 2022].

les susceptibles de jugar un rol fundamental en una pandemia. Así pues, Mitch Emhoff (Matt Damon) representaría a la persona de a pie que pese a no padecer la enfermedad, sufre las diversas consecuencias de la pandemia (pérdida de familiares, confinamiento con su hija); Ellis Cheever (Laurence Fishburne) como la parte más gubernamental de la gestión de la situación epidemiológica; las doctoras Erin Mears (Kate Winslet) y Lenora Orantes (Marion Cotillard), representantes de la agencia federal estadounidense CDC (Centers for Disease Control) y la OMS (Organización Mundial de la Salud) respectivamente, como la parte más científica y de trabajo de campo durante los primeros momentos de desarrollo del virus; Alan Krumweide (Jude Law) como el periodista conspiranoico y negacionista descreído del relato oficial que arrastra a mucha gente a usar remedios inocuos; y Elizabeth Emhoff (Gwyneth Paltrow) como la paciente cero.

Así pues, tanto los antecedentes históricos y epidemiológicos que suponían el SARS y la gripe A, como la estructura narrativa que, cronológicamente, retrataba la evolución de una pandemia a la par que ese tapiz tan completo de personajes que cubría las diversas esferas sociales e institucionales que se activarían (y activaron) en una situación de ese tipo, resultaban en que *Contagio* se configurase como una película no solo verosímil, sino también realista (lo cual es parecido, pero no es lo mismo) y, por ende, en caldo de cultivo ideal para convertirse en una "película *de* pandemias" referencial; esto es, en un documento válido y valioso sobre esta clase de acontecimientos. Los cimientos para convertirla en una película profética eran, pues, sólidos.

4. ¿Películas proféticas?

Una vez leídas *Estallido* y *Contagio* cabe preguntarse lo siguiente: ¿son realmente películas proféticas? ¿predijeron la pandemia que, hace ya dos años y medio, detuvo y modificó nuestra realidad?

Para responder a estas cuestiones hay que tener en cuenta varios factores. Para empezar, el hecho de que las películas, como apunta Rosenstone, ofrecen *representaciones* y no *reflejos* (bien sea del pasado, del presente o del futuro) y se atienen a unas convenciones de género.[18]

Y aquí hablamos de "género" no como una categoría de clasificación de las películas con unas fronteras claramente delimitadas, es decir, como históricamente se han entendido los géneros cinematográficos; sino desde una problematización de la concepción tradicional de los mismos que los repiensa como categorías

[18] ROSENSTONE, Robert A. «History in images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film» en *Op.cit*, p. 1181.

que no son nunca totalmente neutrales y que, en muchos casos, han servido a los intereses de la industria cinematográfica, esto es, a una ideología.[19]

Así, *Estallido* se enmarcaría en esa suerte de subgénero codificado por Hollywood como es el cine de catástrofes, tendente a representar casi cualquier desastre o forma de apocalipsis imaginable. Con respecto a *Contagio*, conocida es también la inclinación de Steven Soderbergh por el *thriller*, por lo que este era un tema susceptible de ser representado por él; más todavía si recordamos el momento tan oportuno en que decide hacerlo y entre cuyas motivaciones se encontraban, seguramente, el rédito económico que podía obtener de ficcionar y dramatizar unos sucesos recientes que nos habían asustado, pero no hasta el punto de traumatizarnos (como si pasaría, en mayor medida, con el COVID-19).[20]

En efecto, como ya hemos apuntado previamente, no hay que olvidar el contexto histórico en que se produce este último film: a escasos dos años de la experiencia de la gripe A y a menos de una década desde el primer SARS. El mundo, la sociedad global del nuevo siglo, ya tenía experiencias enfrentando pandemias; algo que, por otro lado, no existía en *Estallido*, donde no había una experiencia epidemiológica reciente de tal calibre que sirviese como referencia.

Así pues, más que repetir (o creer) que estas películas profetizaron o predijeron el COVID-19, pensamos que habría que fijarse en la premisa productiva de la que parten y el momento en que se hacen para entenderlas un poco más y, por extensión, comprenderlas como parte de procesos (históricos, sociales, culturales, económicos, cinematográficos) más grandes y no como fenómenos aislados que predijeron algo.

Y, por último (pero en absoluto menos importante), no podemos pasar por alto una circunstancia común a *Estallido* y *Contagio*: son productos de Hollywood, es decir, ya no es únicamente que el cine ofrezca "una visión construida creativamente a partir de trozos y pedazos de imágenes tomados de la superficie de un mundo",[21] sino que, además, en el caso de los filmes aquí referidos, esa visión que presentan está construida desde el mismo lugar.

En efecto, en muchas ocasiones vemos la realidad mediatizada por Hollywood, esto es, vemos el mundo a través de los ojos de una de las factorías de imaginarios más potentes a nivel histórico y global, que, como cualquier industria, atesora una ideología y persigue unos objetivos. Y en el camino recorrido por esa mediación de la realidad que la industria cinematográfica norteamericana

[19] ALTMAN, Rick. «¿Qué se suele entender por género cinematográfico?» en *Op.cit*, p. 53.

[20] La película recaudó 136.515.867 dólares en todo el mundo. En la ficha de la película en *IMDB* https://www.imdb.com/title/tt1598778/ [Última consulta: 25 de septiembre de 2022].

[21] ROSENSTONE, Robert A. «El cine histórico como historia real» en *Op.cit*, p. 43.

ejerce sobre nosotros, no es de extrañar que se altere sutilmente no solo nuestro mismo sentido del pasado, como plantea Rosenstone, sino también del futuro.[22]

Todos los condicionantes enumerados en este epígrafe no se pueden soslayar a la hora de juzgar o determinar si las películas (ya no solo las que tratamos aquí, sino todas) tienen la capacidad de ser "proféticas".

5. Conclusiones

Para recapitular, podríamos decir que *Estallido* es una película *con* una pandemia, que le sirve para desarrollar su argumento basado en la acción y en el romance; y *Contagio* es una película *sobre* una pandemia, donde el eje central de la narración es la situación epidemiológica, su evolución y sus consecuencias. Sin embargo, ambas coinciden en ser productos hollywoodienses, es decir, derivados de la industria cinematográfica estadounidense; y, en ese sentido, las dos comparten una misma cosmovisión. Así, la pandemia es percibida desde su punto de vista; y si bien hay crítica como país, sobre cómo gestionarían una situación así (*Estallido* a través del estamento militar y *Contagio* a través del sanitario y gubernamental), también hay triunfalismo, pues son ellos quienes al final, siempre, encuentran la solución a los problemas presentados.

Así las cosas, encontramos muchos problemas en comparar y/o equiparar *Estallido* y *Contagio*, circunstancia que ocurría en muchos artículos a principios del COVID-19, así como adjetivarlas como "películas proféticas". Creemos que es una posición miope que no tiene en cuenta que estas películas están realizadas en distintos momentos (*Estallido* es producida en un mundo sin tantas epidemias y *Contagio* en un tiempo con dos claros precedentes) y partiendo de distintas premisas productivas (*Estallido* es la típica superproducción hollywoodiense de los noventa que usa la catástrofe como medio para entretener y *Contagio* es una película también hollywoodiense pero más "autoral", donde el discurso de Soderbergh tiene cabida).

Entonces, ¿cómo considerar estas películas? ¿cómo verlas? Si el cine es *representación* y no *reflejo*, la actitud ante estos filmes no debe ser la de considerarlos como "películas proféticas" que prefiguraban una determinada situación futura, es decir, como productos que ofrecen una interpretación cerrada y estable. Como apunta Rosenstone, hay filmes que presentan la posibilidad de más de una interpretación de los eventos históricos, hablando de un mundo complejo, múltiple e indeterminado.[23]

[22] ROSENSTONE, Robert A. «History in images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film» en *Op.cit*, p. 1179.

[23] *Idem*, p. 1182.

Esta es la premisa desde la que defendemos que tenemos que partir para relacionarnos con películas como *Estallido* y *Contagio*: aceptando la plusvalía de las imágenes, de *sus* imágenes en movimiento. Como escribe W.J.T. Mitchell: "Las imágenes introducen nuevas formas de valor en el mundo […], un nuevo modo de ver *esto* como *aquello* […]. Cambian la manera en la que pensamos, vemos y soñamos. Reactivan nuestra memoria e imaginación, trayendo nuevos criterios y deseos al mundo".[24] Esa creo que es nuestra labor como investigadores y como sociedad: (re)apropiarnos de estas películas, pero siendo conscientes de que su valor y su significado no podemos encapsularlo, pues se nos escapa constantemente entre los dedos.

6. Bibliografía, webgrafía y filmografía

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

FERNÁNDEZ, Carmen. «*Nuevas pistas genéticas vinculan el origen del Covid-19 a los murciélagos*», *El Mundo* (16 de febrero de 2022). https://www.elmundo.es/ciencia-y-salud/salud/2022/02/16/620d1b2ffdddff940c8b45c8.html

Ficha en *IMDB* de *Contagio* https://www.imdb.com/title/tt1598778/

Ficha en *IMDB* de *Estallido* https://www.imdb.com/title/tt0114069/

MITCHELL, W.J.T. *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.

PETERSEN, Wolfgang (dir.). *Estallido*. Madrid: MPO Ibérica, 2022. *Blu-ray*.

ROMUALDO, Javier. «Las películas sobre contagios se vuelve virales en todo el mundo», *Heraldo* (16 de marzo de 2020). https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2020/03/16/coronavirus-peliculas-sobre-contagios-virales-en-todo-el-mundo-1364258.html.

ROSENSTONE, Robert A. *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2013.

ROSENSTONE, Robert A. «History in images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film», *American Historical Review*, vol 93, núm. 5 (1988), pp. 1173-1185.

SERRANO, Patricia C. «De la ficción a la realidad: los aciertos y pronósticos de *Contagio* y *Estallido* se convierten en medicina para vivir la pandemia del coronavirus», *elEconomista* (11 de junio de 2020). https://www.eleconomista.es/internacional/noticias/10599742/06/20/De-la-ficcion-a-la-realidad-los-aciertos-y-pronosticos-de-Contagio-y-Estallido-se-convierten-en-medicina-para-vivir-la-pandemia-de-coronavirus.html.

SILVESTRE, Juan. «*Contagio*: la película de Jude Law que predijo el coronavirus», *Fotogramas* (12 de marzo de 2020). https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a31424889/contagio-pelicula-jude-law-coronavirus/.

SODERBERGH, Steven (dir.). *Contagio*. Madrid: Warner Bros. España, 2012. *Blu-ray*.

«*Virus, Contagio*, *Estallido*…las películas de pandemia que arrasan en streaming en tiempos del coronavirus», *culturaocio* (20 de marzo de 2020). https://www.culturaocio.com/cine/noticia-virus-contagio-estallido-peliculas-pandemias-arrasan-streaming-20200320112115.html.

[24] MITCHELL, W.J.T. «La plusvalía de las imágenes» en *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017, p. 126.

Les dues cares de la moneda: la COVID-19 i la seva producció a *Netflix* i a les xarxes socials

Malena Rodríguez Ortiz
Universitat de Barcelona (UB)
maroor04@gmail.com

Resum: L'objectiu principal d'aquesta comunicació és destacar com a partir de la COVID-19 la societat s'ha vist dividida en "dos bàndols": d'una banda, els/les que han negat des d'un inici l'existència de la dita malaltia, i de l'altre les persones que han acceptat totes les mesures que s'han demanat seguir per tal de posar fi a aquesta situació. És cert que mai hi ha hagut una repartició equitativa, atès que el posicionament a favor d'acabar la COVID-19 sempre ha estat major. La meva intenció és fer una comparació de la producció que s'ha fet a *Netflix* i la que va circular per diferents xarxes socials, en aquest cas en *Instagram* i *WhatsApp*.
Paraules Clau: producció cinematogràfica, COVID-19, xarxes socials, comparació.

Abstract: The main objective of this study is to highlight how since COVID-19 society has faced a division into "two sides"; on the one hand, the people who have denied the disease since its beginning of it, and on the other hand, we have the people that have followed all the measures imposed just to be sure that this situation could be controlled and eradicated. It is true that it has never been a fair division between one group and the other because the second one has always been bigger. What I am trying to do in this project is to make a comparison between the production that has been made on Netflix and the one that was on social media, more specifically on Instagram and WhatsApp.
Key Words: film production, COVID-19, social media, comparison.

1. Introducció

En aquest treball hi ha dos elements clau que he volgut analitzar; el primer és la COVID-19 i l'impacte que aquesta ha tingut a escala social, ja que des de la meva perspectiva la pandèmia va comportar una gran varietat d'emocions primàries entre els humans, com la por pel que passaria o la ira per la situació d'incertesa que algunes persones expressaven en forma de racisme cap als asiàtics. Així doncs, la gran majoria eren emocions negatives, però també trobo important assenyalar les positives —bondat, compassió, generositat, entre d'altres—, atès que van ser les que van ajudar a la gran part de la població a suportar la quarantena, la mort o malaltia de familiars o amics, l'ansietat d'estar tancades a casa, etc. Tot i això, va haver-hi un altre factor essencial a destacar que també va tenir conseqüències per

a la societat, és el que jo anomeno la divisió en dos bàndols de la població, perquè hi havia una majoria de la població que va decidir seguir les ordres que cada govern dictava juntament amb les de l'OMS, encara que no estiguessin totalment d'acord amb allò que dictaven, atès que entenien i creien que la situació era extrema i buscaven erradicar o, si no, controlar la malaltia. En canvi, una minoria de persones van començar amb el rumor que la COVID-19 era una invenció dels alts càrrecs per aconseguir un domini més efectiu de la població a través de l'angoixa.

L'altre element cabdal d'aquesta comunicació no serà tractat com a un tema específic, sinó que és la base per la qual vaig decidir elaborar el treball i que recuperaré en les conclusions, que és la importància de l'ús de tota mena de fonts per part dels historiadors quant a la realització d'un estudi històric. La qüestió és que actualment hi ha la possibilitat d'obtenir una gran quantitat d'informació sobre un fenomen a través de diversos tipus de fonts, fet que en períodes històrics anteriors no. El problema està en el fet que aquesta informació ha de ser contrastada pels historiadors, els quals tenim el deure de buscar i triar quina és la informació correcta, no la que ens agradi o s'apropi als nostres ideals, sinó aquella que realment pot donar dades reals i fiables a les futures generacions.

Per aquest motiu quan el Dr. Magí Crusells em va presentar el programa del VIII Congrés Internacional d'Història i Cinema i vaig observar que un dels apartats que hi tractarien seria sobre la COVID-19 i la seva producció audiovisual, va ser en aquell moment quan em vaig començar a plantejar una anàlisi entre les fonts audiovisuals elaborades per professionals, per tant, que han de seguir certes normes, i les que s'han fet a títol personal i que no han passat cap mena de filtre abans de ser publicades. De manera que em vaig posar a fer recerca per internet respecte a diferents documentals de la COVID-19 que s'haguessin produït durant la pandèmia, per així poder-los comparar amb els vídeos o imatges de les xarxes socials, com *Instagram* o *WhatsApp*, del moment de màxima crisi. El documental triat ha estat "*El coronavirus en pocas palabras*", el qual es troba a *Netflix* i els altres tres vídeos els he trobat a *YouTube*, però en el seu moment van circular per les xarxes socials abans mencionades.

L'estructura del treball es basa en dos apartats principals on faig un resum dels vídeos triats. El primer apartat està dividit en tres subapartats, ja que he volgut explicar de manera més minuciosa cadascun dels capítols del documental, per així poder discutir els diferents factors que apareixen a posteriori. Altrament, he afegit un quart subapartat on dono la meva visió personal respecte els tres conceptes que m'han cridat més l'atenció del clip: veganisme, globalització i salut mental. El segon apartat està dedicat als altres vídeos trobats a Internet, els quals podran ser visualitzats a partir dels enllaços que col·locaré en la bibliografia. Seguidament, l'apartat tres serà on desenvolupi la comparació formal entre les diferents fonts

cinematogràfiques. Aquest apartat m'ajudarà en el quart on parlaré sobre els dos bàndols de la pandèmia, perquè considero que part de la divisió entre negacionistes i la resta de la població es deu a la manera en què va circular la informació de la COVID-19. Finalment, tancaré el treball amb les conclusions que he pogut extreure després de la realització d'aquest estudi.

Tanmateix, abans d'iniciar l'anàlisi del documental, trobo fonamental donar unes nocions bàsiques en referència al fet que és la COVID-19, encara i que avui en dia és un tema tan debatut que ja tots semblem experts en la matèria.

El seu nom complet és coronavirus de tipus 2 —CoV-2—, tot i que el nom oficial que van dictar des de l'OMS per a fer-ho més fàcil a l'hora de parlar de la malaltia va ser COVID-19: el número fa referència a l'any d'inici de la pandèmia —2019—. El terme coronavirus prové del terme científic *Ortocoronaviriniae* i engloba a una subfamília de virus, per tant, cal assenyalar com aquesta nova malaltia només era una mutació d'altres que ja existien. Va originar-se fa quatre anys, més específicament en el desembre de 2019 a la ciutat de Wuhan —aquesta es troba en la província de Hubei a la Xina—, i la majoria de casos, inicialment, es desenvoluparen en el *Huanan Seafood Wholesale Maket*. La qüestió és que en un primer moment els casos es van confondre amb situacions de pneumònies greus, tot i això, quan es van fer els estudis etiològics necessaris per comprendre que estava passant, varen adonar-se que els resultats eren negatius respecte a la SARS —les sigles provenen d'un terme anglès que en català significaria la síndrome respiratori agut i sever— i amb la MERS —la síndrome respiratori del Mitjà Orient—, però finalment, un cop van observar que es tractava d'un nou coronavirus, van veure que estava relacionat genèticament amb la SARS, tot i ser diferent del seu agent, per això el nom científic: SARS-CoV-2. Les dues característiques més importants de la malaltia que van observar en un inici a Wuhan, eren la seva expansió accelerada —recordem que en febrer és quan comencen a registrar-se els casos de COVID-19 a Espanya— i la franja d'edat que afectava més agressivament —persones entre els 30 i 79 anys—, a més del nombre elevat de morts que deixava al darrere. Un cop se li va posar nom a la situació i se sabia que estava passant, l'OMS va entrar en acció arran de demanar als països i a les autoritats que despleguessin mesures per a protegir a la població,[1] ja que realment no es tenia una cura per a la malaltia, però a la vegada es desconeixen els símptomes i la manera de transmissió, atès que només hi havia informació general dels diferents tipus de coronavirus coneguts, alguns dels quals són principalment estudiats pels veterinaris perquè són els animals els que poden contraure aquestes malalties i 7 els que es coneixen a escala mèdica,

[1] DÍAZ-CASTRILLÓN, Francisco Javier; Toro-MONTOYA, Ana Isabel. «SARS-CoV-2-19: el virus, la enfermedad y la pandemia», *Medicina y Laboratorio*, vol. 24, núm. 3 (2020), p. 184.

és a dir en àmbit humà —HcoV 229E, HcoV OC43, HcoV NL63, HcoV HKU-1, SARS-CoV., MERS-CoV i SARS-CoV-2—.[2]

2. Documental *El coronavirus en pocas palabras*

La informació bàsica a tenir en compte, en relació amb aquesta, font és que es tracta d'un documental, per tant, té la intenció d'apropar i aclarir un tema d'interès científic —la COVID-19— per a tota mena de públic. En aquest cas la metodologia que fa servir és basar-se en fets, situacions i personatges reals que expliquen la seva pròpia experiència respecte a la malaltia, per exemple durant els tres capítols hi ha moments on s'expliquen vivències pròpies. A més totes les dades proporcionades tenen una funció informativa o pedagògica.

Aquest documental és d'origen nord-americà, per això el seu títol real és *Coronavirus Explained*, va ser creat en l'any 2020 sota la direcció de la Grace Wan i les seves productores van ser tres cadenes diferents: Netflix, Vox i la BBC, tot i que només pot ser visualitzat en la plataforma digital de la primera.[3] No hi ha un elenc fix, ja que realment en els tres capítols, que duren una mitja hora, apareixen diferents persones —els seus noms, carrera o treball i lloc de residència figuren escrits quan parlen, per tant, tampoc trobo necessari mencionar-les una per una—, però sí que vull destacar el nom dels narradors dels capítols, els quals són J.K. Simmons, Laura Linney i Idris Elba.

2.1. *Esta pandemia*

El primer capítol de la minisèrie és bàsicament una presentació de la malaltia COVID-19, per fer-la el documental segueix un eix cronològic en relació amb com van anar desenvolupant-se les situacions, però no es limita al període de 2019 i 2020 sinó que encara retrocedeix més en el passat.

És interessant destacar com l'obertura de l'episodi es tracta d'una contraposició entre les dues mentalitats que hi havia en aquell moment, d'una banda trobem a una sèrie de polítics de diferents països, per exemple apareixen els presidents o primers ministres dels Estats Units d'Amèrica, de Brasil i d'Anglaterra —Donald Trump, Jair Bolsonaro i Boris Johnson—, tots ells manifestant que la situació amb el coronavirus estava controlada i que no hi havia necessitat d'amoïnar-se. Mentre que de l'altra, el narrador ens explica com en els mesos anteriors a la pandèmia ells havien fet entrevistes a diferents estudiosos i que la gran majoria expressa-

[2] *Ibídem*. p. 185

[3] Filmaffinity España. *Filmaffinity; El coronavirus, en pocas palabras (Miniserie de TV)* [en línia]. Espanya: Movieaffinity, 2020 [consulta: 15 d'agost de 2022]. Accés obert a tothom: https://www.filmaffinity.com/es/film133315.html.

va la seva angoixa davant d'una futura pandèmia, aquests són personatges com Maryn Mckenna, una periodista que va ser entrevistada l'abril de 2019, el Dr. Peter Daszak, que fou entrevistat el mateix mes, i Bill Gates, que van fer-li l'entrevista el mes de maig. A partir d'aquí, observem com el documental se centra en la breu introducció que fa el doctor sobre les diferències entre els virus animals i els humans, explicitant que aquells que aconsegueixen passar dels primers als segons s'anomenen zoonòtics i són molt més letals a causa que els humans no tenim la immunització ni tampoc cap classe de vacuna per a protegir-nos. Fins i tot s'exemplifica aquest fet amb la malaltia de MERS, que va ocórrer abans que la COVID-19, tot i que també l'utilitza com a factor per a demostrar que quan hi ha situacions de malalties greus hi ha un pànic col·lectiu per un període de temps, però que a posteriori desapareix.[4]

Seguidament, J.K. Simmons dicta una llista de malalties que han anat apareixent al llarg de la història fins a arribar al SARS-CoV-2, a tall d'exemple ell menciona la verola, l'Hepatitis A, l'H7N9, la bronquitis, etc. Llavors passa a centrar-se en la COVID-19, aprofita per a explicar l'origen del seu nom, com es transmet, els símptomes, com l'agafem i la seva reproducció, tot això és informació que es troba al documental i que a hores d'ara la majoria coneixem prou bé, així que no m'entretindré a explicar-ho, però sí que recalca que és una malaltia que infecta a dues de cada tres persones que entren en contacte amb un positiu i que per això les circumstàncies van ser tan agreujants. A això se li ha d'afegir que una gran part de la població que era hospitalitzada tenia malalties de pulmó, de cor o diabetis i, per tant, la seva situació empitjorava i tenia més possibilitats de morir. I curiosament hi ha estudis que parlen que els homes són més propensos a tenir-ne situacions més complicades contraient la COVID-19.[5]

Un element que m'ha semblat molt pràctic del documental és el tipus de gràfiques i imatges que han utilitzat per a parlar de la família dels coronavirus humans —aquestes imatges podran ser visualitzades a les Figures 1 i 2— i per a poder visualitzar diferents malalties respecte a la COVID-19. A la primera imatge, (Figura 1) en la qual apareixen 7 tipus de coronavirus, se'ns explica a l'episodi que el MER-CoV, el SARS-CoV i el SARS-CoV-2 són els que provoquen un major nombre de morts principalment perquè no es tenen vacunes, en el moment d'aparèixer. En canvi, els altres quatre: HCoV-OC43, HCoV-229E, HCoV-NL63, HCoV-HKU1, són més exitosos perquè els símptomes no són tan extrems i la gent no els tracta com a virus importants. El narrador aprofita per a comparar el cas de SARS-CoV-2 amb el de SARS-CoV, el qual menciona va tenir-ne l'origen

[4] WAN, Grace. *Coronavirus en pocas palabra*. [mini sèrie de televisió]. Estats Units d'Amèrica: *Netflix*, 2020. Primer episodi de 27 min.

