

TERRORISMO Y PÁNICO SOCIAL EN EL CINE FANTÁSTICO BRITÁNICO (2002-2011)

Por Raúl ÁLVAREZ GÓMEZ
Universidad Complutense de Madrid

Araceli RODRÍGUEZ MATEOS
Universidad Rey Juan Carlos

Abstract

Tras los atentados terroristas del 11-S (Nueva York y Washington), el 7-J (Londres) y el 11-M (Madrid), una parte significativa del cine fantástico británico, en particular los géneros de terror y ciencia-ficción, incorporan a su discurso una serie de temas y recursos formales que evocan una atmósfera de alarma y pánico social, así como algunas de las consecuencias políticas y sociales que producen esas tragedias en las sociedades occidentales. El uso en tiempos convulsos de estos géneros como vehículos de reflexión crítica reabre el debate sobre su capacidad para hablar de la realidad desde un territorio extraño poblado por *freaks*, zombis, vampiros, hombres lobo y extraterrestres.

Palabras clave: Pánico social, terror, ciencia-ficción, distopía, estados totalitarios, desintegración social, anarquía.

* * *

1. El cine de terror y ciencia-ficción como espejo de la realidad

Todas las películas incorporan y ofrecen de forma consciente o inconsciente información sobre la época histórica o el contexto en que son producidas, de tal modo que, como afirma Román Gubern, cualquier filme tiene un ‘mensaje polisémico’¹. Son conocidas las aportaciones de académicos como Marc Ferro, Pierre Sorlin o Robert A. Rosenstone sobre la relación especular entre el cine y la realidad en los filmes históricos², pero esta analogía vale también para los géneros más populares y aparentemente triviales, como el terror y la ciencia-ficción. Lo demuestra el análisis de la historia y la evolución tanto estética como temática de ambos géneros, que arroja conclusiones muy reveladoras sobre su capacidad para hablar metafóricamente de lo real a través de lo irreal, lo desconocido, lo siniestro, lo oculto o lo sobrenatural. En términos de Freud, lo consciente a través de lo inconsciente³, o según Nietzsche, lo apolíneo a través de lo dionisiaco⁴.

¹ R Gubern, ‘Una experiencia de antropología cinematográfica’ in *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, J. V. Pelaz y J. C. Rueda (eds.), Rialp, Madrid, 2002, p.32.

² Marc Ferro analiza la relación especular entre cine e historia en *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995, y *El cine: una visión de la historia*, Akal, Madrid, 2008. Pierre Sorlin hace lo propio in *The Film in History: Restaging the Past*, Blackwell, Oxford, 1980. Y Robert A. Rosenstone realiza su aportación en *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.

³ Sigmund Freud estudia las raíces del arte terrorífico y lo siniestro, y su conexión con las pulsiones conscientes e inconscientes en ‘Lo siniestro’ y ‘El yo y el ello’, en *Obras completas*, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

⁴ Friedrich Nietzsche analiza la relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco dentro del marco de la tragedia griega en *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 2000.

Esta línea de investigación, en el género de terror, ha sido horadada desde finales de los años sesenta y principios de los setenta por autores como David Pirie, Andrew Tudor, Gérard Lenne, Lotte H. Eisner, Robin Wood, David J. Skal, Carlos Clarens, Román Gubern, José María Latorre o Carlos Losilla. Quizá por su carácter sintético y aglutinante de distintas teorías, destaca la obra de David J. Skal *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, en la que el autor americano, tras estudiar la evolución de la representación del terror durante el siglo XX, propone la tesis de que algunas ficciones de este género cumplen la función de representar los principales miedos, traumas y obsesiones de cada época. Su análisis cubre medios de expresión tan distintos como la literatura, el teatro, la pintura, la fotografía, la televisión o el cine, y le permite afirmar que la evolución formal y conceptual del terror es paralela a los miedos colectivos de cada momento histórico.

Así, por ejemplo, los horrores de la Primera Guerra Mundial tienen su reflejo simbólico en la ambientación, temas y caracterización de los personajes del cine de terror de los años veinte. Entonces destaca el morbo por los *freaks*, seres grotescos y monstruosos en lo físico, lo psicológico o en ambos aspectos que habitan las fantasías del primer expresionismo alemán, como *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) o *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F.W. Murnau, 1922), y los primeros éxitos de la Universal protagonizados por Lon Chaney, como *The Hunchback of Notre Dame* (Wallace Worsley, 1923) o *The Phantom of the Opera* (Rupert Julian, 1925). El autor considera que la deformidad física y psicológica de estos personajes, que los aparta de la vida en sociedad, evoca el trauma de muchos soldados que volvieron mutilados del frente.

El estudio aborda después la relación entre la Gran Depresión y el éxito de películas como *Frankenstein* (James Whale, 1931) y *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Victor Fleming, 1941), la Segunda Guerra Mundial y el boom de las películas sobre hombres lobo, la Guerra Fría y la obsesión por las invasiones extraterrestres, y, ya a finales de siglo, el vínculo entre el sida y la renovada fascinación por los vampiros.

En cuanto a la ciencia-ficción, la consideración de este género como posible espejo de la sociedad ha sido tratada, también desde finales de los años sesenta y principios de los setenta, por autores como John Baxter, Jean-Pierre Bouyxou, René Prédal, Vivian Sobchack, J.P. Telotte, Gary Wolfe, Luis Gasca, José María Latorre, Joan Bassa y Ramón Freixas. Un trabajo reciente especialmente valioso por su carácter multidisciplinar es *El cine de ciencia-ficción. Explorando mundos*, editado por Antonio José Navarro, que reúne una veintena de ensayos monográficos que abordan el género desde distintos ángulos plásticos, psicológicos, sociales y mitológicos. Destaca la aportación del novelista J.G. Ballard, quien no duda en afirmar que:

Las pesadillas y los sueños colectivos del siglo XX han hallado su más vívida expresión en este género con frecuencia menospreciado pero de gran popularidad (...). Lejos de ser un medio de entretenimiento escapista, la ciencia-

*ficción ha sido siempre un barómetro sensible de la situación cultural y política de la época.*⁵

El autor de *The Drowned World* (1962) pone como ejemplo el cine americano de los años cincuenta, en plena Guerra Fría, que se hace eco de forma alegórica del miedo a una hecatombe nuclear y a una invasión extranjera a través de títulos como *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956), *Them!* (Gordon Douglas, 1954), *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951) y *The Incredible Shrinking Man* (Jack Arnold, 1957).

La atmósfera de amenaza y peligro constante que define la puesta en escena de estas películas es uno de los rasgos constitutivos del género que aún hoy mantienen su vigencia en el discurso narrativo como figura de valor metafórico. Lo apunta Susan Sontag cuando afirma que ‘el cine de ciencia-ficción está relacionado con la estética de la destrucción, con las peculiares bellezas que pueden procurarnos los estragos, la confusión’⁶. Y lo demuestra Antonio Sánchez-Escalonilla en su estudio sobre el cine de ciencia-ficción norteamericano producido tras los atentados del 11-S, en el que concluye que algunas ficciones rodadas en Hollywood a partir de esa fecha recuperan el valor del cine fantástico como parábola de las paranoias y los miedos colectivos del momento⁷.

A partir de esta consideración del cine de terror y ciencia-ficción como discurso especular de la realidad en clave alegórica, mi artículo se fija en una selección de películas de ambos géneros producidas en Gran Bretaña entre los años 2002 y 2011 para sugerir que, a partir del análisis formal y narrativo de sus tramas, una parte significativa de este cine arroja una mirada crítica y reflexiva, quizá inconsciente, sobre los miedos colectivos y las consecuencias sociales que en Occidente despierta una nueva amenaza: el terrorismo.

2. Occidente en el punto de mira terrorista

Uno de los objetivos fundamentales del terrorismo es la extensión del terror y el pánico social más allá de la esfera íntima de las víctimas de los ataques. Este propósito adquirió una nueva dimensión tras los terribles atentados del 11-S (Nueva York y Washington), el 7-J (Londres) y el 11-M (Madrid), ya que el terror producido por los ataques trascendió su carácter local para convertirse en una amenaza internacional.

En el momento de producirse, el terrorismo no era un hecho excepcional en la mayor parte de estas ciudades –Londres había sido golpeada durante años por el IRA, lo mismo que Madrid por ETA, y Nueva York había sufrido un ataque terrorista en 1993⁸–,

⁵ J. G. Ballard, ‘Guía del usuario para el nuevo milenio’, en *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, A. J. Navarro (ed.), Valdemar, Madrid, 2008, pp. 111-112.

⁶ S Sontag, ‘La imaginación del desastre’, in *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, A. J. Navarro (ed.), Valdemar, Madrid, 2008, p. 26.