[5] *Ibídem.*

en el 2002 també a la Xina en la província de Guangdong, encara que s'especifica que aquest no va ser tan devastador com el següent. Arran d'això es va decidir, per part dels científics, dedicar-se a l'estudi de ratapinyades per així poder controlar futures infeccions. L'element destacable és que, anys abans que s'iniciés la pandèmia i aparegués el virus, ja hi havia un estudi on es mencionava la troballa d'un *bat coronavirus RaTG13* —coronavirus de ratapinyada RaTG13—, el qual era de risc baix, però que curiosament fent-se proves, a posteriori, van veure que era gairebé idèntic a la COVID-19. La suposició que hi ha és que el mencionat virus va mutar i va anar a parar o a una altra ratapinyada o a un animal com podria ser una serp, el pangolí o un peix, i així hauria arribat fins als humans. Aleshores es torna a fer una altra comparació amb la grip de 1918 i com aquesta també tindria origen en un virus mutat: el virus d'un animal, d'un ocell, més un virus humà que com a resultat sortiria un virus zoonòtic (H1N1). Pel que fa a la gràfica (Figura 2) es tracta d'una explicació visual, va canviant a mesura que va afegint informació, on ens informa com una pandèmia està formada per dos elements: l'extrema mortalitat i l'extrema contagiositat —en la imatge podem veure on se situaria la COVID-19, encara que hem de tenir en compte que algunes allà descrites després desapareixeran perquè han estat erradicades, com és el cas de la verola—.[6]

En els últims minuts el narrador comença a introduir el tema que es tractarà en el següent episodi: les vacunes, en aquest apartat només esmentaré la importància d'aquestes i de la tecnologia que tenim en l'actualitat per a poder-les aconseguir en un temps rècord. També, es comenta la funció de la immunitat de ramat i el *social distancing* —distanciament social—, el primer concepte era un fet impossible d'assolir amb la COVID-19 perquè hagués suposat un nombre encara més elevat de víctimes, per tant, la segona opció és el procés que es va decidir a seguir. És aquí on vull subratllar el canvi monumental que va haver-hi per part dels polítics, ja que aquells que abans s'havien mostrat poc inclinats en acceptar la importància de la pandèmia es van veure obligats a "ordenar" la quarantena dels seus països per la seguretat de tothom. Un altre factor relacionat amb això és com, tot i saber que hi havia una situació de crisi en la Xina, cap persona entre els alts càrrecs va decidir actuar abans de veure's amb el problema a casa, per exemple primer va haver-hi el gran epicentre a la Xina, al cap d'uns mesos a Itàlia i després als Estats Units d'Amèrica. El documental destaca que si en comptes d'esperar, tothom hagués iniciat les quarantenes alhora la situació hauria estat diferent. Per això parla del Dr. Li Wenliang, la primera persona a esmentar que alguna cosa estava passant amb les ratapinyades, encara que el govern xinès el va obligar a signar un document segons el qual no expandiria cap mena d'informació confidencial.

[6] *Ibídem.*

Finalment ell va contraure la malaltia i va morir. Relacionat amb això està l'última crítica que fa Bill Gates al voltant de com els governs encara destinen diners a arsenals militars i altres elements, en comptes de materials mèdics que poden ajudar en situacions com aquestes.[7]

2.2. *La carrera por una vacuna*

El títol del segon capítol deixa força clar el tema que es debatrà durant aquest: la vacuna de la COVID-19, fet que personalment he trobat molt atractiu i necessari per a poder comprendre el funcionament d'aquestes un cop ens són subministrades i, també, el procés fins que en són viables. La qüestió és que en els primers minuts de l'episodi s'esmenta com els científics es van adonar ràpidament que l'únic que podria aturar aquesta pandèmia seria trobar una vacuna, ja que ni les medicines que tenim ni les noves teràpies aconseguien detenir el virus.[8]

L'explicació d'aquest capítol és més complicada perquè l'eina que utilitza la directora per donar suport a la narradora és una animació, que fins i tot pot semblar infantil pel tema que explica. Es tracta d'uns dibuixos, dels quals cadascun representa un element diferent: els virus, el sistema immunitari, els antígens i els anticossos. Llavors se'ns detalla com aquest primer ha d'entrar dins del cos, com són tan senzills es van reproduint i es van estenent pel cos —en el vídeo s'especifica que el procés de multiplicació triga unes dues setmanes—, fent que les teves cèl·lules es danyin i, per tant, el teu sistema immunitari es veu debilitat i incapacitat per contenir-ne el virus. En alguns casos això pot provocar l'empitjorament de la salut d'una persona i, inclús, la mort d'alguns pacients. Per aconseguir evitar aquest esdeveniment es necessiten els anticossos dels quals hi ha de dos tipus: els que produeix la nostra sang, o sigui aquells que produïm de manera natural per a poder lluitar contra diferents infeccions, i els sintètics, que són els dissenyats en un laboratori. El documental se centra a parlar dels segons, atès que són aquests els que contenen les vacunes. La funció d'aquestes és bàsicament passar una informació al nostre cos perquè aquest pugui reaccionar davant d'aquell intrús. El problema de les vacunes està en el fet que no sabem la seva efectivitat, és a dir, hi ha algunes que la seva informació queda enregistrada per sempre i altres que amb el temps desapareix, a tall d'exemple tenim les vacunes dels virus HCoV-OC43, HCoV-229E, HCoV-NL63 i HCoV-HKU1 que sabem que durant uns anys ens protegeixen. No obstant això, el narrador explicita com les vacunes no són 100% efectives per a tothom, sinó que poden ser un 92%, però com aquest percentatge és elevat això ja permet que pugui aturar-se una pandèmia. Amb aquest procés

[7] *Ibídem*.
[8] WAN, Grace. *Op. cit*. Segon episodi de 24 min.

de vacunació massiva el que volem aconseguir és la immunitat de ramat, perquè l'altra opció per aconseguir-la seria deixar que ens transmetéssim la malaltia dels uns als altres i això suposaria un gran nombre de víctimes mortals i un col·lapse del sistema sanitari. El Dr. Claas Kirchhelle de Dublín apunta que el fet de vacunar-se és un element altruista, atès que no només ho fas per tu, sinó també per a protegir als altres.[9]

El punt més destacable del capítol és el camí que ha de seguir un prototip de vacuna fins a ser acceptat. Ells ho comparen amb una carrera de cotxes en la que hi ha diferents etapes que has de superar per a poder guanyar. Com el documental va fer-se l'abril del 2020, en aquell moment encara no hi havia una vacuna guanyadora, sinó que hi havia més de cent vacunes que s'estaven testant, la gran majoria a partir d'empreses privades. En aquesta part hi apareixen diferents doctors d'arreu del món que expliquen en quin camí del procés estaven i quines eren les seves expectatives: Dr. Peter Hotez, Dr. Paul Stoffels, Dr. Andrew Pollard, Dr. T.C. Wu i Dr. Rebecca Weintraub. Alhora també apareixen dues persones més que són en Bill Gates, el qual remarca la importància dels diners per a la creació de les vacunes, i la Jennifer Haller, que va ser la primera testada amb la vacuna Moderna el 16 de març del 2020 a Seattle. Les vacunes poden ser de tres tipus diferents segons la metodologia que emprin en cada cas. El vídeo menciona com hi ha la primera generació de vacunes que són aquelles on s'injecta una versió més dèbil del virus, però amb anticossos per així assegurar-se que el nostre sistema immunitari pugui aturar i controlar el virus. Per exemple és la vacuna de la varicel·la o la grip. La segona generació es basa a proporcionar només els anticossos a través de la vacuna i que aquests vagin creixent i unint-se a les cèl·lules de manera que ens protegeixin, seguint aquest model tenim la vacuna de l'Hepatitis B. I l'última generació, la tercera, fa ús d'una nova metodologia basada en la inserció de les instruccions del virus al nostre cos —petits fragments del codi genètic de la COVID-19— i així el nostre cos generarà els seus propis anticossos. Aquest és el model més accelerat de vacuna, tot i que mai s'havia desenvolupat abans, i n'hi havia 27 vacunes sent testades en aquell moment, d'entre elles la de Moderna.[10]

Respecte al procés d'acceptació d'una vacuna, es requereix el que anomenen el judici clínic que està compost per tres fases. La primera on la vacuna es proporciona a una sèrie de voluntaris, els quals són monitoritzats durant un conjunt de mesos; a continuació la vacuna es prova en un centenar de persones per observar possibles efectes secundaris i la fermesa de la immunitat, també un procés que dura mesos i, per últim la vacuna és testada en milers de persones, però aquesta

[9] *Ibídem.*
[10] *Ibídem.*

etapa pot arribar a durar anys. El cos de la qüestió és que per donar una vacuna has d'assegurar-te que aquesta és vàlida, ja que es proporciona a una persona sana, en canvi, els medicaments són específics per aquella part de la població que té la malaltia. Aquest és el punt més difícil amb el que s'enfronten els creadors de la vacuna del coronavirus, perquè tal com es recalca al vídeo, trigaran un mínim de divuit mesos a fer tot el procés, perquè en d'altres situacions al segle passat, el fet de no testar bé les vacunes va comportar morts innecessàries; per tant, el protocol —en especial als Estats Units d'Amèrica— està molt regulat. Tanmateix, la vacuna d'aquest virus ha estat la més ràpida de crear-se en tan sols seixanta-cinc dies, superant a altres com la de la SARS del 2003 o la de l'Ebola del 2014. En el documental tornen a aparèixer casos específics on se'ns explica que abans del *boom* de la pandèmia ja hi havia científics, com el Dr. Andrew Pollard a Oxford, que estaven intentant crear una vacuna efectiva per al MERS-CoV, per tant, tots aquests van anar més avançats en relació amb la fabricació d'una vacuna per al SARS-CoV-2 perquè ja tenien una base.[11]

L'últim concepte que es tracta en aquest episodi és la nacionalització de les vacunes, esdeveniment que havia passat en anteriors epidèmies i que els polítics com Angela Merkel demanaven que no tornés a succeir. Aquesta nacionalització es basa que un país aconsegueix la vacuna, així doncs, en comptes de compartir-la amb tot el món, primer la distribueix als seus ciutadans i si sobra ja farà. Un exemple clar és l'epidèmia del 2009 de l'H1N1, ja que Austràlia, Canadà i els Estats Units d'Amèrica van obtenir vacunes, però es van tancar en banda. A aquest fet se li suma el preu de les vacunes, atès que moltes són d'empreses privades: AstraZeneca, Pfizer, Moderna i Johnson & Johnson, factor que comporta preguntes, respecte qui les podrà obtenir i si seran assequibles, tema del qual Bill Gates fa especial èmfasi. La conclusió a la qual s'arriba al final d'aquest segon capítol és que es necessita més d'una vacuna guanyadora.[12]

2.3. *Cómo manejar el estrés*

Aquest últim episodi del documental està intrínsecament relacionat amb un dels conceptes que tractaré en el següent subapartat; la salut mental, més específicament en el capítol tracten el tema de la calma i com aquesta s'ha vist boicotejada constantment per l'estrès que estem patint per la situació d'incertesa que ha ocasionat aquesta pandèmia. Per a demostrar aquest fet presenten persones d'arreu del món, les quals lluiten constantment amb problemes d'estrès i ansietat.[13]

[11] *Ibídem.*
[12] *Ibídem.*
[13] WAN, Grace. *Op. cit*. Tercer episodi de 21 min.

De manera paral·lela el narrador ens menciona dos estudis científics que s'han fet als Estats Units d'Amèrica i a la Xina en el 2020: d'una banda, tenim que un 33% de la població va viure sota una gran pressió psicològica d'estrès a causa de la pandèmia i, de l'altra, observem com un 50,4% dels sanitaris xinesos van patir depressió i un 44,6% ansietat. Realment no és un element aliè, ja que cada cop que hi ha una dificultat —epidèmies, atacs terroristes, desastres naturals, entre altres— una part de la població té efectes posttraumàtics durant un any o més. Així doncs, el que ens recomana el documental és posar en pràctica el que anomenen *coping*, en català podríem traduir-lo com el mecanisme de suportar. Es basa a dur a terme diferents accions, les quals poden ser bastant petites, per així poder descansar mentalment de la situació que ens envolta i, a la mateixa vegada, ens protegeix per al futur. Per a poder comprendre amb totalitat el *coping* considero essencial utilitzar l'explicació que fa el narrador respecte a com funciona el nostre cos quan viu una situació d'estrès o de calma. L'Idris Elba relata que el cos té un sistema nerviós que està dividit en dues parts: el sistema nerviós simpàtic i el sistema nerviós parasimpàtic. El primer s'activa en el moment que el teu cervell considera que està en perill, i l'altre quan aquesta amenaça ha passat i, per tant, et pots relaxar. Normalment, quan estem en calma aquests dos sistemes estan en equilibri, però quan el sistema nerviós simpàtic s'activa provoca que les glàndules suprarenals alliberin hormones que expulsen dos elements: adrenalina i cortisol, però també desencadena altres reaccions en el teu cos. Si això es dona durant un període de temps reduït, no hi ha cap problema, perquè el teu cos tornarà al seu estat normal, però amb la pandèmia hi ha persones que viuen aquesta situació diàriament, dificultant-los la vida.[14]

Durant tot el capítol podem veure com apareixen casos específics de persones que es veuen sobrepassades per la situació d'estrès per diferents motius, com haver agafat el virus o perquè no saben si l'agafaran, entre altres situacions. Paral·lelament, aquestes persones expliquen la seva forma d'intentar mantenir el control de la seva vida en aquests moments de crisi —el que anomenem reclaim agency, o sigui un món predictible per a poder sentir que tens el control— un exemple és el de la Dra. Kathryn, que explica que ella fa exercici com a eina per a no estressar-se. El que m'agrada d'aquest episodi és que realment subratlla els actes d'humanitat i de bondat que la gent som capaços de desenvolupar en períodes difícils, però és que a més explicita que aquestes accions d'ajuda o caritat dirigides cap als altres ajuda al fet que nosaltres ens mantinguem en calma. Aquest mecanisme es deu a que els humans sempre busquem estar en contacte amb els altres

[14] *Ibídem.*

per fer front a un problema, perquè considerem que junts som més forts, d'aquest tema parla la sociòloga Alondra Nelson en el documental.[15]

Finalment, el documental acaba aconsellant-nos que hem de respirar, ja que d'aquesta manera el missatge de què ens hem de relaxar prové dels pulmons i va cap a tot arreu incloent el cervell. No obstant això, respirar no és un element infal·lible perquè no et pot assegurar estar tota l'estona tranquil, per això el que hem d'intentar és trencar amb elements que ens comporten més estrès, en concret la Lori Gottilieb, una psicoterapeuta, esmenta que ella busca no estar tota l'estona enganxada a les notícies perquè això no l'ajuda, així doncs, només les veu un cop al dia.[16]

2.4. Conceptes importants

A més, també he volgut tractar tres conceptes que són mencionats, encara que sigui de manera indirecta, durant el documental de *Netflix*: el veganisme, la globalització i la salut mental.

Com a breu resum de tots tres, destacar que el primer és un estil de vida que, sincerament, considero que més persones s'haurien de plantejar, atès que hi ha una gran crítica —en especial en el primer episodi— a com els animals ens transmeten virus i malalties, però quan es tracta de deixar de consumir-los ens oblidem d'aquestes conseqüències. Soc plenament conscient que no tothom pot portar una dieta vegana per temes de salut, però si almenys reduíssim el consum d'animals o la manera en la qual s'exploten, probablement podríem evitar futures pandèmies.

Això em porta al segon terme, avui en dia aturar una epidèmia és gairebé impossible, ja que vivim en un món plenament globalitzat, per tant, és molt més ràpid la propagació dels virus en un temps més reduït, però, alhora, hem de considerar que menjars que abans a Europa, per exemple, no es tenia accés, ara per les facilitats a l'hora de viatjar estan al nostre abast, és a dir que aquest és un altre factor de la globalització.

Finalment, tenim la salut mental, també anomenada com a pandèmia silenciosa per alguns experts. És una realitat que una situació com la que vam viure al 2020 i, que d'alguna manera més o menys acusada continuem vivint avui dia, comporta grans problemes emocionals. El que destaco d'aquest concepte és com tothom s'ha unit per a lluitar contra un virus que mata, o sigui que s'han fet vacunes de manera accelerada per tal d'evitar més morts, però quan es tracta de malalties mentals que provoquen un nombre elevat de suïcidis a l'any sembla que encara queda molt perquè es trobi una solució efectiva dins de la sanitat.

[15] *Ibídem.*
[16] *Ibídem.*

3. Vídeos extrets de les xarxes socials

En un primer moment vaig pensar que aquest apartat seria molt senzill de desenvolupar, atès que durant la quarantena ens arribaven una quantitat molt elevada d'imatges i vídeos que provenien de les diferents xarxes socials. El problema ha estat que la majoria d'aquests vídeos no els he pogut trobar en les aplicacions de *WhatsApp* o *Instagram*, tal com jo havia planejat fer, en canvi, he recuperat els tres que més m'han interessat del *YouTube*, els quals realment apareixen dins de telenotícies com a eina de suport per a explicar la COVID-19 en aquest mitjà de comunicació. Clarament, observem que hi ha un problema per accedir a fonts fiables i de qualitat, per tant, en fer la recerca de les fonts a la Internet el que vaig tenir en compte va estar que fossin actuals, originals, amb una bona ortografia en cas de tenir-ne subtítols, entre altres elements.

El primer vídeo va ser transmès al *Guardian News*, un telenotícies britànic, i dura uns quaranta segons. En escena es mostra un carrer d'Itàlia, més concretament de la ciutat de Siena —tal com mencionen els subtítols del vídeo—, que es troba plenament buit, però l'element destacable no és aquest, sinó que s'escolten diferents veus cantant una cançó. L'elecció d'aquest vídeo no ha estat una coincidència, ans al contrari, ja que recordem que Itàlia va ser el segon país on el SARS-CoV-2 va comportar conseqüències molt greus. Encara que podem intuir, gràcies al vídeo, que la població italiana no perdia l'esperança de superar aquesta situació.[17]

Tot seguit, tenim el segon vídeo que prové del telenotícies *Sky News*, també d'origen britànic. El meu punt d'interès és a partir del minut 1, ja que es comença a donar context en relació amb el vídeo que he escollit. Aquest s'inicia en l'1:19, on es mostra a una dona italiana, Angela Vitali, concedint una entrevista a la reportera del telenotícies respecte a la mort del seu avi, el qual va començar amb febre i dificultats per a respirar. Segons ens explica ella, la seva família tenia por de portar-lo a l'hospital perquè coneixien a gent que portava a éssers estimats allà i després no podien veure'ls o parlar amb ells en dies, per tant, van decidir-se per no portar-lo a l'hospital i deixar que es quedés a casa, finalment va morir pel que suposen era COVID-19. Aquest vídeo em sembla rellevant perquè mostra, d'una banda, la saturació que patia el sistema sanitari: era molt complicat mantenir el contacte amb els amics o familiars un cop estiguessin a l'hospital. De l'altra, la

[17] Guardian News. *Coronavirus: quarantined Italians sing from balconies to lift spirits* (13 de març de 2020). Accés el 27 d'agost de 2022. Vídeo de YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Q734VNoN7hw&ab_channel=GuardianNews.

desinformació que hi havia sobre el coronavirus: potser si l'haguessin portat a l'hospital la situació final hauria estat una altra.[18]

L'últim vídeo que he triat pertany al telenotícies de la *CNN* en espanyol, el qual mitjançant diverses imatges i vídeos gravats per la població de Guayaquil, Equador, explica quin era el context de la ciutat a causa de la COVID-19. Els suports visuals deixen molt clar que hi havia una gran desesperació perquè el nombre de morts augmentava i les autoritats no tenien la capacitat suficient per a fer-se càrrec de tots els morts, de manera que un nombre elevat de cadàvers eren dipositats al carrer o en zones properes a aquest. Això, òbviament només demostrava la situació de col·lapse que hi havia en plena pandèmia.[19]

4. Comparació entre les diferents fonts audiovisuals

Per començar aquesta comparació m'agradaria destacar que el volum d'informació proporcionat pel documental és molt més extens que el dels vídeos triats. El motiu és que la directora Grace Wan vol produir un producte que pugui ser consumit per tots els públics i que sigui fiable, mentre que les persones que són darrere de les gravacions dels vídeos només busquen mostrar un esdeveniment concret en un període de temps determinat, és a dir, que el que pretenen aconseguir amb la filmació d'aquell moment és la de criticar o exaltar una situació que ells consideren que ha de ser visualitzada per tothom. El problema d'aquest *modus operandi* és que la majoria de la gent prefereix mirar vídeos curts que els arriben a través de les xarxes socials, ja que és molt més ràpid i senzill que veure's un documental de tres capítols, per tant, el que acaba passant és que sorgeixen idees, si no errònies, no ben fundades respecte a la situació que es vivia. Òbviament, en el cas italià sí que hi havia una crisi sanitària molt important, fins i tot en el documental és remarca. Tot i això, la solució que ens presenta l'Angela Vitali tampoc és factible, almenys des del meu punt de vista, ja que sembla que estiguin suggerint a la gent que té la malaltia o que coneix a persones que la pateixen de no anar a l'hospital. És cert que anar allà no t'assegurava sobreviure, però com a mínim estaves sota uns cuidats mínims i no t'arriscaves a contagiar als altres.

Un altre element rellevant que juga a favor dels vídeos curts és que proporcionaven informació directa, o sigui, que era informació documentada per gent del carrer, per exemple en el cas de Guayaquil observem la diferència entre el

[18] Sky News. *Coronavirus: Italian family feared taking grandfather to hospital* (21 de març de 2020). Accés el 27 d'agost de 2022. Vídeo de YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tLhPXyrl_MU&ab_channel=SkyNews.