⁷ Véase A. S. Escalonilla, ‘Hollywood Under Siege: The *Entrenched* as a Dramatic Role in the Wake of 9/11’, en L. Franklin & R. Richardson, *The Many Forms of Fear, Horror and Terror*, InterDisciplinary Press, Oxford 2010, pp. 13-22.

⁸ El 26 de febrero de 1993, a las 12 horas y 17 minutos del mediodía, un vehículo bomba cargado con 680 kilogramos de explosivos hizo explosión en uno de los aparcamientos subterráneos de la Torre Norte del World Trade Center, causando seis muertos y más de mil heridos. La investigación del FBI concluyó que el ideólogo del plan, Ramzi Yousef, dirigía una célula fundamentalista islámica financiada por Al Qaeda.

http://www.fbi.gov/page2/feb08/tradebom_022608.html

pero los atentados perpetrados por grupos de radicales islámicos superaron cualquier ataque previo en todos los niveles.

En primer lugar por el número y carácter de las víctimas, en su mayoría civiles, lo que contrasta con los objetivos habituales de los grupos terroristas no islámicos que operan en Occidente, que suelen ser policías, militares, políticos u otros representantes del orden establecido.

En segundo lugar por la naturaleza y el valor simbólico de los escenarios elegidos para las masacres. Las Torres Gemelas y el Pentágono representan los baluartes del poder económico y militar de Estados Unidos, mientras que los servicios de metro y autobús de Londres y los trenes de Madrid encarnan la importancia de los espacios públicos en las democracias occidentales.

Y en tercer lugar por el origen de los ataques, tramados y ejecutados por radicales islamistas vinculados a Al-Qaeda, frente al carácter regional o local de otras bandas terroristas como ETA o el IRA.

En los años posteriores a los ataques, estos tres condicionantes contribuyeron a definir un paisaje de alarma y pánico social en las sociedades golpeadas por la tragedia del que el cine, como uno de sus principales y más eficaces medios de comunicación de masas, se ha hecho eco como clave de reflexión a través de distintos géneros. Este artículo se fija en el caso británico y estudia una selección de diez filmes de terror y ciencia-ficción producidos entre los años 2002 y 2011.

Hay cuatro películas de terror -*Doomsday* (Neil Marshall, 2008), *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002), *28 Weeks Later* (Juan Carlos Fresnadillo, 2007) y *Dog Soldiers* (Neil Marshall, 2002)- y seis de ciencia-ficción -*Code 46* (Michael Winterbottom, 2003), *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006), *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005), *Sunshine* (Danny Boyle, 2007), *Franklyn* (Gerald McMorrow, 2008) y *Monsters* (Gareth Edwards, 2010). Como veremos en detalle más adelante, los diez títulos sitúan al espectador en un escenario condicionado por una gran tragedia, desde la extensión de un virus letal en *28 Days Later* hasta el establecimiento de un estado totalitario en *V for Vendetta*, cuyos personajes se mueven en un clima de pánico que da pie a los realizadores a reflexionar sobre tres temas cardinales: el recorte de libertades individuales, la política del miedo al otro y la sensación de inseguridad.

3. Hijos de la Hammer

Antes de analizar las propuestas dramáticas y las claves de reflexión de las diez películas, es preciso situar éstas en la historia del cine fantástico británico, que David Pirie definió como ‘the only staple cinematic myth which Britain can properly claim as its own’⁹.

Nuestro repaso comienza en 1935 con la que, según Jack Hunter, puede considerarse la primera película de la productora Hammer Films, titulada *The Public*

⁹ S Chibnall & J Petley, ‘The return of the repressed? British horror’s heritage and future’, en *British horror cinema*, S. Chibnall & J. Petley (eds.), Routledge, New York, 2002, p. 8.

Life of Henry the Ninth (Bernard Mainwaring). Aunque este título no es significativo ni por temática ni por estética de la aportación al género que realizó la Hammer durante sus años de existencia, sí permite marcar el inicio oficial de las actividades de la productora que impulsó la mayoría de los filmes de terror y ciencia-ficción que se realizaron en Gran Bretaña entre 1935 y 1979, fecha de producción de *The Lady Vanishes* (Anthony Page), que Hunter sitúa como la última película de los estudios antes de su desaparición.

La Hammer, que con el tiempo llegaría a conocerse popularmente como la Casa del Terror, produjo durante ese tiempo una extensa filmografía que incluye más de 200 largometrajes, cortometrajes y series de televisión de una amplia variedad temática, desde historias de vampiros, momias y monstruos de Frankenstein hasta *swashbucklers*, comedias de humor negro, *thrillers* políticos, dramas existenciales y aventuras prehistóricas.

La aportación más significativa al género de ese corpus artístico, y en particular a sus vertientes de terror y de ciencia-ficción, es la formada por las películas de vampiros, momias y monstruos de Frankenstein que la Hammer produjo con profusión durante su época dorada, entre 1955 y 1965. Títulos como *The Quatermass Experiment* (Val Guest, 1955), *The Curse of Frankenstein* (Terence Fisher, 1957), *Dracula* (Terence Fisher, 1958), *The Revenge of Frankenstein* (Terence Fisher, 1958) o *The Mummy* (Terence Fisher, 1959) cimentaron el éxito comercial de la Hammer y definieron un estilo que ejerció una notable influencia sobre las generaciones posteriores de cineastas.

Jonathan Rigby describe las características de ese estilo, al que denomina el ‘efecto Hammer’¹⁰, en torno a cinco coordenadas de naturaleza temática y estética: la reinterpretación de los monstruos clásicos de la Universal (Drácula, Frankenstein y la Momia), la recreación de un ambiente decadente de cuento gótico, la utilización de colores llamativos, el gusto por lo macabro y el recurso al erotismo. La Hammer cultivó este estilo con éxito decreciente hasta su desaparición, ejerciendo el monopolio del género fantástico en Gran Bretaña frente a otros competidores contemporáneos como Tigon British y Amicus Productions, cuyos filmes eran claros *exploitations* de la fórmula hammeriana.

Desaparecida la Hammer, los primeros años de la década de los ochenta supusieron, según Ángel Sala, ‘un goteo de producciones que intentaban apuntalar sin éxito unos edificios que se desmoronaban y que, en cierta manera, había que demoler’¹¹. Sala se refiere obviamente a la herencia y el peso mitológico de la Hammer, cuyo estilo trata de sobrevivir en productos típicos de serie B como *House of the Long Shadows* (Pete Walker, 1982), *The Monster Club* (Roy Ward Baker, 1980) o *The Doctor and the Devils* (Freddie Francis, 1985).

Los primeros síntomas de superación de la fórmula Hammer en estos años se concentran alrededor de tres nombres: Terry Gilliam, director de *Brazil* (1985), Neil Jordan, director de *The Company of Wolves* (1984), y Clive Barker, director de *Hellraiser* (1987).

¹⁰ J. Rigby, *English gothic. A century of horror cinema*, Reynolds & Hearn, London, 2000, p. 238.

¹¹ A. Sala, ‘Caída y reconstrucción del fantástico británico 1980-2003’, en *Quatermass*, vol. 4, Astiberri, Bilbao, 2004, p. 84.

Su audacia alumbró una nueva etapa del género fantástico británico que se consolidó en la siguiente década y que se caracterizaría, según Ángel Sala, por la ‘tendencia a implicar ciertos estilemas del género con reflexión moral o social, es decir, hacer cine de terror desde ópticas realistas y nada tradicionales’¹². En este ámbito se sitúan filmes como *Shallow Grave* (Danny Boyle, 1994) o *Butterfly Kiss* (Michael Winterbottom, 1994). Precisamente estos dos directores son también los responsables de dos de las películas objeto de este estudio: *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002) y *Code 46* (Michael Winterbottom, 2003).

En la actualidad, y en particular desde el año 2002, cuando se estrenan *28 Days Later* y *My Little Eye* (Mark Evans), el cine fantástico británico parece seguir mayoritariamente esta vía que, sin renunciar a la comercialidad, propone en paralelo un discurso en forma de metáfora política y social sobre un tema concreto. Las películas del presente artículo se sitúan precisamente en esta tendencia, sugiriendo tres líneas de reflexión en torno al pánico social generado tras los ataques terroristas.

4. Recorte de libertades individuales

El 26 de octubre de 2001, la Cámara de Representantes y el Senado estadounidense aprobaron la Ley Patriótica, un texto legal que extendía los poderes de control del Estado contra el terrorismo mediante la ampliación de la capacidad de vigilancia de sus agencias de seguridad, como la CIA y el FBI. Los opositores a esta Ley, entre ellos agrupaciones en defensa de las libertades individuales como la Asociación Nacional de Derechos Civiles, argumentaron que las medidas contempladas en la Ley podían atentarse contra los derechos constitucionales de los ciudadanos norteamericanos. Jonathan Schell puso nombre y apellidos a estas quejas cuando afirmó:

*Hay un nombre para un sistema de gobierno que promueve las guerras agresivas, engaña a sus ciudadanos, viola sus derechos, abusa del poder y rompe la ley, rechaza el control judicial y legislativo, reclama poder ilimitado, tortura prisioneros y actúa en secreto. Es dictadura. La Administración de George W. Bush no es una dictadura, pero se comporta como una en su forma embrionaria.*¹³

Con estas palabras, Schell, que en cierto modo actualizaba la célebre cita de Benjamín Franklin sobre la libertad –‘Quienes pueden renunciar a su libertad esencial para obtener una pequeña seguridad temporal, no merecen ni libertad ni seguridad’–, también estaba describiendo, probablemente sin saberlo, el contexto político y social de *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005) y *Franklyn* (Gerald McMorrow, 2008), dos historias de corte futurista que desarrollan la tesis del recorte de libertades individuales y sus consecuencias sobre la sociedad.

Adaptación de la novela gráfica homónima de Alan Moore y David Lloyd, *V for Vendetta* sitúa al espectador en una ilusoria Gran Bretaña dominada por el régimen autoritario del Líder, una suerte de dictador de aires hitlerianos que controla la nación a

¹²Ibid., p. 87.

¹³J Schell, ‘The hidden State steps forward’, in *The Nation*, 01-09-2006, p. 23.

través de un complejo sistema de seguridad y vigilancia. El Líder ostenta el poder al modo del Gran Hermano orwelliano, repitiendo constantemente en sus discursos una consigna de tintes fascistas: ‘Fuerza a través de la unidad y unidad a través de la fe’.

La ciudadanía está sometida a seguimientos regulares y escuchas aleatorias de sus conversaciones privadas, las fuerzas de seguridad detienen a cualquier individuo ‘diferente’ (inmigrantes, musulmanes, homosexuales, etc.), los medios de comunicación sirven a los propósitos propagandistas del gobierno y hay decretado un toque de queda que impide el libre tránsito de personas a partir de las 22 horas. A cambio de un estado ficticio de orden y paz, la gente ha cedido completamente sus libertades.

V, un héroe enmascarado inspirado en la figura histórica del conspirador Guy Fawkes, que intentó volar el Parlamento inglés el 5 de noviembre de 1605, lucha contra los arquitectos de este sistema tratando de abrir los ojos de la ciudadanía haciéndoles entender que han renunciado al bien máspreciado del hombre: su libertad. En sus planes le ayuda Evey, una joven huérfana que comulga con los ideales de V y que, finalmente, activa los explosivos que detonan, ahora sí, el edificio del Parlamento.

Lo que diferencia a V y Evey del resto de personajes es que ellos se han enfrentado a sus miedos para poder vivir una vida plena. Se han liberado de sus máscaras para ser ellos mismos y no temen la represión del Líder. Con la detonación del Parlamento pretenden despertar al resto de la sociedad, desatando una suerte de catarsis colectiva que haga buena una de las citas más simbólicas de V: ‘Los pueblos no deberían temer a sus gobiernos. Son los gobiernos los que deberían temer a sus pueblos’.

Pese a lo extremo de su planteamiento –resulta difícil concebir en la realidad una Gran Bretaña fascista–, el mensaje de *V for Vendetta* mantiene su vigencia sobre las penosas consecuencias que podrían derivarse del recorte de libertades individuales y derechos constitucionales en el seno de una sociedad que decidiera aceptar más control a cambio de una supuesta mayor seguridad.

Los postulados de *Franklyn* parten de una premisa similar. En un futuro cercano, Gran Bretaña se ha convertido en un Estado totalitario y ultra religioso en el que el poder político está detentado por una élite clerical que persigue a aquellos ciudadanos que no profesan ningún tipo de fe. Si bien no hay una religión oficial, todos los ciudadanos están obligados a rendir culto a algo o a alguien, sin reservas, ciegamente, y a inscribir su dogma en un gran registro central de tintes kafkianos. Como en *V for Vendetta*, las autoridades controlan a la población mediante un vasto sistema de vigilancia cuyo brazo ejecutor es una fuerza paramilitar, aquí descrita como un cuerpo integrado por hombres mitad policías y mitad monjes que detienen a los no creyentes.