[19] CNN en Español. *Coronavirus en Ecuador: cuerpos en las calles de Guayaquil en medio de la pandemia* (2 d'abril de 2020). Accés el 27 d'agost de 2022. Vídeo de YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=f7L9ZIK3xIQ&ab_channel=CNNenEspa%C3%B1ol.

patiment de la població i com parlen les autoritats; informació que tenies al teu abast de manera immediata, a diferència dels documentals que necessitaven un temps per a elaborar-se i després publicar-se i que, a més, no tot el món té al seu abast perquè són de plataformes privades. Altrament, si tenim en compte que els mateixos telenotícies utilitzaven aquesta classe de vídeos per a ser transmesos, doncs encara semblaven més fiables. Amb això no vull dir que no ho fossin: si tu et dediques a documentar una situació, clarament el que es veu és el que hi ha. El dubte està a saber si allò que graves és real, si no hi ha una ocultació de dades, etc.

No obstant això, gràcies a l'últim episodi del documental i el primer vídeo triat podem observar com la unió de grup va ser real, i va a ajudar a fer que la situació de pànic que vivíem passés a ser més tolerable a través d'accions com cantar els uns amb els altres.

Així doncs, només voldria assenyalar que la diferència més gran entre el documental i les altres fonts aconseguides és que la primera sabem qui ha desenvolupat la seva elaboració, per tant, si algun element no ens encaixa o no considerem que sigui cert podem refutar-lo amb altres estudis. En canvi, quan són vídeos curts, se'ns fa impossible o molt difícil saber qui és la persona que l'ha produït, fet que ens portaria a ser més escèptics a l'hora de veure'l i creure'ns la informació que ens proporciona.

5. Els dos bàndols de la pandèmia

Anteriorment, he esmentat que hi havia dos bàndols de la pandèmia, tot i que he d'especificar que no són dos grups ben delimitats, sinó que hi ha persones que o bé no se sentien part de cap dels grups, o bé no tenien decidida la seva posició perquè variaven segons les diferents mesures que s'imposessin. Abans de parlar dels dos "suposats" bàndols, voldria explicar el títol de la comunicació, ja que quan dic: "les dues cares de la moneda", el que faig és una metàfora, respecte el fet que durant la COVID-19 hi ha dues posicions com hi ha dues cares en una moneda.

El primer grup de persones són els "negacionistes", és a dir aquella part menys nombrosa de la població, que tot i veure les proves es negaven —i encara avui es neguen— a creure que la COVID-19 sigui una malaltia real o que causi els efectes que va comportar. Per ells aquesta malaltia va ser un invent creat pels governs d'arreu del món amb la intenció de reduir les llibertats de les persones. Un exemple clar és l'artista Miguel Bosé, el qual va concedir una entrevista al Jordi Évole en el programa *Lo de Évole*, i va deixar molt clar el seu posicionament negacionista del coronavirus. Tanmateix, hem de tenir en compte que els mitjans de comunicació també han ajudat a implementar aquesta "divisió" entre la població

per la forma que han tergiversat de vegades la realitat. A tall d'exemple tenim les manifestacions negacionistes sobre les vacunes, en les quals algunes persones no estaven en contra de la vacuna en si, sinó de l'obligació de posar-la.

L'altre grup són aquells que tot i les delimitacions imposades van acceptar les mesures perquè eren conscients que la situació no era l'habitual. Tot i això, dins d'aquest grup també trobaríem als "extremistes", aquelles persones que anaven més enllà de les actuacions normals —i que avui en dia encara van més enllà de les precaucions necessàries—. És a dir, persones que estaven subjectes a una gran por per si contreien el virus. Realment sé molt bé del que parlo perquè jo vaig formar part del grup de persones que vivia obsessionada amb la COVID-19, mai vaig arribar a grans extrems com atacs d'ansietat o insomni, però sí que em limitava a mi mateixa en certs aspectes. Actualment, he après que és necessari tenir por d'allò que es desconeix, però que tampoc podem deixar la nostra vida en pausa perquè això no és sa.

6. Conclusions

Per concloure aquesta comunicació trobo necessari tornar a la introducció on vaig establir que un dels elements essencials que pretenia aconseguir amb el següent treball era demostrar la importància de les fonts que triem per a explicar un tema. Efectivament, crec haver deixat clar que la informació que un historiador extraurà en un futur sobre el documental triat no serà la mateixa que la dels diferents vídeos arxivats en les xarxes socials. La raó principal és que per a poder desenvolupar un relat coherent respecte a què va ser la COVID-19 i quines van ser les seves conseqüències haurà de visualitzar una gran quantitat de contingut i fer agrupacions segons la temàtica, mentre que amb un documental o dos que examini ja tindrà suficient contingut, atès que aquests aborden una major quantitat d'informació. Així doncs, encara que la funció de l'historiador sigui la de buscar totes les dades i fonts possibles que li puguin ajudar en la recerca d'un esdeveniment, nosaltres també som humans, per tant, hem d'aconseguir reduir el treball a desenvolupar sense perdre cap mena d'informació essencial per a la nostra investigació.

7. Bibliografia

CNN EN ESPAÑOL. *Coronavirus en Ecuador: cuerpos en las calles de Guayaquil en medio de la pandemia* (2 d'abril de 2020). Accés el 27 d'agost de 2022. Vídeo de YouTube. Diponible en: https://www.youtube.com/watch?v=f7L9ZIK3xIQ&ab_channel=CNNenEspa%C3%Bol

DÍAZ-CASTRILLÓN, Francisco Javier; TORO-MONTOYA, Ana Isabel. «SARS CoV-2-19: el virus, la enfermedad y la pandemia», *Medicina y Laboratorio,* vol. 24, núm. 3 (2020), pp. 183-205.

FILMAFFINITY ESPAÑA. *Filmaffinity; El coronavirus, en pocas palabras (Miniserie de TV)*

[en línia]. Espanya: Movieaffinity, 2020 [consulta: 15 d'agost de 2022]. Diponible en: https://www.filmaffinity.com/es/film133315.html>.
GUARDIAN NEWS. *Coronavirus: quarantined Italians sing from balconies to lift spirits* (13 de març de 2020). Accés el 27 d'agost de 2022. Vídeo de YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Q734VN0N7hw&ab_channel=GuardianNews>.
SKY NEWS. *Coronavirus: Italian family feared taking grandfather to hospital* (21 de març de 2020). Accés el 27 d'agost de 2022. Vídeo de YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tLhPXyrl_MU&ab_channel=SkyNews.
WAN, Grace. *Coronavirus en pocas palabras*. [mini sèrie de televisió]. Estats Units d'Amèrica: *Netflix*, 2020. Tres episodis de 27 min., 24 min. i 21 min.

8. Annex

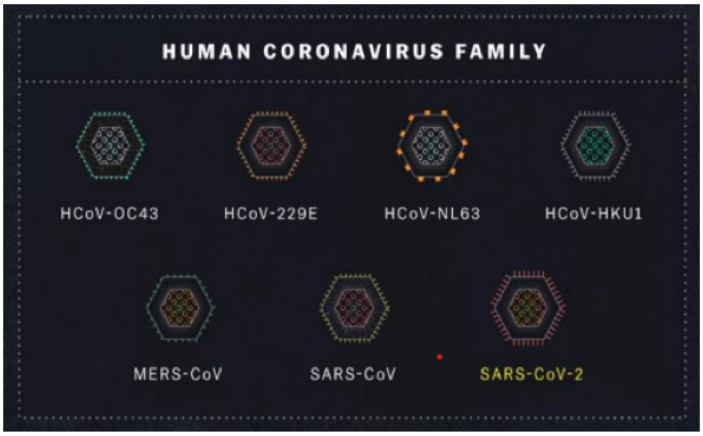


Figura 1. Captura de pantalla del documental *El coronavirus en pocas palabras* de Grace Wan, Malena Rodríguez, CC BY-SA.



Figura 2. Captura de pantalla del documental *El coronavirus en pocas palabras* de Grace Wan, Malena Rodríguez, CC BY-SA.

Archivo e investigación durante el COVID. ¿Es posible?

Tania Celina Ruiz Ojeda
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
taniaruizojeda75@gmail.com

Resumen: La presente intervención intenta poner en discusión las limitantes de la investigación histórica en los archivos fílmicos, acrecentadas durante la pandemia de COVID-19 y el confinamiento, a la vez que reconoce los trabajos surgidos de la comunidad estudiantil, así como de la intervención de los usuarios recurrentes de archivos, quienes buscaron formas de facilitar el acceso a las fuentes de investigación, lo que ayudó a que la investigación continuara, pero a la vez puso en evidencia la necesidad de un cambio en los archivos latinoamericanos durante una situación catastrófica, pero también dentro de la "normalidad". Para ello fue necesario aproximarnos al funcionamiento de los archivos fílmicos mexicanos antes y después de la pandemia, así como extender nuestra mirada a archivos internacionales que han logrado poner sus catálogos y acervos en disposición en línea.
Palabras Clave: archivo fílmico, investigación histórica, documento audiovisual, COVID-19, acceso a la fuente fílmica.

Abstract: The present intervention tries to discuss the limitations of historical research in film archives, increased during the COVID-19 pandemic and confinement, while recognizing the works that emerged from the student community, as well as the intervention of users archives, who sought ways to facilitate access to research sources, which helped the research to continue, but at the same time highlighted the need for a change in Latin American archives during a catastrophic situation, but also within of "normality". For this, it was necessary to approach the functioning of the Mexican film archives before and after the pandemic, as well as extend our gaze to international archives that have managed to make their catalogs and collections available online.
Key Words: film archive, historical research, audiovisual document, COVID-19, access to the filmic source.

1. Exposición de circunstancias

Durante 2019 participé en la convocatoria PAPIIT de la UNAM destinada a otorgar recursos para la realización de proyectos de investigación, siendo aprobada la propuesta se otorgó un monto económico distribuido en partidas que en su mayoría fueron contempladas para realizar trabajo de investigación en archivo

histórico y fílmico. El proyecto se planteó para tener como producto final un libro de carácter colectivo e interdisciplinario, gracias a la colaboración de especialistas que analizarán las representaciones de cada mandatario tanto en el material fílmico producido por los gabinetes presidenciales en la periodicidad planteada, como en material de archivo documental. En un inicio la metodología contemplaba que cada investigador trabajará un periodo presidencial específico, partiendo del corpus fílmico integrado por producciones estatales, filmes realizados por partidos políticos y noticiarios financiados por el gobierno.

Para ello contábamos con recursos y tiempo tanto para revisar archivos como para digitalizar una selección de ellos, así como para la búsqueda y digitalización de películas gracias a la FILMOTECA UNAM. Para la realización del proyecto se había planteado un calendario, que entre otras cosas incluía un coloquio y dos reuniones presenciales entre los participantes, las cuales estaban planeadas para llevar a cabo discusiones teóricas e intercambio de opiniones sobre los materiales seleccionados, entonces llegó el COVID. El 18 de marzo de 2020, esa enfermedad aún sin nombre, obligó a que se cerraran todas las entidades académicas y gubernamentales, si bien ese viernes pensamos que el encierro duraría a lo mucho un par de meses, la realidad nos alcanzó sin ninguna concesión y seis meses después de comenzar un encierro sumidos en el desconcierto, nos dimos cuenta de que la vida así tenía que seguir.

Nuestra primera y principal preocupación consistió en cómo realizar el trabajo de archivo, ante ello surgieron búsquedas y propuestas que nos permitieron comenzar a recopilar el corpus de estudio sin tener acceso físicamente a los materiales. Los archivos fílmicos y documentales mexicanos continúan siendo sitios en los cuales la consulta solo es posible in situ, y si bien existen puestas en accesos de algunos materiales, los títulos disponibles representan una parte muy pequeña del acervo existente en ellos.

Uno de los ejemplos más claros sobre la problemática que se tiene para revisar materiales al no ser residente en la Ciudad de México, es que el acceso al Centro de Documentación de la Filmoteca UNAM solo es posible para la consulta en sala, a diferencia de otras entidades universitarias no es posible el intercambio interbibliotecario de libros (es decir, ni entre entidades pertenecientes a la UNAM), así como el acceso digital a ninguna fuente de su catálogo, esto aún antes de la pandemia y después de ella. De igual manera los materiales fílmicos a los cuales se puede acceder a través del sitio Cine en Línea no llegan a ser ni el 1% de lo que uno de los archivos más importantes de Latinoamérica resguarda. El caso de la Cineteca Nacional de México es inquietantemente parecido, esto a pesar del empeño de algunos investigadores que laboran en esta institución, quienes han permitido que una selección de materiales pertenecientes a la Cineteca sean di-

fundidos en su sitio de YouTube, los cuales a pesar de ser de gran utilidad, siguen sin representar un número importante.

Lo anterior pone en manifiesto de nuevo una serie de problemáticas que aquejan a los archivos, en los cuales la descentralización pareciera no ser un tema que tratar, poniendo de nuevo en la discusión la urgencia de implementar un acceso remoto a una mayor cantidad de fuentes, en nuestro caso en particular nos referimos a las fílmicas.

Como podemos imaginar, todo lo anterior pareció estallar con la aparición del COVID.

La naturaleza del libro exigía el trabajo presencial de archivo, ya que la propuesta era abrir una discusión teórico-metodológica distinta en la historiografía del cine mexicano, al estudiar las estrategias comunicacionales desarrolladas por cada gobierno en torno a un presidente y la promoción de su agenda política. Para ello se analizará la imagen pública difundida en documentales, noticiarios y registros de eventos variados (como investiduras presidenciales, nombramientos, informes anuales, desfiles, noticiarios, documentales, entre otros) producidos por el aparato gubernamental o en alianza con productoras asociadas al estado y teniendo como centro de la investigación el análisis del discurso enarbolado de acuerdo a cada presidente mexicano, teniendo como periodo de estudio el inicio del cuarto periodo presidencial de Porfirio Díaz (1896), que coincide con la llegada del cinematógrafo a México, hasta 1952 con el fin del mandato de Miguel Alemán Valdez y los inicios de la televisión en nuestro país. El objetivo principal consistía en comprender el efecto de dicha relación en el origen y consolidación de construcciones e imaginarios que, en torno a la figura presidencial mexicana en la primera mitad del siglo XX se han creado, alejándonos así de la biografía oficial y acercándonos a la construcción de una biografía fílmica personal.

Para que la investigación fuera posible era necesario realizar una búsqueda de materiales fílmicos que funcionaran como corpus de investigación, resultando en detonantes de preguntas sobre la figura presidencial. Para ese momento conocíamos de la existencia de categorías como las siguientes.

- Tomas de protesta (acto de envestidura presidencial).
- Informes de gobierno.
- Inauguración de infraestructura.
- Actos cívicos.
- Logros de gobierno.
- Desfiles conmemorativos.

Materiales que sabíamos era posible consultar en los archivos fílmicos, ya que investigaciones previas nos habían permitido su localización. La problemáti-

ca residía en que solo una pequeña parte de ellos se encontraban digitalizados, así se había previsto el visionado de estos en moviola y se contaba con recurso para la digitalización de algunos de ellos. Una vez iniciado el confinamiento esto fue imposible.

Nuestra primera y principal preocupación consistió en cómo realizar el trabajo de archivo, ante ello surgieron búsquedas y propuestas que nos permitieron comenzar nuestro trabajo. Debo dejar claro que fue gracias a que los participantes en el proyecto son investigadores especializados en cine y de amplia trayectoria, que fue posible construir un primer repositorio digital (lo cual hubiera sido imposible de no contar con materiales revisados a lo largo de años, fichas de trabajo y digitalizaciones de documentos además de una extensa bibliografía, algo que en caso de un estudiante o investigador que se inicia a explorar el tema no hubiera tenido en su acervo particular), el cual alimentamos logrando reunir una cantidad importante de materiales históricos digitalizados, libros, artículos, fotogramas y películas, que podían ser consultados por todos los participantes. Este intercambio, que si bien se puede dar entre académicos en condiciones normales, esta vez resultó fundamental, dejando a un lado la comunicación bidireccional y estableciendo intercambios de conocimiento más dinámicos.

2. ¿Qué hacer ante el cierre de los archivos?

Es necesario establecer que en México nunca se ordenó el confinamiento obligatorio, se hicieron llamados para que la población trabajara en casa, cosa que solo un porcentaje de quienes vivimos en este país logramos hacer. Los archivos fílmicos, al ser dependientes de la Universidad Nacional Autónoma de México (Filmoteca UNAM) y del gobierno federal (Cineteca Nacional), cerraron sus puertas para abrirlas un año y medio después, ya que los empleados del servicio público y el sector educativo fueron enviados a realizar trabajo desde casa. Ante este panorama el pequeño repositorio creado resultó insuficiente, así que decidimos comenzar a trabajar con archivos digitales de cine sin dejar de lado las características requeridas que buscábamos analizar, dando por entendido que esto resultaría una difícil tarea. El trabajo que he realizado en archivo durante los últimos 15 años ha sido presencial, y si bien cuento con copias de trabajo, no eran suficientes para emprender una investigación de esta magnitud; está demás extenderme en explicar la situación de mis colegas, ya que resultaba muy parecida a la mía.

El panorama mundial dejó en claro que si bien la investigación era posible desde el encierro y prueba de ello son las vacunas, en el caso de la investigación histórica que como sabemos se nutre del archivo, el cierre de estos resulta una catástrofe, sobre todo cuando son temas poco trabajados. De golpe nos encontra-

mos con el tiempo para trabajar en casa y sin la posibilidad de realmente hacerlo ante la falta de recursos tanto materiales como digitales. Ente tantas cosas, la pandemia ha dejado en claro la fragilidad del historiador ante el cierre de los archivos, la falta de interés de muchos gobiernos y por consiguiente la poca digitalización de los materiales debido a un presupuesto insuficiente y la falta de personal entre otras muchas problemáticas, si bien la digitalización de materiales no debe ser entendida como una forma de preservación, la relevancia de la puesta en acceso y divulgación de los materiales es fundamental para la supervivencia de un archivo fílmico y por supuesto de la descentralización de las fuentes de investigación.

Fue necesaria realizar una búsqueda de archivos que contaran con repositorios digitales, para encontrarnos con la problemática de que son realmente muy pocos los archivos en el mundo que han puesto a disposición los catálogos de las películas que resguardan, así como los documentos albergados en sus centros de documentación, lo que obliga al usuario a realizar una visita al archivo para acceder al catálogo y entonces realizar una solicitud de consulta. La pandemia ha dejado en claro la necesidad de contar con catálogos consultables vía web y la urgencia de que esto suceda lo antes posible.

En el caso de México no existe interconexión entre los grandes archivos, lo que obliga a visitar ambos. La revisión de materiales es in situ y conlleva un importante número de horas, lo que ha generado que durante el cierre se generaran cientos de solicitudes haciendo la espera por demás prolongada, problemática que continúa hasta hoy y no parece tener una solución en un futuro próximo.

En un primer momento acudimos a fuentes conocidas, entre ellas las siguientes series documentales: Lustros: La vida en México en el siglo XX[1] y Testimonios de la historia de México,[2] lo que nos permitió una mirada a una parte de los filmes existentes en la Filmoteca UNAM hasta el momento de su realización (1992-2001).

Por ello debíamos tener claro que los hallazgos realizados posteriormente no están incluidos. Más recientes son los documentales *La historia en la mirada* (2010)[3] y *El poder en la mirada* (2018),[4] dirigidos por José Ramón Mikelajáuregui que, de nuevo, bebe de los materiales del periodo porfiriano y revolucionario.

[1] Lustros: La vida en México en el siglo XX. Cine en línea / Filmoteca UNAM, fecha N/D [en línea]. Fecha de consulta: marzo de 2020. Disponible en: https://www.filmoteca.unam.mx/secciones_cine_linea/lustros-la-vida-en-mexico-en-el-siglo-xx/.

[2] Testimonios de la historia de México. Cine en línea / Filmoteca UNAM, fecha N/D [en línea]. Fecha de consulta: marzo de 2020. Disponible en: https://www.filmoteca.unam.mx/secciones_cine_linea/lustros-la-vida-en-mexico-en-el-siglo-xx/.

[3] MIKELAJÁUREGUI, José Ramón. *La historia en la mirada*, 2018 [en línea]. Fecha de consulta: 28 de marzo de 2020. Disponible en: https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/la-historia-en-la-mirada/.

[4] MIKELAJÁUREGUI, José Ramón. *El poder en la mirada*, 2018 [en línea]. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2020. Disponible en: https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/la-historia-en-la-mirada/.

Sería más tarde que podríamos acceder a algunos materiales digitalizados que no habían sido editados para ser parte de alguna producción y que significaron un respiro en nuestro trabajo.

Durante el primer semestre de la pandemia se liberaron digitalmente materiales que habían sido digitalizados antes de la pandemia, pero que solo eran consultables en salas o centro de consulta presenciales. Este fue el caso de la Hemeroteca Nacional Digital de México,[5] que se vio obligada a incrementar su acervo en línea.

Otros sitios de consulta histórica ante la emergencia comenzaron a alimentar sus materiales a disposición como es el caso de MEMORICA:

Memórica. México, haz memoria es un espacio que contiene una variedad de recursos digitales —documentos escritos, fotografías, videos, audios, libros, testimonios orales, tradiciones, entre muchos otros— provenientes de distintos archivos, bibliotecas, acervos federales y municipales, colecciones privadas y familiares, recuerdos personales, con el fin de difundir la riqueza de la memoria histórica y cultural de México.[6]

Otro importante archivo que cuenta con una enorme cantidad de material digitalizado es la Fototeca Nacional del INAH,[7] el más grande repositorio fotográfico del país.

Un segundo paso fue la búsqueda y consulta de archivos fílmicos digitales, en mi caso suelo referir a mis alumnos dos sitios de gran riqueza e interés: El sitio de la British Pathé[8] y Gaumont Pathé Archives,[9] los cuales resultaron contener una gran cantidad de newsreels vitales para la investigación. En el caso de los archivos mexicanos pudimos tener acceso a materiales de la Filmoteca UNAM[10] y en el canal de YouTube de la Cineteca Nacional, en particular en su sección Miradas al acervo,[11] en el cual es posible acercarnos a importantes materiales históricos digitalizados.

De esta manera fue posible realizar la investigación con fuentes que en un inicio estuvieron contempladas, a la vez que la situación nos llevó a otras que en un primer momento estuvieron fuera del corpus establecido, en particular el archivo Sherman Grinberg,[12] un repositorio rico en newsreels el cual no conocíamos.