El protagonista de la historia, Franklyn, es un hombre torturado y sin fe que persigue a los líderes religiosos que utilizan esta aparente libertad de credo para aprovecharse de jóvenes e incautas muchachas. Oculto tras una máscara, como V, su objetivo principal es aquel que llaman el Individuo, un canalla sin escrúpulos que capta adolescentes para su secta. Perseguido por las autoridades y atormentado por visiones que le enseñan otra realidad paralela, Franklyn termina descubriendo que el mundo fanatizado en el que cree vivir no es más que una proyección de su mente enferma. Franklyn no es un rebelde con causa, sino un excombatiente británico en Irak que sufre delirios y

alucinaciones. El Individuo no es un pope sectario, sino su padre, que trata de encontrarlo para llevarlo de vuelta a casa.

Este giro de guión no solo no anula el subtexto de la historia, una denuncia de los regímenes autoritarios que someten a su ciudadanía a cambio de una supuesta libertad, en este caso religiosa, sino que además añade una lectura inquietante. Los soldados occidentales que combaten el terrorismo pueden convertirse a su vez en sujetos violentos y peligrosos. El terror solo engendra terror.

5. La política del miedo al otro

La segunda clave de reflexión que sugieren los filmes estudiados, en particular *Code 46*, *Monsters*, *Children of Men* y *Dog Soldiers*, es el ejercicio de la política desde el principio del miedo al Otro. ¿Qué Otro? El extranjero, el extraño, el diferente, el raro, cualquier individuo o grupo, en definitiva, que se sale de los patrones sociales, culturales y étnicos que decide aceptar una sociedad.

En nuestro caso, bien por el discurso de los gobiernos, bien por la tendencia a la generalización de la prensa, los ataques terroristas levantaron en las sociedades occidentales una oleada de temor, sospecha y xenofobia hacia los ciudadanos musulmanes comparable a la agitación que originó el comunismo en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. De algún modo el patrón ha vuelto a repetirse, y medio siglo después del ‘terror rojo’ y la paranoia nuclear, Occidente ha encontrado un nuevo enemigo a batir.

En *Code 46*, Michael Winterbottom traslada el miedo al Otro a un mundo futuro en el que las ciudades se han convertido en el único entorno seguro de la tierra. Sólo los individuos genéticamente aptos pueden viajar al exterior o a otros núcleos urbanos previa concesión de un pase o seguro de desplazamiento. Además, existe una férrea política de natalidad que obliga a los padres a pasar un test genético para neutralizar posibles incompatibilidades. La generalización de la clonación, la separación de embriones, la fertilización in vitro y la inseminación artificial son los motivos que argumentan los Estados para prohibir la libre unión sexual. Esta práctica, en realidad, oculta una política de reproducción selectiva mediante la que las naciones pretenden impedir la mezcla entre diferentes etnias.

William, un investigador de seguros encargado de destapar fraudes en la emisión de pases de viaje, y María, una empleada de la mayor empresa de producción de estos pases, se conocen, se enamoran y desafían al sistema huyendo juntos. Su relación, claramente inspirada en el clásico *Brave New World* de Aldous Huxley, es considerada impropia por las autoridades, que no descansan hasta dar con su paradero, separarlos y borrar los recuerdos de William sobre María para reintegrarlo de nuevo en su mundo aséptico.

Code 46 pone el acento en la dificultad de los individuos no aptos, los extranjeros, para entrar en las ciudades y tener las mismas oportunidades que los demás. ‘No se vive, se subsiste’, le dice a William su chófer en relación al mundo exterior. Este reflexión, además, alerta sobre el posible establecimiento de ciudadanos de primera y

segunda categoría en función de criterios raciales o genéticos, un tema que ya adelantó la visionaria *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997).

Monsters aborda el tema utilizando un recurso clásico de la ciencia-ficción norteamericana de los años cincuenta: la amenaza alienígena como metáfora de un supuesto peligro más cercano. El director, Gareth Edwards, sitúa al público en un México parcialmente invadido por unas criaturas extraterrestres que de forma periódica, y sin motivo aparente, atacan al ser humano. Ninguna persona puede transitar por la región 'infectada', y el gobierno norteamericano ha levantado un simbólico muro en su frontera con México que impide el paso de los monstruos hacia su territorio.

Andrew, un fotógrafo, y Samantha, la hija del propietario del periódico para el que trabaja aquél, se adentran en la zona prohibida cuando pierden el último transporte de vuelta a EE.UU. antes de una nueva ola de ataques. La experiencia de ambos resulta reveladora al descubrir que los alienígenas solo atacan a los hombres durante su periodo de fecundación, impulsados por el temor a perder sus crías. Es un acto defensivo, no ofensivo. Una respuesta instintiva que también experimenta Andrew cuando tiene que proteger a Samantha, de la que está enamorado, en varias situaciones de peligro.