[5] Hemeroteca Nacional Digital de México. Disponible en: https://hndm.iib.unam.mx/index.php/es/

[6] Memórica, Secretaría de Cultura del Gobierno de México. Disponible en: https://memoricamexico.gob.mx

[7] Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Disponible en: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fototeca%3A62

[8] Archivo de la British Pathé, Reino Unido. Disponible en: https://www.britishpathe.com

[9] Archivo GP Archives, Francia. Disponible en: https://gparchives.com

[10] Cine en línea / Filmoteca UNAM. Disponible en: https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/

[11] Miradas al acervo. Cineteca Nacional / Gobierno de México, 26 de marzo de 2020 [en línea]. Fecha de consulta: 8 de abril de 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=SS-6kIC1fpU&list=PLDl6JsaBKpPlT8FkuMoqKkknJ6VvHDpnH

[12] Sherman Grinberg Film Library, Los Ángeles. Disponible en: https://filmlibrary.shermangrinberg.com

3. El activismo archivístico y bibliográfico o la guerrilla de archivo

Otro fenómeno interesante surgido en pandemia fue la creación de repositorios no oficiales surgidos en internet, nutrido de materiales "piratas" generados desde la comunidad estudiantil, alimentados tanto por alumnos de universidad y posgrados, así como investigadores. Estos repositorios comúnmente fueron alojados en Facebook, bajo grupos interesados en temáticas específicas. Creo que no podemos medir el impacto y utilidad de estas "bibliotecas digitales" ciudadanas resguardadas en Drive, cuyo acceso era posible mediante las redes sociales, las cuales además eran coordinadas por grupos pequeños de personas encargadas de organizarlas, establecer reglas y en muchos casos fungiendo como mediadores entre los mismos usuarios. Estos grupos de Facebook contaban con buscadores y contenían una importante cantidad de libros, artículos, tesis, entrevistas, links a documentales y películas entre otros formatos. En ellas podíamos encontrar desde digitalizaciones de fotocopias de baja calidad hasta PDF, Epub y otros formatos. Creo necesario dejar en claro que estos repositorios solo pudieron existir gracias a la complicidad, conocimiento y generosidad de los integrantes en ellos, pero sobre todo al activismo académico surgido como respuesta ante la inoperatividad de las instancias gubernamentales y educativas para facilitar el acceso a las fuentes de distinta índole, así como a la bibliografía especializada.

Este fenómeno se tornó más interesante una vez que ante el importante número de personas que formábamos parte de él, se generó un sentido de comunidad, lo cual propició una serie de intercambios tanto benéficos como en algunos pocos casos beligerantes y oportunistas. A continuación, señalaré algunos ejemplos de lo que sucedía sobre todo en la sección de comentarios y las distintas circunstancias que estas interacciones evidenciaban. Me interesa trabajar estos dos casos sobre todo por la dinámica que se creó en estos foros — bibliotecas — archivos.

El primero de los dos casos a los que hago referencia es el grupo *Biblioteca digital de cine*, el cual se dedicada exclusivamente a reunir fuentes sobre cine, autores clásicos y textos fundamentales, artículos, tesis, traducciones que no fueron editadas en algunos países, libros en distintos idiomas, documentos, fotografías y enlaces a películas, entre otros consultables; lográndose reunir una cantidad que se podía contar por miles, provenientes de distintos continentes y países tanto de habla hispana como otras lenguas de acceso público.[13]

El segundo, *Recursos para historiadores en la pandemia*, estaba dedicado a la historia en general, así que resultaba posible encontrar temas pertenecientes a todas

[13] *Biblioteca digital de cine*. Grupo de Facebook actualmente ya no disponible. La última vez consultado fue el 28 de julio 2022.

las líneas de investigación histórica. Con características símiles al grupo descrito anteriormente, ambos coincidían en ese sentido de comunidad y solidaridad.[14]

Desafortunadamente ambos han desaparecido debido a una serie de reclamaciones por derechos de autor.

La forma de operar de ambos grupos era la siguiente: un miembro (usuario) solicitaba una sugerencia bibliográfica para algún tema en particular y rápidamente era socorrido por algunos de los integrantes del grupo, era común ver sugerencias bibliográficas, rápida respuesta en integrar textos que no se encontraban en el catálogo y aportaciones de los miembros en cuanto a sugerencia de archivos o sitios web que resultaran útiles para quien consultaba. Además de sugerencias de autores y metodología que podrían resultar útiles para quien hacía la consulta.

En más de una ocasión al postear un texto nuevo llegó a generarse polémica entre los participantes que discutían el valor académico de estos, ya sea por el tema tratado o el autor, resultando en batallas ideológicas que obligaban al administrador a intervenir. Esto llevó a la reglamentación de estos grupos y a la expulsión en algunos casos de algunos participantes que no respetaban dicho reglamento (sobre todo aquellos que faltaban el respeto a los demás participantes). Los temas más polémicos eran aquellos relacionados con teorías políticas como el marxismo, tal vez el más discutido, otros temas como los estudios de género y feminismo solían desatar verdaderas batallas campales en las cuales se discutía todo menos la teoría, dejando la discusión académica completamente de lado, y finalmente libros escritos por personajes polémicos por sus posturas políticas.

Otro problema fue el intento de algunos estudiantes por hacer de estos grupos un club de tareas, convirtiendo en algo común peticiones de participantes que solicitaban información en frases como "podrían apoyarme explicando la influencia de la Revolución Francesa en las independencias en América Latina" y ante la cantidad de artículos y libros que les eran sugeridos respondían que no solicitaban este tipo de información, sino un texto en donde se explicara puntualmente. Esta tendencia desapareció rápidamente ante las llamadas de atención y regaños de otros miembros. Rápidamente los mismos miembros se convirtieron en moderadores y guía para quienes se integraban.

Como podemos imaginar la supervivencia de estos esfuerzos dependía de la discreción de los participantes (pensando en que esto resulta imposible en el mundo del internet), pero su alta eficacia resultó en un crecimiento desmedido de su popularidad, lo que seguramente ayudó a que las reclamaciones de derechos de autor se hicieran presentes. El grupo de historia fue reconstruido en dos ocasiones

[14] *Recursos para historiadores en la pandemia*. Grupo de Facebook actualmente ya no disponible. La última vez consultado fue el 28 de julio 2022.

después de ser eliminado por Facebook, para resurgir una tercera y última vez, no sin dejar otros grupos surgidos en su sección de comentarios. Señalo como ejemplo un grupo dedicado a la paleografía, que, ante los pedidos de apoyo y la generosidad de los miembros con conocimiento paleográfico, generó dinámicas de trabajo en los cuales se llegaron a conformar equipos internacionales para trabajar un solo documento, compartiendo textos y experiencia, así como conocimiento.

Estos grupos tuvieron una relevancia significativa, en ellos a la vez los integrantes pudimos dar a conocer nuestro trabajo académico a públicos que no contemplábamos y hacer invitaciones a eventos en web. La internacionalidad de los grupos abría espacios a nuevas miradas y libros descatalogados o que no han sido publicados en alguno de los países de quienes los consultábamos. Como he mencionado la reclamación de derechos de autor dio por terminados algunos de estos esfuerzos. Sin embargo, no debemos dejar esta experiencia perderse, la colectivización del conocimiento resulta necesaria en momentos de crisis, así, editoriales, instituciones y particulares tendríamos que ser capaces de generar una puesta en acceso durante una emergencia como la vivida, el mejor ejemplo de ellos fue la liberación de resultados de investigaciones científicas que dieron como fruto las vacunas para combatir el COVID-19.

Por supuesto que este tipo de activismo genera una serie de cuestionamientos éticos, los cuales deberán ser discutidos sin apasionamientos, y desde la oportunidad de crear redes de información capaces de sostener investigaciones en panoramas generados por eventos extraordinarios que propicien el aislamiento físico.

Es importante distinguir entre los beneficios y lo que resulta pernicioso dentro del trabajo de investigación académica después de esta pandemia. Si bien es cierto que se dio un avance en el manejo de equipo de cómputo y accesibilidad a eventos a distancia, pareciera que por un momento la virtualidad podría suplirlo todo. Quiero enfatizar que las reuniones presenciales logran mejores caminos de interrelación entre los participantes, acercamientos, preguntas en concreto al ponente, tallerista, intercambio de materiales y en general de conocimiento. Por supuesto que la web permite el acercamiento de personas interesadas en un mismo tema desde distintos lugares del mundo, mundo que vuelve a desaparecer ante la opción de salir de la reunión. En este sentido el formato hibrido puede ser uno de los mejores engendros surgidos de la comunicación virtual, la posibilidad de estar de ambas formas.

Otra de las problemáticas que no ha sido controlada es la invasión de la vida laboral en los tiempos y espacios personales, tanto de superiores, como de colegas y alumnos. Esa sensación de disponibilidad permanente ha llevado al incremento de trabajo y por consiguiente la reducción no solo del tiempo libre sino también

del dedicado a la investigación misma, que como sabemos para poder ser rigurosa es necesaria tener un tiempo exclusivo para ella.

4. Conclusión

Para finalizar, esta intervención busca generar preguntas y plantear problemas que nos lleven a pensar en posibles soluciones, a detectar puntualmente problémicas previas a la pandemia, las cuales habíamos dado por sentado y considerábamos inamovibles, así como a las problemáticas inherentes a la pandemia y a los que optimistamente llamaré postpandemia, pero sobre todo busca llamar la atención sobre la necesidad de establecer sistemas interactivos que posibiliten la consulta de archivos en situaciones extraordinarias, para ello resulta imprescindible la intervención e interacción de todos los involucrados en el proceso archivístico así como de los usuarios.

Creo que la exposición de los problemas surgidos en tiempos de una crisis sanitaria, y que como todos sabemos podría repetirse, nos ha llevado a plantear una serie de interrogantes a quienes desde la academia trabajamos en la difusión del conocimiento, de igual manera los archivos fílmicos y documentales tendrían que revisar la forma en que difunden los materiales resguardados, resalto en particular las iniciativas ciudadanas (e ilegales) que permitieron que la investigación en tiempo del COVID-19 fuera posible. Como podemos ver, aún nos queda mucho por resolver, antes de que tengamos que volver a resguardarnos ante una nueva amenaza, sin importar de qué tipo sea esta, y permitir que la memoria siga siendo un lugar de consulta.

5. Webgrafía

Biblioteca digital de cine. Grupo de Facebook actualmente ya no disponible. La última vez consultado fue el 28 de julio 2022.

Lustros: La vida en México en el siglo XX. Cine en línea / Filmoteca UNAM, fecha N/D [en línea]. Fecha de consulta: marzo de 2020. Disponible en: https://www.filmoteca.unam.mx/secciones_cine_linea/lustros-la-vida-en-mexico-en-el-siglo-xx/

MIKELAJÁUREGUI, José Ramón. *El poder en la mirada*, 2018 [en línea]. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2020. Disponible en: https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/la-historia-en-la-mirada/

MIKELAJÁUREGUI, José Ramón. *La historia en la mirada*, 2018 [en línea]. Fecha de consulta: 28 de marzo de 2020. Disponible en: https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/la-historia-en-la-mirada/

Miradas al acervo. Cineteca Nacional / Gobierno de México, 26 de marzo de 2020 [en línea]. Fecha de consulta: 8 de abril de 2020. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=SS-6kIC1fpU&list=PLDl6JsaBKpPlT8FkuMoqKkknJ6VvHDpnH

Recursos para historiadores en la pandemia. Grupo de Facebook actualmente ya no dis-

ponible. La última vez consultado fue el 28 de julio 2022.
Testimonios de la historia de México. Cine en línea / Filmoteca UNAM, fecha N/D [en línea]. Fecha de consulta: marzo de 2020. Disponible en: https://www.filmoteca.unam.mx/secciones_cine_linea/lustros-la-vida-en-mexico-en-el-siglo-xx/

6. Relación de archivos en línea

Archivo de la British Pathé, Reino Unido. Disponible en: https://www.britishpathe.com
Archivo GP Archives, Francia. Disponible en: https://gparchives.com
Cine en línea / Filmoteca UNAM. Disponible en: https://www.filmoteca.unam.mx/cine-en-linea/
Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Disponible en: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fototeca%3A62
Hemeroteca Nacional Digital de México. Disponible en: https://hndm.iib.unam.mx/index.php/es/
Memórica, Secretaría de Cultura del Gobierno de México. Disponible en: https://memoricamexico.gob.mx
Sherman Grinberg Film Library, Los Ángeles. Disponible en: https://filmlibrary.shermangrinberg.com

La construcción de un futuro distópico en *La jetée* (Marker, 1962), *Twelve Monkeys* (Gilliam, 1995) y *12 Monkeys* (Matalas, 2015-2018)

Sandra Sánchez García
Universidad de Oviedo (UOV)
sanchezgsan@outlook.es

Resumen: Chris Marker nos ha dejado un legado cinematográfico cuyos trabajos son una oda al tratamiento de la temporalidad y la imagen. *La jetée* (1962) nos muestra una distopía en torno al futuro, pero también en el tratamiento formal, estético y metafórico del tiempo. Partiendo de una trama basada en un conflicto bélico mundial, nos inmiscuye en un París distópico como si de una naturaleza muerta se tratase. Este argumento fue el punto de partida para que Terry Gilliam con *Twelve Monkeys* (1995), se embarcase en recrear ese mismo futuro -sólo que, utilizando como nexo conductor, una pandemia-. Siguiendo esta misma hoja de ruta que su antecesora, la serie *12 Monkeys* (2015-2018), de Terry Matalas, nos aproxima aún más a la construcción de esa distopía que termina por convertirse en un reflejo de nuestra realidad más próxima.
Palabras Clave: Chris Marker, Terry Gilliam, Terry Matalas, Futuros distópicos, La Jetée, Twelve Monkeys, 12 Monkeys.

Abstract: Chris Marker has a cinematographic legacy whose works are an ode to the temporality and the image treatment in cinema. *La Jetée* (1962) shows us a dystopia around the future, but that is more, the formal, aesthetic, and metaphorical treatment of time. The plot is based on a global war conflict, into a dystopian Paris such as everything just already dead. This was the focus of the starting point some years later for *Twelve Monkeys* (1995) and Terry Gilliam, who recreated the same future -but using a pandemic as a cause of this emergency situation-. Following the same characteristics, the TV series *12 Monkeys* (2015-2018), created by Terry Matalas, bring us even closer environment for the construction of that dystopia that ends up becoming a reflection of our closest reality.
Key Words: Chris Marker, Terry Gilliam, Terry Matalas, Dystopian Futures, La Jetée, Twelve Monkeys, 12 Monkeys.

1. Introducción

La distopía, como concepto, engloba varios aspectos que, cinematográficamente tratados, abrieron una nueva vía con la que experimentar y desarrollar nuevos futuros y enfoques audiovisuales. Tradicionalmente, y basándonos en un

concepto extraído de la literatura, el futuro era a la vez causa y solución de todos los males generados dentro del tejido social y urbano. Por consiguiente, el futuro era visto de manera utópica e idealizada, como algo que podría ofrecer —además de soluciones—, una mejora en la calidad de vida.[1]

La distopía, en contraposición, se aleja de manera radical de estos conceptos tradicionales en torno al futuro, deteniendo totalmente ese progreso utópico del mismo. Por su parte, la distopía también va a generar toda una dicotomía entre el entorno natural y el artificial, donde la memoria va a ser el único vínculo y conexión con el tiempo pasado. Un pasado evocador y con tintes nostálgicos, pero de ninguna manera podremos cambiar ese curso de la historia.

Tal como estamos viendo, la construcción de ese futuro distópico queda a merced de los espacios y del tratamiento del tiempo. Tal es así que, cinematográficamente hablando, se construyen espacios artificiales entremezclando formas pasadas y futuras, pero descontextualizándolas de manera que se crea una nueva realidad venidera.[2] Esta nueva realidad se va a apoyar y fundamentar, sobre todo, en arquitecturas reales. Este tipo de práctica —en el cine—, cobra su mayor interés y sentido a partir de la década de los años sesenta del siglo XX. Obras como *Alphaville* (1966), de Godard, son también un buen ejemplo de ello —además de las obras presentes que aquí se van a tratar a continuación—. Este tipo de escenarios, extraídos sin duda de un presente real y tangible —literal y metafóricamente—, son la clave para comprender esta construcción distópica en torno al futuro. Las arquitecturas de las grandes ciudades, filmadas tal cual existen, hacen que ese presente se recalifique, a la par que ofrecen una visión creíble y real de ese futuro distópico, dando lugar a un número ilimitado de interpretaciones según cada espectador.

Por lo tanto, podemos establecer que la distopía, en cuanto a la creación de un futuro nos referimos, construye, de manera espaciotemporal, una nueva realidad. Pero, a diferencia del presente, este nuevo futuro ideado se aleja del punto de vista amable con el espectador y, lo que es más, con los personajes que intervienen en la acción y la trama que tiene lugar. Este nuevo futuro resulta desolador y para nada acogedor con el visitante. Causa inquietud y desasosiego, transformándose

[1] El futuro y, por ende, la utopía, estaban firmemente relacionadas con una recreación del progreso. En la literatura solían proporcionarle al lector un claro componente imaginativo acerca de las virtudes que supondrían ese progreso planteado en todos los ámbitos de la vida y las mejoras que podría suponer. Estos convencionalismos literarios terminan por extrapolarse también al cine. PANTOJA CHAVES, Antonio. «Recordando el futuro. La construcción de imaginarios sobre el futuro en la ficción cinematográfica», *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, núm. 10 (2012), pp. 839-851.

[2] Este tipo de práctica daba lugar a la creación de espacios completamente nuevos y diferentes a los originales, donde cada espectador concebía el entorno bajo su particular interpretación. CABEZAS-GARRIDO, Juan Antonio. «Utopía y traslado. Alphaville y otras ciudades en la ficción de la década de 1960», *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, núm. 14 (2016), p. 22.

en un lugar inhóspito y para nada factible a la hora de sobrevivir. Y es que la ley del más fuerte está garantizada en este tipo de espacios.

En contraposición a lo tratado anteriormente sobre la utopía en torno al concepto de futuro, en la distopía los avances tecnológicos serán el principal origen del contexto desolador ante el que nos encontraremos. Las causas pueden ser absolutamente diversas —aquí deberíamos tener muy en cuenta el contexto en el que se desarrollan las diferentes cintas—. En la mayoría de los casos, los acontecimientos que hayan tenido lugar en el momento en el que se llevaron a cabo tales obras, fueron los principales condicionantes a la hora de desarrollar la trama. De cualquier manera, existe siempre un desencadenante en forma de catástrofe, natural o derivada de la mano humana, que causa un nuevo orden y formas de supervivencia.

2. Cuando el tiempo y el espacio resultan ser una paradoja: *La Jetée* (1962), Chris Marker

La Jetée es una de esas obras atemporales que introduce muchos elementos de los que, a posteriori, el cine se servirá para desarrollar innumerables y extensos futuros distópicos. Se trata de una fotonovela en clave de cortometraje, con la maravillosa y enigmática voz en *off* de Jean Négroni y una fotografía realmente expresiva que resultan ser la clave para calar profundamente en el espectador. Las imágenes son estáticas, aunque en ocasiones nos muestran una leve oscilación que no hace más que incrementar nuestra inquietud en el asiento. Mediante *cross-fades* y fundidos, Marker ahonda en el lirismo argumental mediante la fusión de planos contrapuestos con la fuerza de los símbolos y los códigos cinematográficos en un solo fotograma. Y resulta tan magistral como inquietante, pues nos hará removernos más de una vez.

En plena crisis de los misiles y Guerra Fría, el cineasta francés retoma el asunto bélico en clave moral y premonitoria sobre un futuro nada alentador en caso de que estallase una Tercera Guerra Mundial.[3] Y ese será el argumento que aborde de manera directa en *La Jetée*: un mundo arrasado a causa de una reacción nuclear y una humanidad condenada. Imágenes de un París devastado —reutilizadas de la Segunda Guerra Mundial—, son el telón de fondo para atraer al espectador hacia un futuro distópico en clave realista.[4] La ciudad filmada tal cual existe

[3] Molina define este contexto previo como un precedente hacia una fuerte conexión entre imagen y texto que Marker va a desarrollar a lo largo del cortometraje. MOLINA, Mauricio. «La Jetée», *Revista de la Universidad de México*, núm. 72 (2010), p. 105.

[4] Las imágenes de la ciudad en ruinas son uno de los principales nexos conductores de la acción y la temporalidad. Aquí se unen espacio, tiempo y ruinas para transportarnos hacia esa distopía. RIBEIRO, Leila Beatriz; CORREA DE OLIVEIRA, Carmen Irene y LOPES WILKE, Valéria Cristina. «Memória e informaçao em

o, en este caso, tal cual se encontraba tras la ocupación alemana, son las claves para mostrar un espacio futuro creíble y real (fig. 1). Chris Marker siempre hizo gala de dotar a sus películas de una gran fuerza expresiva a través de las imágenes. Y, sin duda, todo ello nos lo muestra de principio a fin, a lo largo de los 28 minutos en los que nos transporta a otra realidad y a otro tiempo.



Figura 1. Imagen de París en *La Jetée* (1962).

La temporalidad abordada aquí es compleja y tiende hacia una fragmentación del tiempo a través de la memoria y los recuerdos. Marker se sirve aquí de un elemento muy potente como lo es la infancia y las vivencias personales de cada uno. Con estas premisas, arranca la trama con un réquiem falsamente anónimo que, al final, va a cobrar toda su esencia dejándonos —por primera vez en todo el cortometraje—, en la más absoluta de las quietudes.

La construcción de una distopía en torno al futuro está anclada en la formulación de un espacio creíble y un tratamiento del tiempo complejo y fragmentado. La acción transcurre en un futuro-pasado que, a lo largo del filme irá desglosándose en un futuro-presente, un pasado-presente y, finalmente, un futuro-futuro. La apreciación y aceptación de todas estas diferentes temporalidades estarán condicionadas por la relatividad y dependerán desde qué punto de vista nos acerquemos a toda esta confluencia de tiempos que tienen lugar aquí. Los viajes en el tiempo, sin duda, transforman esa distopía mediante el caos y el desorden temporal para finalmente, solucionar la acción donde todo comenzó. Ese tiempo

sci-fi: um encontró temporal em La Jetée e Os 12 Macacos», *Em Questao*, vol. 17, núm. 1 (enero/junio 2011), p. 184.

futuro-futuro es irremediable, fatalista y está asimilado con el mito de la decadencia.[5] Una vanitas continua encubierta a lo largo del filme —mediante fundidos y alusiones a Hitchcock—,[6] dan cuenta de que todo está ya muerto y la tragedia es el hilo conductor donde el viajero deambula a través del tejido del tiempo en busca de una salvación imposible (fig. 2). Esa salvación está condenada desde el inicio, aunque el viajero protagonista trate desesperadamente de alcanzarla y, con ella, su propia felicidad y la huida.



Figura 2. Exposición de la naturaleza muerta en un fotograma de *La Jetée* (1962).

Toda esta dialéctica en torno a la fragmentación del tiempo y del espacio, realza el poder de la imagen a través de la memoria del pasado y las vivencias personales,[7] así como también una recomposición más bien desestructurada de ese pasado incierto. Todo ya ha perecido y no hay futuro alentador. Y, es aquí donde, al final del viaje, el protagonista no consigue más que hallar su propia muerte. Aquella a la que había asistido cuando era niño y se le había presentado como

[5] BARTOLETTI, Tomás. «Casandra, entre el mito y la conjetura. Sus traducciones en Orestía (Esquilo), La jetée (Marker) y Twelve monkeys (Gilliam)», *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, núm. 5 (2012), p 6.

[6] Este tipo de referencias se manifiestan en la banda sonora, con algunos leitmotiv que nos recuerdan a V*értigo* (1958).

[7] En este sentido, Marker siempre ha ahondado en la fuerza de las imágenes a través de la memoria, recurso que también empleó en otras obras posteriores, como *Sans Soleil* (1983). ABAD MONTESINOS, Jaime. «Nomadismo y militancia. La poesía documental de Chris Marker», *El Genio Maligno: Revista de humanidades y ciencias sociales*, núm. 12 (marzo 2013), p 103.

anónima.[8] Toda la obra va a girar en torno a ese momento del tiempo que, grabado en la retina del personaje —y en la nuestra también—, le perseguirá como un *memento mori* a lo largo de todo el periplo hasta que, al final, le encuentra donde todo comenzó cuando era niño: en el aeropuerto de Orly.

3. La arquitectura del futuro: *Twelve Monkeys* (1995), Terry Gilliam

Bajo similares pretensiones fatalistas, *Twelve Monkeys* construye un futuro distópico en base a varios aspectos. La obra de Terry Gilliam resulta imprescindible a la hora de abordar la construcción de las ciudades desde una premisa distópica —con excepción de *La Jetée*—. Arquitectura, escenografía, vestuario, música y todo un conjunto de recursos formales son las claves para comprender toda la profundidad de esta cinta de Gilliam.



Figura 3. Philadelphia mostrada a merced del mundo animal y del invierno en *Twelve Monkeys* (1995).

En esta ocasión, la ciudad de *Philadelphia* se constituye como el escenario donde se va a ir desarrollando la trama. El futuro nada alentador que busca transmitirse al espectador se va hilando a partir de varios elementos escenográficos y contextuales. La ciudad se nos muestra desolada a merced de un invierno perpetuo donde el art decó es un recurso más del remanente de la memoria (fig. 3). El empleo de este estilo ya había sido utilizado en otro tipo de obras, como *Metrópo-*

[8] Ese momento del tiempo que cobra toda su esencia al final, se nos presenta al principio en forma de falso réquiem. Este recurso era bastante asiduo en este tipo de obras donde se ahonda en la temporalidad de la imagen. ABAD MONTESINOS, Jaime. «El tiempo, la memoria y el compromiso. Chris Marker, un viaje a través de las imágenes», *Sección no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, núm. 3 (2013), p. 182.

lis (1927), sólo que Fritz Lang nos mostraba ese futuro un tanto más utópico. Este remanente no busca otra cosa que hacernos recordar un eco más del pasado, pero, como venía sucediendo en los futuros distópicos, de una manera vaga y distorsionada. Ecos de una gloria pasada de la humanidad, antes de su destrucción, se muestran a través del dominio libre y salvaje de la flora y la fauna que ahora pueblan la ciudad, recuperando lo que un día les había sido arrebatado.[9] Los animales inmiscuyéndose en la ciudad nos muestran a nosotros, los espectadores, que la humanidad tiene los días contados, como si de las trompetas del juicio final se tratara. Los agentes biológicos son la premisa apocalíptica de la trama, donde un virus es el causante del exterminio de la raza humana. El protagonista debe hacer frente al tiempo y a la ciudad, que lo oprime de manera constante y nos muestra una clara realidad: todos somos potenciales víctimas y victimarios.

La escenografía, por su parte, guarda mucha relación con el aspecto estético que se le dota a toda la cinta. Polémicas aparte, está inspirada en las obras del artista Lebbeus Woods y del fotógrafo Josef Sudek. Bajo este influjo, el resultado es una alusión directa a Kubrick (fig. 4). En algunas ocasiones, los encuadres resultan tan perfectos que podemos ver esa impronta del cineasta y un claro recuerdo a *2001: Odisea en el espacio* (1968).



Figura 4. Fotograma de *Twelve Monkeys* (1995).

Dentro del vestuario, *Twelve Monkeys* nos muestra esa influencia que, de nuevo, veíamos en *Metrópolis*. Asimismo, existe toda una simbología del color que ayuda a potenciar espacios y encuadres que oprimen directamente al protagonista. Esta opresión se manifiesta en su lucha contra los elementos, pero, sobre

[9] Bartoletti equipara cómo se nos muestra Philadelphia y París en La Jetée, ambas desoladas creando y construyendo ese concepto de distopía y futuro desde donde podemos criticar el pasado —buscando también argumentos que expliquen ese desolador devenir—. BARTOLETTI, Tomás, *Op. cit.*, pp. 3-4.

todo, en el tiempo que está en constante cuenta atrás. El uso de colores pardos y amarillos no hacen más que contribuir a generar en el espectador un tipo de ambiente más psicológico. La psicosis, la paranoia y la locura se nos muestran en el cine a través de este tipo de colores y, en esta ocasión, se emplean de manera magistral junto con tonos blancos —sobre todo en las escenas de interior en el centro psiquiátrico—, resaltando aún más esta característica. Toda la cinta va a ahondar en este tipo de premisas más psicológicas, jugando con nuestra percepción de los elementos que confluyen en el encuadre cinematográfico.

La música es uno de los factores determinantes que contribuirán a acentuar este tipo de percepciones previas. Paul Buckmaster es el encargado de dar forma, en esta ocasión, a una pieza de Astor Piazzolla buscando crear un ambiente aún más cercano a la paranoia y el desconcierto a través de la música. La *Suite Punta del Este* aquí es reinterpretada junto con elementos extraídos de la música futurista. De esta manera, y como resultado, la incertidumbre, la opresión y la paranoia están servidas en esta cinta.

En el plano más formal, el director de fotografía Roger Pratt se decantó por el uso de la lente de Fresnel. Este tipo de lente deforma los espacios, sobre todo en interiores. Además, si a esto le añadimos el uso de diferentes planos —holandés, primerísimos primeros planos y contrapicados excesivos—, tendremos imágenes realmente expresivas y cargadas de fuerza, donde no se busca otra cosa que ahondar en el plano psicológico de los personajes.

Twelve Monkeys es una experiencia onírica, construida en base a una sólida arquitectura y escenografía que formulan un nuevo espacio distópico a partir de la conjugación del resto de elementos que hemos visto. Y todo ello contribuye a formular toda una paradoja temporal en la que se inserta la trama, donde el tiempo está en fuga permanente y siempre termina por alcanzar al protagonista.

4. El bucle temporal de la causalidad: *12 Monkeys* (2015-2018), Terry Matalas

El sentido fatalista e irremediable en torno al futuro que veíamos en la obra de Gilliam cobra un nuevo sentido con la serie de televisión *12 Monkeys,* de Terry Matalas. Toda la acción se ve arrastrada hacia un bucle temporal donde la humanidad está condenada y a la vez atrapada a causa de agentes biológicos —al igual que en la cinta de Gilliam—. La única salvación radica en el protagonista, quien debe romper ese bucle en forma de espiral temporal y salvar a la humanidad del exterminio a causa de un virus. En esta ocasión no se refuerza tanto la idea de ser todos potenciales víctimas y victimarios —como ocurría en *Twelve Monkeys* (1995)—, si no la idea de supervivencia en un entorno cada vez más hostil.

Paralelamente, la acción se inicia simultáneamente en 2013 y 2043. Los viajes en el tiempo son el único nexo conector de la trama, donde irán proporcionando información, a la vez, tanto del pasado como del presente y del futuro. De esta manera, como espectadores, se nos irán revelando las causas y los efectos de todas las acciones, pero, sobre todo, como cada acontecimiento va a repercutir en el tiempo —ya sea pasado, presente o futuro—. Todas las acciones confluyen para que, al final, la trama concluya en el mismo espacio y tiempo donde todo comenzó. La propia destrucción de la humanidad queda a merced de la teoría de la causalidad donde, de nuevo, volvemos a retomar la teoría fatalista e irremediable que ya habíamos visto anteriormente en *La Jetée*.



Figura 5. Utilización de un ouroboros como enigma y puzzle temporal en *12 Monkeys* (2015-2018).

La causalidad es aquí reinterpretada como un ouroboro (fig. 5). En éste se nos muestra la naturaleza cíclica del tiempo como un ciclo que siempre se recomienza, donde el presente es devorado por el futuro. De esta manera, se constituye así una secuencia infinita de instantes que mueren y renacen a cada momento. La única salvación posible para la humanidad es romper definitivamente ese bucle espacio temporal, tarea que debe desempeñar el protagonista a la vez que debe huir de su propio destino que, al igual que en los anteriores ejemplos, resulta ser un complejo entramado fatalista.

12 Monkeys se aleja ya del *memento mori* que veíamos en las cintas anteriores, e introduce algunos cambios sustanciales en torno al tratamiento de la temporalidad. El futuro distópico aquí se construye fundamentalmente en torno a los viajes en el tiempo y las nada alentadoras consecuencias que suponen. La ruptura del tejido temporal es la causa opresora fundamental de la trama, donde, el tiem-

po pasado será el remanso de paz que encuentre el protagonista para hacer frente a la distopía. El pasado ya no es un recuerdo en la memoria del personaje, si no una experiencia suya que busca preservar y salvar.[10]

5. Conclusiones

El futuro distópico se construye en base a varios elementos y características. Generalmente el tándem espacio-tiempo suele ser la premisa fundamental. Pero, además, hay otros factores que confluyen en la misma línea y contribuyen a acentuar esas características y planteamientos de los que parten inicialmente. Dentro de esta construcción existen dos elementos indispensables: el tiempo y el espacio, que configuran toda la trama creando un ambiente desolador donde tiene lugar el ocaso de la humanidad. La estructura narrativa convencional, en orden cronológico, va a alterarse en favor de una construcción alterna de la temporalidad. Este tipo de tratamiento busca huir, sobre todo, de esas estructuras anteriores y hieráticas, facilitando así la confluencia de diversas dinámicas narrativas donde, los arcos argumentales de los personajes y de los propios acontecimientos se entrecruzan e, incluso, se complican hasta su posterior resolución.[11] El tiempo acentúa la opresión, como un reloj que se va quedando sin arena cada vez con mayor celeridad. Los viajes en el tiempo, por lo tanto, incrementan toda la carga emocional que se sustrae de la acción y de los personajes, configurando planteamientos, causalidades y arcos argumentales totalmente nuevos. El espacio, basado en el uso de arquitecturas reales para mayor impacto y carga visual en el espectador, se configura como un entorno hostil donde prima la supervivencia. Este uso de las arquitecturas y, además, de los estilos artísticos de otras épocas, hace que estos elementos actúen como un recuerdo de la memoria donde se crea la expectativa de que cualquier tiempo pasado era mejor.

El espectador, por su parte, tiene la enorme labor de reinterpretar todos estos elementos, configurando así su propia concepción sobre el futuro y la distopía. El futuro es comprendido y concebido como un lugar inexistente. Pero, sin embargo,

[10] Esas referencias al pasado y el principal incentivo por el que se busca salvarlo, así como su interpretación por parte del espectador, se debe a un componente que ya veíamos en *La Jetée* de Marker. Las conexiones y los recuerdos con el pasado se formulan a través de la subjetividad del diálogo, donde se van construyendo los personajes y sus inquietudes. Este recurso, así como las inquietudes de los personajes, pasan a ser absorbidas por el espectador, quien responderá a sus propias interpretaciones. MONTERO SÁNCHEZ, David. «Arqueologías de la imagen-red. La subjetividad dialógica en Level Five de Chris Marker», *Alpha*, núm. 43 (2016), pp. 94-95.

[11] Este tipo de estructuras constituyen nuevos planteamientos que se originan en torno al cine, sobre todo y con mayor incidencia, a partir de las décadas de los años 50 y 60. MONTEVERDE, José Enrique y RIAMBAU, Esteve. *Historia General del Cine. Volumen XI. Nuevos Cines (Años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 25.

es un "no lugar" basado en el presente y, por ende, en lo conocido.[12] A través del presente, se crean nexos de unión con el espectador, configurando así un nuevo punto de vista más desolador acerca del futuro y acercándolo hacia ese concepto de distopía que se buscaba en este tipo de cintas.

La utilización de la ciudad es clave en el proceso. La arquitectura, y la propia ciudad filmada tal cual existe, es una de las principales conexiones con el remanente de la memoria. Si la acción y el pasado se construyen en base a este tipo de recuerdos, el empleo de una arquitectura y de escenarios reales da como resultado la elaboración de un futuro creíble. De esta manera, el espectador es capaz de identificar este tipo de espacios y concebir e imaginar, de manera introspectiva, todos los cambios en la ciudad y las posibles causas de ese entorno desolador. Con todo ello, no existe un modelo tal cual al uso de ciudad o de arquitecturas futuras, si no tantas interpretaciones y espacios como espectadores haya.

6. Bibliografía

ABAD MONTESINOS, Jaime. «El tiempo, la memoria y el compromiso. Chris Marker, un viaje a través de las imágenes», *Sección no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, núm. 3 (2013), pp. 180-202.

ABAD MONTESINOS, Jaime. «Nomadismo y militancia. La poesía documental de Chris Marker», *El Genio Maligno: Revsita de humanidades y ciencias sociales*, núm. 12 (marzo 2013), pp. 100-117.

BARTOLETTI, Tomás. «Casandra, entre el mito y la conjetura. Sus traducciones en Orestía (Esquilo), La jetée (Marker) y Twelve monkeys (Gilliam)», *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, núm. 5 (2012).

CABEZAS-GARRIDO, Juan Antonio. «Utopía y traslado. Alphaville y otras ciudades en la ficción de la década de 1960», *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, núm. 14 (2016), pp. 16-27.

MOLINA, Mauricio. "La Jetée", *Revista de la Universidad de México*, núm. 72 (2010), p. 105.

MONTERO SÁNCHEZ, David. «Arqueologías de la imagen-red. La subjetividad dialógica en *Level Five* de Chris Marker», *Alpha*, núm. 43 (2016), pp. 93-109.

MONTEVERDE, José Enrique; RIAMBAU, Esteve. *Historia General del Cine. Volumen XI. Nuevos Cines (Años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995.

PANTOJA CHAVES, Antonio. «Recordando el futuro. La construcción de imaginarios sobre el futuro en la ficción cinematográfica», *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, núm. 10 (2012), pp. 839-851.

RIBEIRO, Leila Beatriz; CORREA DE OLIVEIRA, Carmen Irene y LOPES WILKE, Valéria Cristina. «Memória e informaçao em sci-fi: um encontró temporal em *La Jetée* e *Os 12 Macacos*», *Em Questao*, vol. 17, núm. 1, (enero/junio 2011), pp. 179-194.

[12] Este concepto de "no lugar" está concebido como un espacio donde no se puede salir, aunque haya recuerdos, a través de la memoria, de un pasado lejano, el protagonista no sabe por qué está cautivo y nadie conoce la localización exacta de tal lugar. CABEZAS-GARRIDO, Juan Antonio. *Op. cit.*, p. 18.

Los síntomas del amor en la novela *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez y en su adaptación cinematográfica de Mike Newell

Ksenija Vraneš
Univerziteit u Beogradu (UBG)
ksenija.m.vranes@gmail.com

Resumen: La primera novela de Gabriel García Márquez después de recibir el premio Nobel de literatura fue *El amor en los tiempos del cólera*, casi una novela rosa decimonónica cuya importancia y actualidad durante la mayor pandemia de las primeras décadas del siglo XXI no podían ni siquiera imaginarse. La trama del folletín posmoderno se inspiró en la historia de amor de los padres del premio Nobel colombiano, y en la esencia misma de la novela, e incluso en su título, se encuentra una imagen (des)romantizada del amor, entrelazada inseparablemente con el cólera. Por otro lado, en la adaptación cinematográfica de 2007 el cólera no es más que un motivo reiterativo pero incidental que aparece en la película solo para justificar su título. En este trabajo se analiza la descripción del amor como una enfermedad en la novela y luego se compara con su versión cinematográfica, al mismo tiempo haciendo preguntas sobre las ventajas y limitaciones de la verbalidad y la visualidad inherentes al discurso literario y cinematográfico respectivamente.
Palabras Clave: Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, Mike Newell, Ronald Harwood, amor, epidemia, (des)romantización, adaptación.

Abstract: Gabriel García Márquez's first novel after receiving the Nobel Prize for literature was *Love in the Time of Cholera*, almost a nineteenth-century romance whose importance and relevance during the greatest pandemic of the first decades of the 21st century could not have even be imagined. The plot of the postmodern romance was inspired by the love story of the parents of the Colombian Nobel Prize winner, and in the very essence of the novel, and even in its title, there is both romanticized and deglamorized image of love, inseparably intertwined with cholera. On the other hand, in the 2007 film adaptation, cholera is nothing more than a repetitive but incidental motif that appears in the film only to justify its title. In this paper, the description of love as a disease in the novel is analyzed and then compared with its film version, at the same time asking questions about the advantages and limitations of verbality and visuality inherent in literary and cinematographic discourse, respectively.
Key Words: Gabriel García Márquez, *Love in the Time of Cholera*, Mike Newell, Ronald Harwood, love, epidemics, romanticization, degradation, adaptation.

En el momento cuando ganó el Premio Nobel de Literatura en 1982, Gabriel García Márquez fue conocido como el mayor representante de la poética del realismo mágico, exhibida maestralmente en su novela *Cien años de soledad* (1967), y un escritor-periodista muy interesado en los temas sociales y políticos de América Latina.[1] Durante los siguientes tres años no se editó ninguna obra del escritor colombiano hasta 1985, cuando García Márquez decidió publicar una novela de amor, *El amor en los tiempos del cólera*,[2] cuyo argumento se sitúa a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta decisión de García Márquez, de escribir a finales del siglo XX una novela con un argumento propio del siglo XIX, aparentemente sin pretensiones de ser nuevo, diferente y moderno, o de demostrarse como un escritor digno del premio literario más prestigioso del mundo, causó cierta sorpresa entre los críticos y los lectores. La mayoría de los críticos, aunque sorprendidos, alabaron la decisión de García Márquez y su realización,[3] pero también hubo un cierto número de críticos cuyas opiniones y sentimientos fueron poco favorables en cuanto a la novísima novela del premio Nobel colombiano. En concreto, Julio Ortega concluye que *ATC* es "el primer fracaso lato de García Márquez", mientras Antonio Cornejo Polar intenta ser un poco más diplomático cuando afirma que "*El amor en los tiempos del cólera* es, por decirlo de alguna manera, menos 'importante' que *Cien años…*".[4]

Sin embargo, García Márquez no solo escribe una novela de amor clásica, una obra literaria cuya trama en la segunda mitad del siglo XX ya no se consideraba lo suficientemente desafiante y valiosa desde el punto de vista artístico y literario,[5] sino que también elige una serie de temas y motivos de amor clásicos para retratar ese amor, entre los cuales, sin duda, destaca el motivo del amor como enfermedad,

[1] V. sus obras anteriores *La hojarasca* (1959), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *La mala hora* (1962), *Relato de un náufrago* (1970) y *El otoño del patriarca* (1975).

[2] *ATC* en la continuación del texto.

[3] Véase p. ej.: BLOOM, Harold. «Introduction» en BLOOM, Harold (ed.). *Love in the Time of Cholera by Gabriel García Márquez*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, p. 1; PALENCIA-ROTH, Michael. «La primera novela de García Márquez después del premio Nóbel», *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 24, núm. 12 (1987), pp. 3-17. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/ 2954 [Última consulta: 27 septiembre 2022]; WOOD, Michael, «Heartsick: *Love in the Time of Cholera* by Gabriel García Márquez, translated by Edith Grossman, Kopf», *The New York Review of Books*, vol. 35, núm. 7 (1988), pp. 6, 8, 9.

[4] ORTEGA, Julio. «*El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez», *Vuelta*, vol. 10, núm. 118 (1986), p. 34; CORNEJO POLAR, Antonio. «García Márquez, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá, La oveja negra, 1985», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 12, núm. 23 (1986), p. 163. https://doi.org/10.2307/4530258 [Última consulta: 27 septiembre 2022]. Véase también: MILLINGTON, Mark I. «García Márquez's novels of love» en SWANSON, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 116; RAMONET, Ignacio. «*L'amour au temps du choléra* de Gabriel Garcia Marquez: Une littérature désengagée», *Le Monde Diplomatique* (febrero 1986), p. 26. https://www.monde-diplomatique.fr/1986/02/ [Última consulta: 27 septiembre 2022].

[5] V. KAKUTANI, Michiko. «Books of the Times: García Márquez Novel Covers Love and Time», *The New York Times* (6 de abril de 1988), sec. C, p. 21; DORRIS, Michael. «Love in All its Macho Mutations», *Chicago Tribune* (17 de abril de 1988), sec. 14, p. 1.

el *morbus* o *aegritudo amoris,*[6] presente incluso en el título mismo de la novela. El tema de amor en esta novela de García Márquez ha sido el objeto de numerosas investigaciones desde perspectivas diferentes,[7] pero el estudio más pormenorizado de los motivos y tópicos amatorios clásicos en *ATC* fue llevado a cabo por Manuel Cabello Pino y publicado en su libro *Motivos y tópicos amatorios clásicos en "El amor en los tiempos del cólera"*, un estudio hecho a conciencia y con mucho empeño, por lo cual nos basaremos en esta investigación en nuestro trabajo.

En su estudio Manuel Cabello Pino parte de las representaciones clásicas griegas y romanas del amor como enfermedad comparándolas luego con la representación del amor en la novela de García Márquez.[8] A continuación, Cabello Pino reconoce en la novela de García Márquez los tres componentes básicos de la imagen clásica del amor como enfermedad:[9] la sintomatología, el diagnóstico y la curación.[10] El último componente, las curas o los remedios de amor representan el componente menos inspirador para García Márquez, porque es en esta área donde:

[6] CABELLO PINO, Manuel. *Motivos y tópicos amatorios clásicos en* El amor en los tiempos del cólera. Huelva: Universidad de Huelva, 2010. p. 35.

[7] Solo por nombrar algunas, John Benson trató este tema desde el puno de vista de la nostalgia y el significado del paso del tiempo en cuanto al amor, Gene H. Bell-Villada reconoció que el tema principal de la novela es el amor y la sexualidad en la vejez, Teresa Bryan se dedicó al tema de la sexualidad femenina y a la relación entre el amor y la alienación en la novelística entera de García Márquez publicada hasta 1989, mientras que Nadia Celis escribe sobre "la pederastia y otros crímenes literarios" en la obra del premio Nobel colombiano. BENSON, John. «'El amor en los tiempos del cólera': imposición e idealización de la nostalgia», *Confluencia*, vol. 2, núm. 2 (1987), pp. 85-92. http://www.jstor.org/stable/27921726 [Última consulta: 27 septiembre 2022]; BELL-VILLADA, Gene H. «The Novelist of Love» en BLOOM, Harold (ed.). *Love in the Time of Cholera by Gabriel García Márquez*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, pp. 37-48; BRYAN, Teresa. «La sexualidad femenina en las novelas de Gabriel García Márquez» en NEUMEISTER, Sebastián (ed.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*. Berlín: Frankfurt am Main: Vervuert, 1989, pp. 485-489. https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-sexualidad-femenina-en-las-novelas-de-gabriel-garcia-marquez-/ [Última consulta: 27 septiembre 2022]; BRYAN, Teresa. «El amor y la alienación en la novelística de Gabriel García Márquez» en VILANOVA, Antonio (ed.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 483-488. https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-amor-yla-alienacion-en-la-novelistica-de-gabriel-garcia-marquez-/ [Última consulta: 27 septiembre 2022]; CELIS, Nadia. «Del amor, la pederastia y otros crímenes literarios: América Vicuña y las niñas de García Márquez», *Poligramas*, vol. 33 (2010), pp. 47-77.