La película habla así de la incomunicación como factor de hostilidad entre dos comunidades diferentes. Tememos lo que no conocemos, y el atrincheramiento de una o las dos partes solo produce más miedo y discordia. En los años cincuenta la amenaza eran los comunistas, disfrazados de robots o marcianos asesinos. Ahora son los inmigrantes, evocados aquí bajo la forma de unos monstruos que solo quieren comprensión y aceptación.

En *Children of Men*, adaptación de la novela homónima de P.D. James, el miedo a la alteridad se enmarca en una Gran Bretaña dislocada por el terrorismo, la inmigración, el hambre y las desigualdades. Todo ello en medio de un ambiente pesimista y desesperanzador sobre el futuro del género humano, provocado por una epidemia de infertilidad que impide concebir a las mujeres. La historia sigue a Theo, un antiguo activista reconvertido en funcionario que se convierte en el protector de la única mujer encinta de la tierra, una muchacha africana que busca un lugar seguro para ella y su bebé.

Bajo esta premisa, Alfonso Cuarón desarrolla un discurso crítico sobre la globalización y el capitalismo que hace hincapié en la desintegración social que conlleva el miedo al ciudadano extranjero y las políticas de control y represión que pueden llegar a ejercerse sobre el mismo. Esta mirada alcanza su punto culminante en dos escenas. La primera, en Londres, cuando Theo asiste al desalojo de un edificio habitado por inmigrantes que luego son encerrados en jaulas. Y la segunda, en un campo de refugiados, cuando Theo trata de salvar a la madre y al bebé en medio de una batalla campal entre el ejército británico y masas de inmigrantes. Sólo el llanto del pequeño consigue enmudecer las armas.

En su apreciación sobre el film, Slavoj Žižek afirma que 'la democracia, hoy, ya no está basada en la justicia, la igualdad y la libre participación del ciudadano, sino en

la segregación, el levantamiento de muros y las comunidades cerradas'¹⁴. Esta opinión cobra sentido si nos fijamos en la nueva geografía del mundo posterior a los ataques terroristas, que ha visto cómo se levantaban y reforzaban muros, vallas y otras barreras físicas entre EE.UU. y México, Ceuta y Marruecos, e Israel y Cisjordania que tratan de impedir la entrada de inmigrantes ilegales y posibles ataques¹⁵.

La cuarta película, *Dog Soldiers*, propone un acercamiento a la política del miedo al otro a través de la figura mítica del hombre lobo, uno de los arquetipos fundamentales del género de terror en el cine. La acción sigue a un pelotón del ejército británico durante unas maniobras en las tierras altas de Escocia. Lo que debería ser un ejercicio rutinario se convierte en una pesadilla cuando una manada de hombres-lobo ataca sin motivo ni provocación previa a los militares, obligándoles a buscar refugio en una casa donde se atrincheran. La amenaza de las criaturas, cuya violencia y ansia de sangre no obedece a ninguna razón lógica, desata las más diversas respuestas entre los soldados, quienes, presa de la desesperación, mueren uno tras otro.

Sólo sobrevive uno, Cooper, que no por casualidad es el único que mantiene la calma y la sensatez, trata de comprender la naturaleza de las bestias, los motivos de su ataque y, esto es lo más importante, se niega a disparar si no es en estricta defensa propia. Todo lo contrario representa el capitán Ryan, oficial violento y sin escrúpulos que no duda en apretar el gatillo a la mínima señal de peligro y que antepone su seguridad personal a la del grupo. 'No se trata de esconderse y sobrevivir, sino de matar al enemigo', le dice al principio del film Ryan a Cooper, en una escena en la que éste se niega a obedecer una orden de aquél dirigida a matar a sangre fría a un inofensivo perro simplemente por placer.

Ambos personajes, por tanto, representan dos formas opuestas de hacer frente a la violencia: el ojo por ojo de Ryan frente a la cordura de Cooper. Esta discrepancia ética da pie a interpretar *Dog Soldiers* como una posible alegoría de las dos posturas ideológicas que dominaron el discurso político de Occidente tras los atentados terroristas. Una violenta y preventiva, dirigida a combatir el terrorismo por todos los medios posibles, sobre todo militares, que encarnaría la Administración del presidente Bush y tomaría forma en su decisión de invadir Irak e intervenir en Afganistán. Y otra más moderada y abierta al diálogo, promovida desde Naciones Unidas, que se concretaría en torno al programa de la Alianza de Civilizaciones que propuso el presidente español José Luis Rodríguez Zapatero¹⁶.