[8] CABELLO PINO, Manuel. *Op. cit*, p. 57

[9] De hecho, la representación de la enfermedad y la medicina en general en *ATC* han sido el tema principal de unos artículos que podrían parecer más adecuados para la base de nuestro estudio, pero los autores de esos artículos optaron por un enfoque más bien clínico, inherente a las humanidades médicas, que no contribuiría a nuestra comparación entre el discurso novelístico y el discurso cinematográfico. Véase por ejemplo: JONES, Ann Hadson. «Literature and Medicine: García Márquez' *Love in the Time of Cholera*» en BUTLER, Robert N.; JASMIN, Claude (eds.). *Longevity and Quality of Life: Opportunities and Challenges*. New York: Kluwer Academic; Plenum Publishers, 2000, pp. 269-275; TOLEDO-PEREYRA, Luis H. «Medicine, Gabriel García Márquez, and *Love in the Time of Cholera*», *Journal of Investigative Surgery*, vol. 21, núm. 5-8 (2008), pp. 5-8. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08941930701833314 [Última consulta: 27 septiembre 2022]; LARSON, S. A. «Evil *animes* and Honorable Ruptures: Reading Gabriel García Márquez's *Love in the Time of Cholera* through a Public Health Humanities Lens», *Journal of Medical Humanities* (2022), pp. 1-13. https://doi.org/10.1007/s10912-021-09728-9 [Última consulta: 27 septiembre 2022].

[10] CABELLO PINO, Manuel. *Op. cit*, p. 57.

> menos innovación se dé, ya que todas las [curas] que aparecen en la novela se encuentran ya en la tradición, desde el recurrir al trato de *venus vagabunda* hasta la sustitución del amor, pasado por la escritura de literatura amatoria, el viaje medicinal o del olvido o el intento de combatir la ociosidad, así como la convicción de que no existe remedio eficaz para la enfermedad de amor salvo la unión sexual con la persona amada.[11]

Sin embargo, respecto a los primeros dos componentes del amor como enfermedad, los síntomas de la enfermedad y la dificultad de diagnosticarla, García Márquez simultáneamente conserva algunas de las características frecuentes de este tópico literario e introduce sus aportaciones originales al tratamiento de este tema.[12] Unos de los primeros y más corrientes síntomas del *aegritudo amoris* que aparecen en *ATC* son precisamente aquellos que llevan a Tránsito Ariza a reconocer la enfermedad de amor que había contraído su hijo: "Cuando Florentino Ariza la vio por primera vez, su madre lo había descubierto desde antes de que él se lo contara, porque perdió el habla y el apetito y se pasaba las noches en claro dando vueltas en la cama".[13] Estos indicios del amor que siente Florentino Ariza permanecen durante décadas y los sienten otros personajes también, pero a veces, durante o después de unos acontecimientos particularmente emocionantes, se les unen otros síntomas, aún más notables, pero todavía habituales en cuanto a este tópico. De ese modo, la pérdida de apetito, la pérdida de habla y el insomnio reaparecen cuando Florentino se entera de que Fermina va a casarse con Juvenal Urbino, pero esta vez llevados al extremo y seguidos por llanto inconsolable y postración.[14]

Otros síntomas típicos de la enfermedad de amor surgen durante dos encuentros muy significativos entre Fermina Daza y Florentino Ariza, al salir de la misa del gallo y en el Portal de los Escribanos, descritos de modo idéntico, lo que puede indicar la importancia de estos episodios y de esta presentación del amor:

> Pero en el desorden de la salida lo sintió tan inminente, tan nítido en el tumulto, que un poder irresistible la obligó a mirar por encima del hombro cuando abandonaba el templo por la nave central, y entonces vio a dos palmos de sus ojos *los otros ojos de hielo, el rostro lívido, los labios petrificados por el susto* del amor.[15]

[11] *Idem*, p. 109.
[12] *Ibídem*, pp. 108—109.
[13] GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Mondadori, 1999, p. 95
[14] *Idem*, p. 200.
[15] *Ibídem*, pp. 91—92. La cursiva es nuestra.

> Ella volvió la cabeza y vio a dos palmos de sus ojos *los otros ojos glaciales, el rostro lívido, los labios petrificados de miedo*, tal como los había visto en el tumulto de la misa del gallo la primera vez que él estuvo tan cerca de ella.[16]

Aunque estas descripciones subrayan la mirada y los labios petrificados de Florentino, junto con la palidez de su rostro, él no fue el único que se estremeció por el encuentro. En el caso de Fermina Daza, los síntomas de amor se presentaron en la forma de debilidad corporal y sudores fríos, también habituales cuando se trata del *morbus amoris*: "Trastornada por su propia audacia, se agarró del brazo de la tía Escolástica para no caer, y ésta sintió el sudor glacial de la mano a través del mitón de encaje".[17] Asimismo, en el momento de la entrega de la carta de amor de Florentino a Fermina, ninguno de los dos puede ocultar su emoción y ansiedad, manifestados a través del síntoma de temblor: "Ella vio el sobre azul temblando en una mano petrificada de terror, y levantó el bastidor para que él pusiera la carta, pues no podía admitir que también a ella se le notara el temblor de los dedos".[18]

El último síntoma típico de la enfermedad de amor que está presente muy a menudo en esta novela de García Márquez es la fiebre o el escalofrío de los huesos. Los siente Florentino Ariza cuando cree que Fermina Daza y Juvenal Urbino están a punto de consumar su matrimonio:

> Florentino Ariza, postrado de dolor, se había ido al rincón más apartado de la cubierta donde no le llegaran ni las noticias de la parranda, y se echó encima el abrigo de Lotario Thugut tratando de resistir el escalofrío de los huesos. […] Pero en todo caso fue un sábado de pasión que culminó con una nueva crisis de fiebre, cuando le pareció que era el momento en que los recién casados se estaban fugando en secreto por una puerta falsa para entregarse a las delicias de la primera noche. Alguien que lo vio tiritando de calentura le dio el aviso al capitán, y éste abandonó la fiesta con el médico de a bordo temiendo que fuera un caso de cólera."[19]

[16] *Ibídem*, p. 153. La cursiva es nuestra.

[17] *Ibídem*, p. 92.

[18] *Ibídem*, p. 94. Este momento lleno de tensión amorosa está seguido por una trivialización total y un anticlímax en forma de un pájaro que en ese exacto momento vuela sobre la pareja y "bendice" su amor con sus excrementos. Florentino está horrorizado por ese giro de los acontecimientos, pero logra pronunciar que eso significa buena suerte. Este episodio representa un ejemplo excelente del ingenio, júbilo e irreverencia con los que García Márquez abordará el tema del amor en su obra, y al que él mismo regresará en un momento igualmente importante al final de la novela.

[19] *Ibídem*, pp. 213—214

Si García Márquez se hubiera ceñido a esta sintomatología de la enfermedad del amor en su novela compuesta únicamente por tópicos y motivos bien conocidos, semejante descripción del amor habría resultado muy poco interesante considerando el momento en que surge, y la conexión con el cólera habría tenido únicamente un carácter de leitmotiv. No obstante, el escritor colombiano enriqueció su obra con una serie de síntomas y características del mal de amores completamente inusuales y hasta entonces desconocidos. Todos los síntomas con los que García Márquez innova este tópico, Cabello Pino los analiza en conjunto y a veces incluye entre ellos formas de comportamiento de las que no queda unívocamente claro que García Márquez pretendiera representarlas como síntomas de la enfermedad ("rezar sin convicción, fingir continuar en la cama la lectura",[20] etc.). En nuestra opinión, los síntomas originales del *aegritudo amoris* introducidos por García Márquez podrían dividirse en dos grupos: síntomas que pertenecen al realismo mágico, o que pueden interpretarse como poetización estilística, y síntomas de carácter realista/naturalista.

Los síntomas inherentes a la poética del realismo mágico, o como dirían los críticos "síntomas […] dignos del talento creador del novelista colombiano", contienen aquellos síntomas que pueden ser interpretados en clave simbólico-metafórica, o como elemento de la poetización estilística del texto. Así que la descripción del enamoramiento temprano de Fermina, que comprende alucinaciones y sangre que se convierte en espuma ("la sangre se le volvía de espuma por la urgencia de verlo, y una noche despertó despavorida porque lo vio mirándola en la oscuridad a los pies de la cama"),[21] puede leerse al pie de la letra, pero también como una representación hiperbólica de la fuerza de sus sentimientos. Lo mismo ocurre con los síntomas que siente Juvenal Urbino cuando piensa en Bárbara Lynch:

> Sentía la forma del hígado con tal nitidez, que podía decir su tamaño sin tocárselo. Sentía el gruñido de gato dormido de sus riñones, sentía el brillo tornasolado de su vesícula, sentía el zumbido de la sangre en sus arterias. A veces amanecía como un pez sin aire para respirar. Tenía agua en el corazón.[22]

Y si bien se puede especular si el doctor Juvenal Urbino realmente siente "el brillo tornasolado de su vesícula", qué simboliza la imagen mágicorrealista del agua o la arena en el corazón (como en el caso de los que se suicidan por amor)[23] o

[20] CABELLO PINO, Manuel. *Op. cit*, p. 109.
[21] GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Op. cit*, p. 91—92.
[22] *Idem*, p. 356.
[23] *Ibídem*, p. 14.

qué "el gruñido de gato dormido de sus riñones" significa en realidad, con los síntomas de carácter realista/naturalista introducidos por García Márquez, no cabe duda de si su significado es figurativo o literal. Así, el estado físico en el que se encuentra Florentino Ariza se deteriora dramáticamente mientras espera la respuesta de Fermina: "la ansiedad se le complicó con cagantinas y vómitos verdes, perdió el sentido de la orientación y sufría desmayos repentinos, y su madre se aterrorizó porque su estado no se parecía a los desórdenes del amor sino a los estragos del cólera".[24] En contraste con estos síntomas, el amor también provocó en Florentino estados corporales completamente opuestos: "Sufrió una crisis de estreñimiento que le aventó el vientre como un tambor, y tuvo que recurrir a paliativos menos complacientes que las lavativas".[25] Sin embargo, la diarrea sigue siendo uno de los síntomas más marcados y duraderos de la enfermedad de amor, que también aparece en un momento especialmente importante de la novela, cuando Florentino, en su vejez, visita por primera vez a Fermina Daza, comenzando así su cortejo de nuevo. Este episodio se vuelve extremadamente interesante precisamente por los elementos que García Márquez elige para los síntomas del *morbus amoris*. A saber, en una novela de amor, aparentemente escrita en la mejor tradición del "romance",[26] en un momento de gran tensión amorosa y enorme importancia argumental, el personaje principal siente primero que "las entrañas se le llenaron de pronto con una explosión de espuma dolorosa", con horror recuerda el suceso "maldito de la cagada de pájaro en su primera carta de amor",[27] y luego en agonía pospone la visita y sale corriendo para no avergonzarse. En el coche, frente al chofer, se produce un clímax cómico y nada romántico que vuelve a relacionar el amor con el cólera.

> "Florentino Ariza buscó entonces la posición menos dolorida en el asiento posterior, cerró los ojos, aflojó los músculos, y se entregó a la voluntad del cuerpo. Fue como volver a nacer. El chofer, que después de tantos años a su servicio ya no se sorprendía de nada, se mantuvo impasible. Pero al abrirle la portezuela frente al portal de la casa, le dijo: —Tenga cuidado, don Floro, eso parece el cólera."[28]

[24] *Ibídem*, p. 95.
[25] *Ibídem*, p. 399.
[26] MILLINGTON, Mark I. *Op. cit*, p. 116.
[27] GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Op. cit*, p. 436.
[28] *Idem*, pp. 437—438.

Cabello Pino nota que estos síntomas son nuevos y originales, "lógicamente, porque son todo lo opuesto a la imagen romántica que siempre ha caracterizado al tópico".[29] Sin embargo, tales síntomas son inevitables en la descripción del amor cuando se asocia consistentemente, desde el título mismo, con el cólera, una enfermedad con una sintomatología extremadamente desagradable y poco romántica. Los críticos han interpretado esta asociación de diferentes formas: como indicación de la seriedad del amor y lo difícil que es;[30] como imagen del amor "distorsionado por la peste, […] del amor distorsionado por la cólera divina";; como factor que convierte al amor en una categoría social, no íntima[31]. Aunque el *ATC* y el tema del cólera pueden interpretarse en clave social, hay que tener en cuenta que el propio autor tenía la intención de escribir una novela sobre el amor,[32] así como que el amor como enfermedad, y precisamente el amor como el cólera, es "el motivo estructural fundamental de la novela".[33] Al relacionar el cólera y el amor, García Márquez lleva a cabo un doble proceso de romantización y desromantización simultáneas. Al asociar el cólera con el amor, lo romantiza y minimiza o, como cree Palencia-Roth, tal vez elimina por completo su connotación negativa: "El cólera no es sólo la muerte. Representa [..] un pasado idealizado. Es, también, el amor o la causa del amor, la condición de amor, inclusive (al final), el signo de la protección del amor".[34] En cambio, al asociar el amor con la enfermedad, el amor se desromantiza, parece más real, cotidiano, reconocible. Sin embargo, aunque la novela retrata tanto el amor eterno, imperecedero y espiritual, como el amor muy físico y sensual, a menudo desprovisto de emociones sublimes, solo el amor espiritual está asociado con la enfermedad. Es como si García Márquez quisiera mostrar que solo el amor espiritual es lo suficientemente fuerte como para agitar el cuerpo en un nivel físico, pero no apasionado, y que el amor espiritual no se degrada por estar apegado al cuerpo, sino que aumenta su omnipresencia y omnipotencia.

Además, la elección del cólera como enfermedad con la que suele confundirse e incluso identificarse el amor, puede interpretarse como un rasgo del posboom o de la posmodernidad[35] presente en *ATC*, así como la ironía agudizada,

[29] CABELLO PINO, Manuel. *Op. cit*, p. 64.

[30] MILLINGTON, Mark I. *Op. cit*, pp.113, 117.

[31] BELL, Michael. «Not Flaubert's Parrot: *Love in the Time of Cholera*» en BLOOM, Harold (ed.). *Love in the Time of Cholera by Gabriel García Márquez*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, pp. 59—60.

[32] Véase por ejemplo: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. «Se necesita un escritor», *El País*, 20 de abril, 2014. https://elpais.com/cultura/2014/04/20/actualidad/1398019688_432401.html [Última consulta: 27 septiembre 2022]

[33] CABELLO PINO, Manuel. *Op. cit*, p. 108.

[34] PALENCIA-ROTH, Michael. *Op. cit*, p. 15.

[35] Véase por ejemplo: BUEHRER, David. «"A Second Chance on Earth": The Postmodern and the Post-apocalyptic in García Márquez's *Love in the Time of Cholera*» en BLOOM, Harold (ed.). *Love in the Time of Cholera by Gabriel García Márquez*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, pp. 69—81; BELL, Michael. *Op. cit*;

un elemento bastante presente en la crítica respecto a la interpretación de esta novela.[36] Al introducir descripciones realistas y naturalistas de los síntomas del amor, García Márquez suavizó esa otra dimensión de la novela que muchas veces pasaba a primer plano, su carácter melodramático o "telenovelesco".[37] Con este tratamiento del tema del amor, García Márquez logra demostrarse como un escritor del posboom y de la posmodernidad por excelencia, pues no implementó la innovación del género de novela de amor folletinesca introduciendo elementos mágicorrealistas, lo que se esperaría de él como el máximo representante de esta poética, sino precisamente a través de una representación realista o incluso naturalista del amor como una enfermedad, y por desromantizarlo.

Teniendo en cuenta la complejidad de sus obras, no es de extrañar que García Márquez rechazara a menudo propuestas para adaptar sus novelas a la pantalla, a pesar de que él mismo amaba el cine y participaba a menudo en la escritura de guiones y en la realización de adaptaciones cinematográficas de obras literarias propias y ajenas.[38] Sin embargo, en 2007 se estrenó la adaptación hollywoodense de ATC, dirigida por Mike Newell y escrita por Ronald Harwood. Se asignaron grandes recursos económicos para esta empresa,[39] pero desafortunadamente ni la costosa producción ni el impresionante elenco pudieron asegurar el éxito en la taquilla o reseñas entusiastas.[40] El fracaso de la película frente al gran éxito del libro fue recibido como una gran sorpresa porque el propio premio Nobel colombiano dio permiso para rodar la película y aprobó el guion.[41] Asimismo, tanto el director como el guionista afirmaron en reiteradas ocasiones[42] que sentían la responsabilidad de presentar la trama y el escenario de la novela de manera auténtica y fiel,

MARTIN, Gerald. «*Love in the Time of Cholera* (1985): the Power of Love» en SWANSON, Philip (ed.). *The Cambridge Introduction to Gabriel García Márquez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 94—96.

[36] BELL, Michael. *Op. cit*; BROOKSBANK JONES, Ann. *Op. cit*, p. 636.

[37] Por un lado, tanto Bell como Martin en ese sentido escriben sobre *ATC* como una "soap opera": BELL, Michael. *Op. cit*, p. 60; MARTIN, Gerald. *Op. cit*, p. 95. Por otro lado, Millington cree que se trata de una obra perteneciente al género de romance (o "genre of romance"), mientras Wood piensa que es un "bolero": MILLINGTON, Mark I. *Op. cit,* p. 1116; Wood *apud* BELL, Michael. *Op. cit*, p. 60.

[38] Sobre sus actividades en el ámbito cinematográfico, véase: ROCCO, Alessandro. *Gabriel García Márquez and the Cinema*. Woodbridge: Tamesis Books, 2014.

[39] Según Cabañas Enríquez se trataba de un presupuesto de 50 millones de dólares. CABAÑAS ENRÍQUEZ, Miguel Ángel. «Lost in translation? La adaptación al cine de *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez», *Tropelías*, vol. 29 (2018), p. 293.

[40] Véase: CABAÑAS ENRÍQUEZ, Miguel Ángel. *Op. cit*.; CAMPS, Martín. «*Love in the Time of Cholera*. Dir. Mike Newell. USA, 2007. Dur.: 139 min.», *Chasqui*, vol. 37, núm. 2 (2008), pp. 202-203; HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro. «Gabriel García Márquez Global: Literatura latinoamericana e industria cultural», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 35, núm. 69 (2009), pp. 193-206.

[41] «LOVE IN THE TIME OF CHOLERA ADAPTED FOR SCREEN». *Talk of the Nation,* National Public Radio, 2007. http://www.npr.org/2007/11/13/16259056/love-in-the-time-of-cholera-adapted-for-screen [Última consulta: 27 septiembre 2022].

[42] «LOVE IN THE TIME OF CHOLERA…». *Op. cit*.

especialmente teniendo en cuenta que el argumento de la novela se había inspirado en la historia de amor de los padres de García Márquez.[43]

A pesar del indudable deseo de mantener la fidelidad al texto original, fue necesario simplificar la historia para transformar la voluminosa novela en una película aún bastante larga (de 2 horas y 19 minutos). Tal solicitud no es nada inusual, pero parece que en el deseo de ser fidedignos a la historia y al ambiente original, y al mismo tiempo simplificar la trama, el director y el guionista tomaron decisiones que dañaron el espíritu de la obra. La versión cinematográfica insiste en la autenticidad y el exotismo del escenario (fue filmada en Cartagena), en los vínculos asociativos con Colombia (reforzados en las canciones de Shakira que acompañan la película de manera extraordinaria) y en la reproducción literal de grandes partes del texto original, aunque la película fue rodada en inglés.

Sin embargo, lo que nos parece crucial, una suerte de actitud lúdica, sacrílega o autoirónica hacia el tema del amor expuesta precisamente en su presentación como una enfermedad, pero una presentación moderna, libre y desenfrenada de la enfermedad, parece estar casi completamente ausente de la película. La conexión entre el amor y el cólera permanece solamente en el título de la película y en unas frases y escenas esporádicas, tomadas directamente de la novela, pero que pierden su significado sin el contexto general y el espíritu de la película para apoyarlas. En el filme, el amor se presenta como una enfermedad únicamente a través de los síntomas corrientes, tales como fiebre, insomnio, pérdida de apetito, mientras que todos los síntomas originales introducidos por García Márquez, tanto mágicorrealistas, como realistas o naturalistas (en particular, estreñimiento, vómitos y diarrea) no se incorporan en la descripción del amor de Florentino y Fermina. Tal impresión se produce sobre todo porque en la película se omiten por completo dos escenas claves de toda la poética del *morbus amoris*: la escena de la primera entrega de la carta con la "bendición" del pájaro y la escena cuando Florentino intenta visitar a Fermina para empezar a cortejarla de nuevo en su vejez. Puede ser que los autores de la adaptación temieran las consecuencias de transferir una descripción tan atrevida de la enfermedad del discurso verbal al discurso visual y el efecto potencial de una imagen desromantizada del amor en los espectadores. Sin embargo, tal temor es consecuencia de una visión anticuada del amor, la misma que García Márquez innova en su novela, y aunque tal vez justificada, tal temor demuestra que los autores de la versión cinematográfica no entendieron fundamentalmente la idea detrás de tal representación de la enfermedad de amor en la obra de García Márquez.

[43] DÍAZ ARENAS, Ángel. *Gabriel García Márquez: Cien años de eternidad (Humo papel y ceniza)*. Madrid: Editorial Verbum, 2016, pp. 335—350; MARTIN, Gerald. *Op. cit*, p. 96; BROOKSBANK JONES, Ann. «Utopia and Other Commonplaces in García Márquez's *El amor en los tiempos del cólera*», *The Modern Language Review*, vol. 89, núm. 3 (Jul., 1994), p. 635.

Sin embargo, el director y el guionista querían mantenerse lo más fieles posibles al original, pero teniendo en cuenta que se trata de una adaptación hollywoodense de una gran obra literaria. Por eso las escenas de evacuaciones intestinales se omiten por completo de la película, pero se mantienen los vómitos: en una escena extremadamente atenuada y nada repulsiva después de que Florentino le entrega la carta a Fermina (14:05), y de forma mucho más enfatizada en el barco después de que Rosalba se aprovecha de Florentino y éste pierde la virginidad (54:52). De hecho, todas las aventuras sexuales de Florentino adquieren en la película un tono cómico o casi carnavalesco y burlón: desde la expulsión graciosa del avergonzado Florentino del camarote en el ya mencionado episodio con Rosalba, pasando por el ridículo episodio de hacer el amor con la viuda Nazaret mientras ella habla de su esposo muerto (1:02:00) o con Sara Noriega mientras el gato le rasca el trasero (1:21:20), hasta el momento en que el tío León XII lo encuentra con los pantalones abajo en flagrancia en su oficina (1:36:55).[44]

Es muy indicativo de la naturaleza del discurso cinematográfico y del discurso literario, pero también de la diferencia entre un texto artístico complejo y una película de Hollywood, cómo Mike Newell y Ronald Harwood decidieron mantenerse fieles a la novela de García Márquez en cuanto a la representación del amor como una enfermedad, su motivo principal. De lo anteriormente expuesto, se puede concluir que la imagen idealizada del amor que cultiva Hollywood no tolera ni el más mínimo atisbo de realidad, por lo que, para ser fieles al original y conservar esos elementos desagradables en la descripción del amor, los autores del filme decidieron asociar esos rasgos propios de una realidad cotidiana, trivial y reconocible con las aventuras sexuales que pueden volverse banales pues no deben, o incluso no pueden, representar un amor idealizado. La frágil imagen hollywoodense del amor se derrumbaría con la fuerza de la realidad que resiste con facilidad la novela de García Márquez.

Gabriel García Márquez escribió una novela sólo aparentemente decimonónica: en ella se apropiaba de un género literario tradicional y de un tópico amatorio clásico y jugaba con ellos añadiéndoles su propia poética del realismo mágico, pero mucho más que eso, García Márquez les añadía unos elementos realistas tomados de la vida cotidiana y así nos recuerda a la universalidad y modernidad del relato sobre la enfermedad del amor imposible que lleva décadas, del cual se sufre silenciosa y consistentemente para eventualmente ser curado en su realización. Newell y Harwood no entendieron la complejidad del procedimiento detrás de la trama lúdica y engañosamente trivial de la novela de García Márquez, y crearon

[44] Los únicos dos episodios que están libres de este matiz burlón son los que terminan con la muerte trágica de las amantes: el episodio con Olimpia Zuleta, que también se caracteriza como el comienzo del enamoramiento, y con América Vicuña, aunque en la película no se muestra ni cuenta su suicidio.

una versión cinematográfica que es ciegamente fiel al argumento del texto, pero permanece completamente insensible al espíritu y la atmósfera de la novela. Todos los elementos profundamente (auto)irónicos, desagradables o peculiares de la novela están ausentes; falta la burla bien intencionada y humorística de la seriedad de su propio tema, su posmodernidad. Parece que Newell y Harwood temían la posibilidad de que la constante representación del amor como una enfermedad, tal y como aparece en la novela, no resultara demasiado plástica y repulsiva para los espectadores, por lo que crearon una versión un tanto estéril o anestesiada de la historia de García Márquez. Es completamente increíble, pero la versión cinematográfica de la historia de García Márquez del s. XXI es más anticuada en su tratamiento del tema y del público que la inesperadamente (pos)moderna novela de amor sobre el siglo XIX que García Márquez escribió en la penúltima década del s. XX. Y es aún más increíble que gracias a la mayor pandemia de las primeras décadas del siglo XXI, los lectores y espectadores modernos podrán comprender mucho mejor la complejidad, la autenticidad y el encanto de la imagen del amor que creó García Márquez.

Bibliografía

BELL, Michael. «Not Flaubert's Parrot: *Love in the Time of Cholera*» en BLOOM, Harold (ed.). *Love in the Time of Cholera by Gabriel García Márquez*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, pp. 49-68.

BELL-VILLADA, Gene H. «The Novelist of Love» en BLOOM, Harold (ed.). *Love in the Time of Cholera by Gabriel García Márquez*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, pp. 37-48.

BENSON, John. «'El amor en los tiempos del cólera': imposición e idealización de la nostalgia», *Confluencia*, vol. 2, núm. 2 (1987), pp. 85-92. http://www.jstor.org/stable/27921726 [Última consulta: 27 septiembre 2022].

BLOOM, Harold. «Introduction» en BLOOM, Harold (ed.). *Love in the Time of Cholera by Gabriel García Márquez*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, pp. 1—2.

BROOKSBANK JONES, Ann. «Utopia and Other Commonplaces in García Márquez's *El amor en los tiempos del cólera*», *The Modern Language Review*, vol. 89, núm. 3 (Jul., 1994), pp. 635-644.

BRYAN, Teresa. «La sexualidad femenina en las novelas de Gabriel García Márquez» en NEUMEISTER, Sebastián (ed.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*. Berlín: Frankfurt am Main: Vervuert, 1989, pp. 485-489. https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-sexualidad-femenina-en-las-novelas-de-gabriel-garcia-marquez-/ [Última consulta: 27 septiembre 2022].

BRYAN, Teresa. «El amor y la alienación en la novelística de Gabriel García Márquez» en VILANOVA, Antonio (ed.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 483-488. https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-amor-yla-alienacion-en-la-novelistica-de-gabriel-garcia-marquez-/ [Última consulta: 27 septiembre 2022].

BUEHRER, David. «"A Second Chance on Earth": The Postmodern and the Post-apocalyptic

in García Márquez's *Love in the Time of Cholera*» en BLOOM, Harold (ed.). *Love in the Time of Cholera by Gabriel García Márquez*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, pp. 69-81.
CABAÑAS ENRÍQUEZ, Miguel Ángel. «Lost in translation? La adaptación al cine de *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez», *Tropelías*, vol. 29 (2018), pp. 293-307.
CABELLO PINO, Manuel. *Motivos y tópicos amatorios clásicos en* El amor en los tiempos del cólera. Huelva: Universidad de Huelva, 2010.
CAMPS, Martín. «*Love in the Time of Cholera*. Dir. Mike Newell. USA, 2007. Dur.: 139 min.», *Chasqui*, vol. 37, núm. 2 (2008), pp. 202-203.
CELIS, Nadia. «Del amor, la pederastia y otros crímenes literarios: América Vicuña y las niñas de García Márquez», *Poligramas*, vol. 33 (2010), pp. 47-77.
CORNEJO POLAR, Antonio. «García Márquez, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá, La oveja negra, 1985.» *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 12, núm. 23 (1986), pp. 162—164. https://doi.org/10.2307/4530258 [Última consulta: 27 septiembre 2022].
DÍAZ ARENAS, Ángel. *Gabriel García Márquez: Cien años de eternidad (Humo papel y ceniza)*. Madrid: Editorial Verbum, 2016.
DORRIS, Michael. «Love in All its Macho Mutations», *Chicago Tribune* (17 de abril de 1988), sec. 14, p. 1.
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Mondadori, 1999.
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. «Se necesita un escritor.» *El País*, 20 de abril 2014. https://elpais.com/cultura/2014/04/20/actualidad/1398019688_432401.html [Última consulta: 27 septiembre 2022]
HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro. «Gabriel García Márquez Global: Literatura latinoamericana e industria cultural». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 35, núm. 69 (2009), pp. 193-206.
JONES, Ann Hadson. «Literature and Medicine: García Márquez' *Love in the Time of Cholera*» en BUTLER, Robert N, y JASMIN, Claude (eds.). *Longevity and Quality of Life: Opportunities and Challenges*. New York: Kluwer Academic; Plenum Publishers, 2000, pp. 269-275.
KAKUTANI, Michiko. «Books of the Times: García Márquez Novel Covers Love and Time», *The New York Times* (6 de abril de 1988), section C, p. 21.
LARSON, S. A. « Evil *animes* and Honorable Ruptures: Reading Gabriel García Márquez's *Love in the Time of Cholera* through a Public Health Humanities Lens», *Journal of Medical Humanities* (2022), 1-13. https://doi.org/10.1007/s10912-021-09728-9 [Última consulta: 27 septiembre 2022].
LOVE IN THE TIME OF CHOLERA. Dir. by Mike Newell. Screenplay by Ron Harwood. New Line Cinema, 2007.
«LOVE IN THE TIME OF CHOLERA ADAPTED FOR SCREEN». *Talk of the Nation,* National Public Radio, 2007. http://www.npr.org/2007/11/13/16259056/love-in-the-time-of-cholera-adapted-for-screen [Última consulta: 27 septiembre 2022].
MARTIN, Gerald. «*Love in the Time of Cholera* (1985): the Power of Love» en SWANSON, Philip (ed.). *The Cambridge Introduction to Gabriel García Márquez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 90-101.
MILLINGTON, Mark I. «García Márquez's novels of love» en SWANSON, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 113-128.
ORTEGA, Julio. «*El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez», *Vuelta*, vol. 10, núm. 118 (1986), pp. 34-36.

PALENCIA-ROTH, Michael. «La primera novela de García Márquez después del premio Nóbel», *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 24, núm. 12 (1987), pp. 3-17. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2954 [Última consulta: 27 septiembre 2022].

RAMONET, Ignacio. «*L'amour au temps du choléra* de Gabriel Garcia Marquez: Une littérature désengagée», *Le Monde Diplomatique* (febrero 1986), p. 26. https://www.monde-diplomatique.fr/1986/02/ [Última consulta: 27 septiembre 2022].

ROCCO, Alessandro. *Gabriel García Márquez and the Cinema*. Woodbridge: Tamesis Books, 2014.

RODRÍGUEZ-VERGARA, Isabel. *El mundo satírico de Gabriel García Márquez.* Madrid: Editorial Pliegos, 1991.

TOLEDO-PEREYRA, Luis H. «Medicine, Gabriel García Márquez, and *Love in the Time of Cholera*», *Journal of Investigative Surgery*, vol. 21, núm. 5—8 (2008), pp. 5-8. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08941930701833314 [Última consulta: 27 septiembre 2022].

WOOD, Michael, «Heartsick: *Love in the Time of Cholera* by Gabriel García Márquez, translated by Edith Grossman, Kopf», *The New York Review of Books*, vol. 35, núm. 7 (1988), pp. 6, 8, 9.

COL·LAPSES CIVILITZATORIS
Quan la distopia surt de la pantalla

COLAPSOS CIVILIZATORIOS
Cuando la distopía sale de la pantalla

CIVILIZATIONAL COLLAPSES
When dystopia leaves the screen

AUTORS
Autores | Authors

ALEJANDRO ACOSTA LÓPEZ es doctor en Historia por la Universitat de Barcelona (2021) y actualmente investigador postdoctoral para el programa Margarita Salas realizando su estancia docente y formativa en la Universidad Carlos III de Madrid. Ha publicado una veintena de trabajos entre artículos de revista y capítulos de libro, siendo el estudio de los voluntarios españoles en la Legión Extranjera francesa y del papel de los intelectuales españoles en relación a la Gran Guerra su principal foco de interés.

alejandroacosta@ub.edu

BLAI AIXALÀ HUETE es doctorando dentro del programa Sociedad y Cultura de la Universitat de Barcelona con la tesis: *Creación y exportación de soft power a través del cine como canal: la industria fílmica de Hollywood y su impacto en la sociedad española entre 1945 y 1960*. Graduado en Historia por la misma universidad, magister en History of Politics and Society por la Utrecht University (UU), así como en Relaciones Internacionales por la Universidad CEU San Pablo de Madrid (USP CEU). Actualmente se encuentra combinando los estudios de doctorado con la asesoría geopolítica. Sus intereses se reparten entre el discurso y la carga cultural en el cine, las relaciones internacionales, la filosofía política, la historia de la cultura pop y el análisis geopolítico del mundo actual.

blaihuete@gmail.com

JUAN MANUEL ALONSO GUTIÉRREZ es profesor asociado de la UNIR (Universidad Internacional de La Rioja) en el Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Educación. Es licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Barcelona, y doctorado cum laude con su tesis *La imagen de los militares en el cine español de la Democracia*, defendida en 2009. Es investigador del Centro Film-Historia de la Universitat de Barcelona (UB). Ha participado en diversos congresos y escrito numerosos artículos sobre las relaciones entre el Cine y la Historia. Sus intereses se centran en la enseñanza de la Historia, la Historia militar y el cine como recurso didáctico. Vive en Barcelona.

belisario5100@gmail.com

ANA ASIÓN SUÑER es profesora en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, donde coordina su Aula de Cine. También es directora de *AACA Digital*, revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. Ha formado parte de distintos proyectos I+D y grupos de investigación, así como organizado y participado en numerosos congresos científicos nacionales e internacionales relacionados con el séptimo arte y la difusión de los medios de masas. Ha dirigido el cortometraje *El sueño de Ezequiel* (2017), y sus publicaciones más recientes son *Testimonios de una transición olvidada* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018) y *La Tercera Vía del cine español. Espejo de un país en transición* (Laertes, 2022). Además, ha realizado estancias de investigación en la Universidad Complutense de Madrid y en la University of Birmingham.

anassu@unizar.es

IGOR BARRENETXEA MARAÑÓN es diplomado en Magisterio, licenciado y doctor en Historia Contemporánea por la Universidad del País Vasco. Miembro de la Asociación de Historia Contemporánea y la Asociación de Historia Actual, especializado en las relaciones entre cine e historia. Actualmente, profesor de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), editor de la revista *FILMHISTORIA Online*, e integrante del Grupo de Investigación Relaciones Transatlánticas en la Contemporaneidad. Ha asistido a más de setenta jornadas y congresos a nivel nacional e internacional; y publicado casi un centenar de artículos de investigación en diversas revistas especializadas y en obras colectivas sobre Historia Contemporánea. Ha intervenido como ponente en congresos celebrados en España, Reino Unido, Irlanda y Portugal.

igor.barrenechea@unir.net

ANTONIA BORDONADA GRACIA es enseñante de ELE en la Universidad de Zaragoza desde 2005, donde había estudiado la Licenciatura en Filología Hispánica y un Postgrado en Lenguaje y Técnicas Audiovisuales. Anteriormente, enseñante en la Universidad de Nice, Departamento de Español de la Facultad de Letras, obteniendo el DEA en Ciencias y Técnicas del lenguaje (LILLA) y profesora de español/LE en el IUT (INFO-COM) de Sophia-Antipolis. Previamente, cooperante durante tres años en la E.N.S (Departamento de Español) de la Universidad Omar Bongo de Libreville.

antoniabordonada@hotmail.com

ENRIC BURGOS es licenciado en Filosofía y en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Jaume I. Actualmente forma parte del Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación (UV), así como del Departamento de Filosofía y Sociología (UJI). Sus intereses de investigación se centran en las desviaciones del modelo cinematográfico hegemónico y en el pensamiento de Stanley Cavell. Ha escrito dos libros, ha participado en diversos volúmenes colectivos y ha publicado varios artículos en revistas especializadas como por ejemplo *L'Atalante*, *Área abierta*, *Revista de Filosofía o Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. Ha intervenido en más de una veintena de congresos nacionales e internacionales y su aportación figura en numerosos compendios de actas.

enric.burgos@uv.es

JUAN JOSÉ CABALLERO MOLINA es doctor en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona (UB, 2009), con la tesis *El «entre» como espacio generativo de la expresión fílmica. Una revisión de los fundamentos conceptuales clásicos*. Ha impartido clases dentro de l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya de la UB (1994-2018), el Departamento de Historia del Arte de la UB (2008-2018) y actualmente dentro del Grado de Comunicación e Industrias Culturales de la Facultad de Filología y Comunicación de la UB (desde 2012), entre otros centros e instituciones (Institut del Teatre de Barcelona, UNED, Elisava,

etc.) Su línea de investigación principal se centra en la recepción de la que son objeto —tanto a nivel estético como psicológico y cognitivo— por parte del espectador, diferentes *inputs* sensoriales y expresivos como son el corte, las transiciones o las metáforas audiovisuales. Desarrolla su labor como Personal Docente Investigador (PDI) adscrito al Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación de la UB.

juanjo.caballero@ub.edu

MARCOS RAFAEL CAÑAS PELAYO es Doctor Europeo por la Universidad de Córdoba (2016), Premio Extraordinario por la tesis doctoral *Los judeoconversos portugueses en el Tribunal Inquisitorial de Córdoba: Un análisis social (ss. XVI-XVII).* Actualmente, es profesor de Geografía e Historia en el IES Maimónides (Córdoba). Sus principales líneas de investigación son la historia social, el análisis cinematográfico y el papel de las nuevas tecnologías en el aprendizaje de las Ciencias Sociales.

capemarcos@hotmail.com

JORGE CHAUMEL FERNÁNDEZ es doctor en Historia Contemporánea por la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Su experiencia audiovisual tiene formación en los cursos cinematográficos de las academias Metrópolis, Teoría y Prácticas y la Universidad de Alcalá de Henares. Ha formado parte de equipos de producción en TVE, T5 y A3 y dirigido cortometrajes y videos promocionales. Fue regidor teatral en la compañía SEK, gestor de las productoras audiovisuales y multimedia Xanadú Entertainment y Meridia Entertainment, y jefe de redacción de la web Cortovisión.com. Ha guionizado y colaborado en documentales y redactado artículos relacionados con la Historia y el Cine. En la actualidad desempeña la función de secretario y Community Manager en la Asociación para el Estudio de Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos, colabora en redes sociales y plataformas digitales sobre la Historia del Cine, escribe relatos sobre Historia de Vallecas en la revista *Santa Eugenia* y es gestor de concursos públicos.

jorge.chaumel@yahoo.es

ANDRÉS COBO DE GUZMÁN MEDINA es profesor titular en la Université Grenoble Alpes. Profesor en los Ministerios de Finanzas, Asuntos Exteriores, Escuelas Superiores París. Doctor en Letras y Ciencias Sociales desde 2016. Ámbitos de investigación: cambio social, cine, España y América Latina, Estudios Europeos. Peritaje: jurado de tesis, concursos administrativos, evaluación de proyectos IDEX, revisor de revistas y comité de lectura.

andrescdg@hotmail.com

PEDRO ALFONSO DE DIEGO GONZÁLEZ es doctor en Historia por la Universidad de Oviedo, trabajando desde 2014 en Francia. Ha sido docente e investigador en las universidades de Oviedo, Nantes, Clermont-Auvergne y, desde 2021, Antillas, en el Pôle Martinique, como Attaché Temporaire d'Enseignement et Recherche (ATER). Su tesis doctoral giró en torno a las transformaciones económicas, sociales y políticas que se produjeron en Gijón, y

en otras grandes villas portuarias del norte de España, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, en el marco de la reorganización ilustrada del tráfico colonial, de los primeros pasos de la industrialización y del colapso del imperio español. La docencia en lengua y civilización españolas en distintas universidades francesas le llevó a una nueva etapa de investigación, centrada en el cine franquista y su visión del "otro": así, su interés de estudio actual versa sobre la capacidad de evolución y maniobra de los autores del régimen franquista para adaptarse a la cambiante situación interior e internacional. Ha participado en jornadas y congresos sobre Historia y Cine celebrados en Caen, Getafe y Barcelona.

pedroalfonsodediego@sfr.fr

RAFAEL DE ESPAÑA es doctor en Medicina y en Historia Contemporánea, así como presidente honorífico del Centre d'Investigacions Film-Història de la Universitat de Barcelona, miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España y profesor honorífico de la Universitat de Barcelona. Entre sus últimas obras destacan *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine* (2009), *Pantalla lírica. El cine va a la ópera* (2011), *De héroes y dioses. 50 películas sobre la Antigüedad* (2017) y *Sin dólares no hay ataúdes. 50 ejemplos de western mediterráneo* (2019), además de contribuir en la edición actualizada (2018) de la *Historia del cine español* publicada en 2007 por José M. Caparrós Lera.

rafaeldeespana@ateneu.ub.edu

CARME GIL PARDO és professora d'Educació Secundària, llicenciada en Història per la Universitat de Barcelona, màster en Arqueologia i Art Cristià per la Universitat Ramon Llull i doctora en Història Contemporània per la Universitat de Barcelona. El seu interès pel cinema i els mitjans de comunicació la va portar a fer el doctorat sobre el noticiari No-Do, moment en el qual va entrar en contacte amb el Centre d'Investigacions Film-Història de la Universitat de Barcelona. Ha participat en diversos congressos, tot treballant diferents temàtiques a partir del No-Do: els maquis al cinema, la situació de la dona durant el Franquisme, el Maig del 1968, el cinema espanyol, les relacions d'Espanya amb l'Amèrica Llatina i el Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona de 1952. També ha treballat temes relacionats amb els mitjans audiovisuals vinculats a la didàctica de la Història.

carmegp_48@yahoo.es

LUIS M. GONZÁLEZ is a professor of university who teaches Spanish language, literature and film at Connecticut College (USA). In his research, he explores the relationship between culture and ideology in contemporary Spain. He has published two books on Spanish theater: *La escena madrileña durante la II República (1931-1939)* (Universidad de Alcalá de Henares, 1996) y *El teatro español durante la II República y la crítica de su tiempo (1931-1936)* (Fundación Universitaria Española, 2007). His last book, *Fascismo, kitsch y cine histórico en España (1939-1953)* (Universidad de Castilla-La Mancha, 2009), analyzes a series of historical films produced in the first years of the Franco dictatorship. Recently,

he wrote the introduction for a new edition of Valle Inclán's *Comedias Bárbaras*, published by the prestigious Spanish publisher Castalia, and also a translation into English of Valle Inclán's trilogy. He is currently working on a new book on tragedy and film in Spain.

lmgon@conncoll.edu

JOSÉ MIGUEL HERNÁNDEZ LÓPEZ es doctor en Didáctica de las Ciencias Sociales por la Universidad de Barcelona (2006), licenciado en Historia Medieval y en Antropología Cultural. Profesor de Historia y Ciencias Sociales en el Colegio Padre Enrique de Ossó (l'Hospitalet de Llobregat, Barcelona) entre 1987 y 2020. Integrante del Grup de Recerca Film-Història, adscrito a la Universidad de Barcelona. Ha publicado *Mujeres cristianas en la Historia* (Ediciones STJ, 2004); *Cuartiche* (ViveLibro.com, 2020); *Otra Guerra* (ViveLibro.com, 2021) y *Perfiles* (ViveLibro.com, 2023).

josemi.paristexas@gmail.com

SONIA HERRERA SÁNCHEZ es licenciada en Comunicación Audiovisual y doctora en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universitat Autònoma de Barcelona, especializada en estudios feministas en las ciencias sociales (Universidad Complutense de Madrid), periodismo de paz (UAB) y educomunicación (UAB). Es Profesora Asociada a los Estudios de Ciencias de la Información y de la Comunicación de la Universitat Oberta de Catalunya, y profesora colaboradora en el área de Feminismos y Diversidad Sexual del Grado de Educación Social y en el Máster de Periodismo y Comunicación Digital de la misma universidad. También imparte clases en el Máster en Comunicación y Género y el Máster en Salud Internacional y Cooperación (UAB), así como en el Máster en Desarrollo, Cooperación y Acción Comunitaria de la Universitat Ramon Llull. Es integrante del grupo de investigación GLOBALCODES (URL), de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales, de Dones Visuals, de la Asociación de mujeres cineastas y medios audiovisuales (CIMA) y del Observatorio de la Cobertura de Conflictos de la UAB. Ha publicado diversos ensayos académicos, capítulos de libros y artículos divulgativos.

sherrerasanc@uoc.edu

XAVIER JIMÉNEZ GONZÁLEZ es licenciado en Historia por la Universitat de les Illes Balears (2005) y Máster en Bibliotecas y Servicios de Información Digital por la Universidad Carlos III de Madrid (2011). Actualmente ejerce como profesor asociado del Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes de la Universitat de les Illes Balears (área de Historia del Arte), al mismo tiempo que es docente de la Universitat Oberta per a Majors y de la Escuela Universitaria ADEMA. Ha coordinado y presentado ciclos de cine sobre la temática de Historia Contemporánea y Cine, y ha coordinado y participado en el curso "El rol docente del cine" (CineCiutat / IRIE / UIB) entre los años 2015 y 2019. También es autor de diferentes artículos de investigación y capítulos de libros sobre las relaciones entre la Historia Contemporánea y el Cine, y su última publicación en formato

libro es *American Beauty* (Nau Llibres, 2018). Colabora con el grupo de investigación Estudios de la cultura, la sociedad, la comunicación y el pensamiento contemporáneo (IRIE / UIB, área de Didácticas Específicas).

xavier.jimenez@uib.eu

JORGE LATORRE IZQUIERDO es profesor titular de Historia del Arte en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, donde imparte Historia del Arte, Gestión Cultural, Vanguardias Arquitectónicas y Patrimonio. Autor de seis libros y de más de cien colaboraciones o artículos, ha sido profesor visitante en la Universidad Copérnico de Toru***ń***, en varias universidades latinoamericanas (Piura en Perú, Itsmo en Guatemala, DUOC de Chile), en la Universidad de Nueva York y en el International Center of Photography como Fulbright Visiting Scholar, y como Visiting Scholar en la Universidad de St. Andrews en Escocia. Sus líneas prioritarias de investigación son dos: cultura visual e historia, y teoría de la fotografía y otros medios audiovisuales, centrándose especialmente en el cine artístico.

jorge.latorre@urjc.es

ANDRÁS LÉNÁRT es profesor titular en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged, Hungría, y también imparte clases en el Instituto de Historia y en el Departamento de Comunicación de la misma universidad. Es doctor en Historia Contemporánea. Sus áreas de investigación son las relaciones entre el Cine y la Historia universal, y la Historia y el Cine de España, América Latina y Hungría. Es autor de 3 libros y coeditor de 3 volúmenes. Sus más de 140 capítulos de libros, ensayos y artículos han aparecido en revistas y volúmenes húngaros, españoles, británicos, italianos, mexicanos, alemanes, polacos, checos, estadounidenses y canadienses. Ha participado en congresos internacionales —ponente en 8 ocasiones; comunicante en más de 90—, en Hungría, España, Gran Bretaña, Portugal, Francia, Finlandia, Holanda, Alemania y la República Checa. Es presidente de la Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe (FIEALC) y es miembro de varias asociaciones científicas y grupos de investigación internacionales.

lenart.andras@szte.hu

CONSUELO LLORET PASTOR es médica especialista en Radiodiagnóstico en el Hospital Clínic Universitari de València, y licenciada en Comunicación Audiovisual en la UOC.

llorepas@gmail.com

YOLANDA LÓPEZ LÓPEZ es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela. Completó su formación con un Máster en Edición y un Curso de Postgrado en Arte Dramática. Cuenta con una dilatada trayectoria como programadora y gestora cultural. Su tesis fue publicada bajo el título *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva* (2017). Su último libro, *Compostela en el cine* (2021), analiza la construcción

de la imagen urbana en el medio cinematográfico. Su línea de investigación estudia las relaciones entre arte, cine, literatura e historia. Ha participado en congresos tanto en universidades españolas como norteamericanas.

yolanda.lopez@unir.net

SIMÓN LORENZO es graduado en Estudios Literarios (Literatura Comparada y Teoría de la Literatura) por la Universitat de Barcelona (UB) y especializado en Historia Intelectual. Al acabar la carrera recibe una beca de Atresmedia para el Máster propio en Escritura de Guión Audiovisual, en la Universidad Rey Juan Carlos (URJC) de Madrid. En 2021 es aceptado en el Máster Universitario en Estudios Fílmicos y Culturas Visuales por la Universitat de Barcelona (UB), en colaboración con la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). En 2017 realiza las prácticas del Máster de Atresmedia en Ikiru Films S. L., donde se inicia como auxiliar de producción. En 2019 comienza a trabajar en análisis y coordinación de guiones para, finalmente en 2020, convertirse en Jefe de Desarrollo de proyectos.

slorenzo@ikirufilms.com

IVÁN MALLADA ÁLVAREZ es licenciado en Historia —Premio Fin de Carrera y Premio Extraordinario de Doctorado—, licenciado en Historia del Arte y Máster en Formación del Profesorado en Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato por la Universidad de Oviedo; por la Universidad Pablo de Olavide ha obtenido, además, el Máster en Análisis Histórico del Mundo Actual. Compagina la labor como docente funcionario en el cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria del Principado de Asturias con la investigación. Fruto de esta última ha sido galardonado con el Accésit del Premio Cubera, el Premio de Investigación Histórica "Juan de Goyeneche" y, en cuatro ocasiones, el Premio de Investigación de San José del Valle (Cádiz) por sus investigaciones históricas sobre la Baja Andalucía.

ivanmallada@hotmail.com

RICARD MAMBLONA AGÜERA es profesor del Departamento de Comunicación del CESAG — Centro de Enseñanza Superior Alberta Giménez, adscrito a la Universidad Pontificia Comillas. Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Internacional de Catalunya, como docente e investigador se ha especializado en el cine documental contemporáneo. Es también director de la productora audiovisual y cultural DOCME Films, especializada en documentales (*Connexió Clínic*, *El Triangle Rodó*) y gestión de eventos culturales (FICAE - Festival Internacional de Cortometrajes y Arte sobre Enfermedades), la mayoría de estos centrados en temas sociales y que derivan de la conjunción entre el arte y la enfermedad. Mamblona ha trabajado como guionista, productor, director, montador y distribuidor de diferentes formatos audiovisuales, tanto en España como en el extranjero. *Antologia de l'atzar*, su último trabajo, es un proyecto transmedia (libro y

largometraje documental) sobre los procesos creativos de cinco documentalistas de autor de las Islas Baleares, lugar donde reside actualmente.

rmamblona@cesag.org

ÓSCAR MATEOS es licenciado en Ciencias Políticas y de la Administración, posgraduado en Cultura de Paz y doctor en Relaciones Internacionales, con mención europea, por la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha trabajado en la Escuela de Cultura de Paz de la UAB y colaborado con Médicos Sin Fronteras en Sudán del Sur y Conciliation Resources en Sierra Leona. Fue profesor invitado del Fourah Bay College e investigador visitante de la School of Oriental and African Studies. En la actualidad es profesor de la Facultad de Comunicación y RRII Blanquerna-Universitat Ramon Llull, e Investigador Principal de GLOBALCODES. Es miembro de la Junta de Gobierno del Instituto Catalán Internacional para la Paz, investigador del Barcelona Centre for International Affairs y miembro del Grupo de Estudios Africanos de la Universidad Autónoma de Madrid. Sus ámbitos de especialización son el análisis de conflictos armados y los procesos de construcción de paz en África, y el papel de los movimientos sociales en los procesos de cambio y transformación social en la globalización actual. Ha publicado y editado libros y artículos académicos sobre estas temáticas.

oscarmm2@blanquerna.url.edu

ADOLFO MILLÁN AGUILAR es catedrático EU desde 2001 por la Universidad Complutense de Madrid en el departamento de Administración Financiera y Contabilidad de la Facultad de Comercio y Turismo. Doctor en Ciencias Empresariales por la Universidad Complutense de Madrid (1996). Graduado en Geografía e Historia por la UNED (2021). Experiencia profesional desde 1984 a 1998 en el ámbito contable, y autor de artículos académicos y director de proyectos de investigación en dicha área de investigación.

admillan@ucm.es

ALEJANDRO MILLÁN BLASCO es graduado en Cine y Audiovisuales por la ESCAC, especialidad Producción (2018). Ayudante de Producción en LaZona producciones desde 2021.

almillanblasco@gmail.com

ELISABETTA DI MINICO es investigadora postdoctoral UNA4CAREER con un proyecto sobre la "Enemicidad de la alteridad". Sus estudios se centran en las relaciones entre ficción e historia. Se ocupa principalmente de distopía, control, otredad y violencia (racial y de género). Utiliza novelas, cómics, películas, y series de TV para analizar provocativamente los "malos lugares" reales de la sociedad contemporánea a nivel histórico y sociológico. Ph.D. Cum Laude en Historia Contemporánea por la Universidad de Barcelona, enseña Historia del Cómic en IULM-Universidad Libre de Lengua y Comunicación de Milán y forma parte del grupo de investigación HISTOPIA (Universidad Autónoma de Madrid). Entre sus publicaciones, des-

tacan la monografía *Il futuro in bilico* (Meltemi, 2018), los capítulos «Utopía y distopía del cuerpo femenino» (en *Lugares de utopía. Tiempos, espacios y estrías*, eds. Juan Pro Ruiz y Pedro José Mariblanca Corrales, Libros Polifemo, 2019), «X-Men Saga and the Dystopian Otherness: Race, Identity, Repression and Inclusiveness in the Mutant World» (en *Utopia and Dystopia in the Age of Trump*, eds. Barbara Brodman y James Doan, Fairleigh Dickinson University Press, 2019), y los artículos «Entre el malson i la realitat. Reflexions distòpiques sobre la societat contemporània» (en *Quaderns de Filosofia*, 7/2, 2020), «Spatial, linguistic and psycho-physical domination of women in dystopia: Swastika Night, Woman on the Edge of Time and The Handmaid's Tale» (en *Humanities* 8, 2019), y «Ex-Machina and the Feminine Body Through Human and Posthuman Dystopia» (en *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, 17/1, 2017).

elidimin@ucm.es

SANTIAGO OLIVERO PÉREZ es graduado en Historia en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Máster en Historia Contemporánea en la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente cursa el Doctorado en la Universitat de Barcelona. Entre sus intereses dentro de la Historia pueden citarse la Historia política de España durante la primera mitad del siglo XIX o el fenómeno de las sociedades secretas en la España decimonónica, igual que la Historia del Cine en su conjunto, con especial interés por el cine asiático y occidental sobre la II Guerra Chino-japonesa (1937-1945), y por la figura del *doppelgänger* en su representación fílmica-literaria.

santi_op_97@hotmail.com

ÓSCAR ORTEGO MARTÍNEZ es licenciado en Historia por la Universidad de Zaragoza en el año 2003. Graduado en Filosofía en el año 2012 por la Universidad de Zaragoza. Doctor en Historia en el año 2014 por la Universidad de Zaragoza con el título de *Cine, fascismo y propaganda: el proyecto falangista de un nuevo cine español* (*un modelo proyectado en la revista Primer Plano).* Finalmente, Máster en estudios filosóficos de la Universidad de Zaragoza en el año 2014.

carracaoscar@hotmail.com

ALBERTO PRIETO ARCINIEGA es catedrático emérito del Departamento de Ciencias de la Antigüedad y de la Edad Media de la Universitat Autònoma de Barcelona. Sus líneas de investigación pasan por la historia social de la Antigüedad Clásica, la organización territorial de la Hispania Romana y las relaciones entre historia del Franquismo, el cine y la antigüedad. Ha escrito alrededor de 40 publicaciones entre libros y artículos relacionados con el campo de la Historia y el Cine, entre las cuales cabe destacar *La Antigüedad filmada* (Ediciones Clásicas, 2004) y *La Antigüedad a través del cine* (Publicacions i Edicions de la UB, 2010). Además, ha participado en numerosas ediciones de los Congresos Internacionales de Historia y Cine en Barcelona y Madrid.

alberto.prieto@uab.cat

EDMON ROCH es licenciado en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona (UB). Presidente del Centre d'Investigacions Film-Història, ha sido también Vicepresidente de la Academia de Cine Español. Trabaja como periodista especializado en cine en publicaciones como *La Vanguardia*, *Diari de Girona*, *Guía del Ocio*, *Fantastic Magazine* e *Historia y Vida*. Con más de 25 años de trayectoria, ha sido productor en proyectos de relevancia internacional como *Barcelona*, *The Last Days of Disco* o *Perfume. Historia de un Asesinato*, y también fue Jefe de Producción de *Siete años en el Tíbet*. En 2004 funda Ikiru Films S. L., con la que ha producido la gran saga animada de *Tadeo Jones*, aparte de películas como *El Niño*, *Lope*, *Bruc*, *Séptimo*, *Biutiful*, *Atrapa la bandera*, *La luna en botella*, *Pope Joan*, *Promoción Fantasma*, *El cuaderno de Sara*, *Yucatán*, *El viaje de Marta (Staff Only)*, *Adú*, *Sanmao: la novia del desierto*, *Las leyes de la frontera*, *Malnazidos*, o *Un hombre de acción*. En 2009 escribe, dirige y produce *Garbo, el espía*, premio Goya y Gaudí al Mejor Documental, y Giraldillo de Oro al Mejor Documental Europeo. En 2022 acaba de estrenar *Tadeo Jones 3. La Tabla Esmeralda*, y para 2023 tiene previsto el lanzamiento de *La niña de la comunión*, mientras produce *Mariposas Negras* y *Saben aquell que diu*.

edmonroch@ikirufilms.com

JOSÉ ANTONIO ROCH ORTEGA es graduado en Historia del Arte por la Universidad de Murcia (2018) y Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Autónoma de Madrid, en colaboración con la Universidad Complutense de Madrid y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2020). Actualmente es contratado predoctoral en el marco del programa FPI-UAM. Sus investigaciones se centran en la cultura visual contemporánea, concretamente en la producida por el cine y la televisión a partir de la segunda mitad del siglo XX, y en las relaciones establecidas entre ambos medios. A este respecto, ha participado en diversos congresos y simposios internacionales y nacionales, y ha publicado en revistas académicas y capítulos de libros. Su tesis doctoral versa sobre el estudio de las relaciones económicas y culturales entre la industria cinematográfica española y RTVE a través de los largometrajes de ficción financiados por el ente público entre 1979 y 1992, bajo la codirección de la Dra. Valeria Camporesi y el Dr. David Moriente.

jose.roch@uam.es

MALENA RODRÍGUEZ ORTIZ és estudiant del grau d'Història a la Universitat de Barcelona, on es troba especialitzant-se en les assignatures relatives a la Història Contemporània i el Món Actual. El seu interès pel món audiovisual s'enfoca tant per les pel·lícules de no-ficció com també de ficció, i d'aquestes últimes en destaquen els seus coneixements pel gènere del cinema fantàstic.

maroor04@gmail.com

RICARD ROSICH ARGELICH és graduat en Història i Màster en Formació del Professorat d'Educació Secundària Obligatòria per la Universitat de Barcelona, i també Màster en Història Contemporània i Món Actual per la Universitat de Barcelona i la Universitat Oberta de Catalunya. És membre del Centre d'Investigacions Film-Història i actualment doctorand en Història Contemporània a la Universitat de Barcelona. Ha publicat articles en revistes especialitzades com *Artificios*, *Íber* i *FilmHistoria Online*. Recentment, ha vist la llum la seva primera monografia titulada *Franquisme sobre rodes. Discurs, imaginari i cultura de l'automòbil a l'Espanya del desenvolupisme (1950-1975)* [Faber & Sapiens / Ápeiron Ediciones, 2022], embrió de la seva tesi doctoral.

ricardrosich97@gmail.com

CAROLINA RÚA FERNÁNDEZ es licenciada en Humanidades y doctora en Historia por la Universitat Pompeu Fabra. En la actualidad, es profesora en la Escola Universitària ERAM —adscrita a la Universitat de Girona— y en la Universitat Pompeu Fabra. Sus principales ámbitos de investigación son la Historia Contemporánea y el Cine. Siguiendo esta línea, ha participado en diversas ediciones del Congreso sobre Historia y Cine organizado por la Universitat de Barcelona y el Centre d'Investigacions Film-Història. Concretamente en las de 2014 (Memoria histórica y cine documental), 2018 (Imágenes de las revoluciones de 1968) y 2022 (Colapsos civilizatorios). Entre sus publicaciones recientes, en coautoría con José Manuel Rúa Fernández, destacan principalmente: «El franquismo no fue un romance. La banalización de la dictadura a través de la serie de televisión *Lo que escondían sus ojos*» (*Cuadernos de Historia Contemporánea*, 43, 2021); «De Sion al 11S. La imagen del *judío conspirador* hasta nuestros días» (*Cuestiones Pedagógicas*, 29, 2020); y «El mito errante: La figura del judío en el cine franquista» (*Historia y Comunicación Social*, 23 (1), 2018).

carolina.rua@eram.cat

ENRIC RUIZ GIL és llicenciat en Història General i Geografia per la Universitat de Barcelona, i professor d'Institut de Secundària i Batxillerat. Membre de Film-Història des de 2011 i del Centre de Documentació de La Sagrera des de 2010. Va ser periodista entre 1993 i 2004, especialitzant-se en transport-infraestructures i mobilitat sostenible. Ha realitzat recerques sobre el món obrer, entre d'altres la recuperació de la memòria del Foment Regional de la Sagrera. El seu camp de recerca actual és el cinema com a eina d'anàlisi històrica i la relació entre geografia i cinema.

erusius@gmail.com

TANIA CELINA RUIZ OJEDA es investigadora de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (UDIR) de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde desarrolla su trabajo en la línea de investigación de Patrimonio y Archivo. Como profesora, ha impartido cursos

en el Posgrado de Historia del Arte y en la Maestría en Cine Documental en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM y en la ENES Morelia. Desde 2023 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONACyT nivel 1. Entre sus recientes publicaciones se encuentra el libro *Cine y propaganda en el ideario cardenista: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1934-1940),* editado por la UNAM. También ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas como *Tzintzun* y *Vivomatografías*, y actualmente se encuentra realizando una estancia de investigación en la Universidad de York en Toronto. Sus líneas de investigación principales son la relación entre Cine y Estado, los orígenes de la industria fílmica en México, el archivo fílmico, la propaganda fílmica y los primeros años del cine en México.

taniaruizojeda75@gmail.com

HÉCTOR RUIZ RIVAS es investigador y profesor de cine y literatura en la Université de Toulouse 2 Jean Jaurès, Francia. Trabaja sobre imágenes nacionales en el cine hispanoamericano actual y ha publicado diversos artículos sobre el tema en Francia, México y España. Acaba de publicar un libro, a modo de estudio crítico, sobre *Roma* (Ediciones Contrabando, 2022), de Alfonso Cuarón.

sagitruiz@hotmail.com

SANDRA SÁNCHEZ GARCÍA es licenciada en Historia del Arte, Máster en Historia y Análisis Sociocultural y doctora en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo, además de estar cursando actualmente un doctorado en Género y Diversidad en la misma institución universitaria. Trabaja como docente e informadora de museos. También es revisora de artículos para la revista científica *Res Mobilis* y sus líneas de investigación pasan por la historia y la estética del cine, los estudios de género y diversidad, la figura del artista Juan Botas, el arte contemporáneo, el arte funerario y la didáctica de la Historia del Arte.

sanchezgsan@outlook.es

FERNANDO SÁNCHEZ LÓPEZ es graduado en Estudios Ingleses por la Universidad de Salamanca, y también cursó un Máster de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la misma universidad. Actualmente es un estudiante de doctorado en The Ohio State University, en el área de estudios ibéricos. Su especialización dentro del campo está vinculada a los estudios cinematográficos, con especial énfasis en el audiovisual español contemporáneo, los géneros fílmicos y su ambigua dicotomía global-local.

sanchezlopez.1@osu.edu

FERNANDO SANZ FERRERUELA es profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, donde desempeña la docencia e investigación especializada en el campo de la Historia del Cine, particularmente, sobre cine español del franquismo. Ha formado parte de distintos proyectos I+D relacionados con el estudio de

la cultura audiovisual del tardofranquismo y ha participado en distintos congresos. Entre numerosas investigaciones, cabe destacar su libro *Catolicismo y cine en España (1936-1945)* (Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza, 2013), que mereció ser galardonado con el Premio de Investigación Film-Història en su edición de 2013. En 2011 recibió una ayuda de investigación de la Fundación Goya en Aragón, que le permitió publicar, junto con Francisco Javier Lázaro Sebastián, el libro *Goya en el audiovisual* (Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017).

fersanz@unizar.es

ANDREA SOLOMANDO MOLINA es especialista en Pedagogía de la Música y Musicología del Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana, y en Métodos de Investigación y Diagnóstico en Educación de la Universidad de Valencia.

andsolomand@gmail.com

MARIELLA TERZOLI is currently a PhD student in contemporary history at the University of Milan (Università degli Studi di Milano - Dipartimento di studi storici), in co-supervision with the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS - Centre de recherches historiques, CRH) in Paris. Her research is focused on the Italians who served the French Foreign Legion in Indochina from 1946 to 1956, from enlistment starting in the 1930's, their participation in the war to the end of their military careers.

mariella.terzoli@unimi.it

ERIKA TIBURCIO MORENO es profesora asociada en el departamento de Humanidades: Historia, Geografía y Arte en la Universidad Carlos III y en el de Didáctica de las Ciencias Experimentales, Sociales y Matemáticas de la Universidad Complutense. Ha centrado sus investigaciones en las relaciones entre el cine de terror y la historia contemporánea, centrándose fundamentalmente en el análisis del discurso. Ha publicado la monografía *Y nació el asesino en serie. El origen cultural del monstruo en el cine de terror estadounidense* (Los Libros de la Catarata, 2019) y ha participado en obras colectivas como *Dark Forces at Work. Essays on Social Dynamimcs and Cinematic Horrors,* editado por Cynthia J. Miller y A. Bowdoin Van Ripper (Lexington Books, 2020) o *The 80s Resurrected. Essays on the Decade in Popular Culture Then and Now*, editado por Randy Laist (McFarland Publishing, 2022), así como artículos en revistas especializadas como *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* o en *Cuadernos de Historia Contemporánea*.

etiburci@hum.uc3m.es

KSENIJA VRANEŠ (apellido de nacimiento Vulović) es profesora adjunta doctora en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, Departamento de Estudios Ibéricos, enseñando literatura hispanoamericana y estudios hispanos. Terminó sus estudios de grado, máster y doctorado en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado y defendió su tesis doctoral titulada *La narrativa de amor en las novelas de Julio Cortázar y*

Milorad Pavić. Ha asistido a numerosos congresos internacionales, tanto en Serbia como en el extranjero (Beijing, Ljubljana, Wroclaw, Buenos Aires, Barcelona), y es autora de varios artículos publicados en revistas y monografías nacionales e internacionales. Actualmente ocupa el cargo de editora ejecutiva de la revista *Beoiberística — Revista de estudios ibéricos, latinoamericanos y comparativos*. Sus principales campos de interés son las relaciones entre la literatura hispanoamericana y la europea, entre la literatura y el cine, y entre la teoría literaria y la hermenéutica.

ksenija.m.vranes@gmail.com

ALEXIS YANNOPOULOS es profesor titular en la Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès desde 2014. Desde un marco hermenéutico basado en la sociocrítica, los estudios decoloniales y de género, se interesa en cuestiones filosóficas y estéticas relacionadas con la utopía y las formas genéricas menores (ciencia ficción, ficción policíaca, literatura erótica). Participa activamente en la organización del festival *Cinélatino, Rencontres de Toulouse*, organizando encuentros y talleres con los cineastas latinoamericanos. Entre sus últimas publicaciones, están: "La transgresión de género en las primeras obras de Angélica Gorodischer, un ideosema clave para la lectura de los textos", "El cine hispanoamericano, complejo y polifacético" y "Performatividad y anamorfosis en *El verbo J* de Claudia Hernández". Ha coordinado el dossier "Nuevas cartografías decoloniales: el sujeto cultural en el Caribe", y actualmente prepara una monografía sobre *Zama* de Lucrecia Martel.

alexis.yannopoulos@univ-tlse2.fr



UNIVERSITAT DE BARCELONA



CEHI
Centre d'Estudis Històrics Internacionals



FILM - HISTÒRIA
Centre d'Investigacions