¹⁴ S Zizek explica este asunto en el documental 'La posibilidad de la esperanza', incluido en la versión de DVD de *Children of Men*, Universal Pictures, 2007.

¹⁵ El 26 de octubre de 2006, el presidente George W. Bush firmó la Secure Fence Act of 2006, por la que se autorizaba el refuerzo y ampliación del muro que marca la frontera geográfica entre EE.UU. y México. <<http://www.gpo.gov/fdsys/pkg/PLAW-109publ367/content-detail.html>>. El 23 de junio de 2002, el Gobierno de Israel aprobó la construcción de un sistema de vallas y alambradas la frontera entre Israel y Cisjordania. [www.cinu.org.mx/biblioteca/documentos/palestina/ES-10248\(muro\).pdf](http://www.cinu.org.mx/biblioteca/documentos/palestina/ES-10248(muro).pdf)

El 30 de septiembre de 2005, el Consejo de Ministros del Gobierno de España decidió reforzar la valla que separa las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla de Marruecos.

<http://www.lamoncloa.es/ConsejodeMinistros/Referencias/_2005/c3009050.htm>

¹⁶ El 21 de septiembre de 2004, en el marco de la 59ª Asamblea General de la ONU, el presidente del Gobierno español, José Luis Rodríguez Zapatero, propuso una alianza entre Occidente y el mundo musulmán para combatir el terrorismo desde posturas no militares. Su plan desembocó en el programa de acción de la Alianza de Civilizaciones, que Naciones Unidas adoptó el 26 de abril de 2007. <<http://www.unaoc.org/content/view/86/122/lang,english/>>.

6. La sensación de inseguridad

Los ataques terroristas del 11-S, 7-J y 11-M probaron la fragilidad de Occidente ante una táctica del horror consistente en golpear en cualquier momento y en cualquier lugar, sin ninguna clase de escrúpulo respecto al número o naturaleza de las víctimas. El mensaje de Al-Qaeda era claro: de nada sirven la policía, el ejército, los servicios de espionaje o los últimos adelantos tecnológicos de las potencias desarrolladas frente a un hombre o grupo de hombres dispuesto a morir matando.

Esta estrategia generó en las sociedades occidentales una sensación de inseguridad que se tradujo en un sentimiento de alerta y sospecha hacia cualquier indicio que sugiriera un nuevo ataque. En EE.UU., por ejemplo, muchos ciudadanos veían con recelo cualquier envío postal ante el temor de que la carta o el paquete recibido contuviera ántrax. Y en Londres y Madrid, los servicios de metro, tren y autobús tardaron algún tiempo en recuperar la normalidad ante la duda de que se produjeran nuevos ataques. El Estado, parecía, no era capaz de asegurar la paz y el orden dentro de sus propias fronteras, y el caos se imponía a la razón.

El cine de terror y ciencia-ficción británico se ha hecho eco de este ambiente de ansiedad e histeria colectivas en películas como *28 Days Later* y su continuación (*28 Weeks Later*), *Doomsday* y *Sunshine*. Las tres primeras plantean un escenario apocalíptico similar, caracterizado por el pánico social que genera una epidemia vírica que convierte a las personas en seres feroces y violentos, sedientos de sangre y carne humanas. Mientras que la cuarta especula sobre las consecuencias para la supervivencia de la vida en la Tierra de un supuesto enfriamiento del sol.

En los tres primeros filmes, como indica Jesús Palacios, no estamos ante el tradicional zombi o ghoul de títulos clásicos como *I Walked With a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943), *White Zombie* (Victor Halperin, 1932) o *The Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), sino ante la concreción del ‘ancestral miedo al uno mismo después de la muerte, al no ser siendo, a la suplantación de la identidad y la personalidad, al paraíso de la paranoia’¹⁷.

Las hordas de infectados que persiguen a los protagonistas de las películas no dan tregua, dejando a su paso un mundo devastado donde el Estado ha dejado de funcionar, o ya no existe, y los pocos supervivientes se organizan en pequeñas comunidades.

Es representativo el hecho de que los tres directores, en la recreación de esos escenarios caóticos, hayan recurrido a imágenes de calles desiertas, vehículos calcinados y muros llenos de fotografías y mensajes dedicados a los desaparecidos. Esta iconografía recuerda inevitablemente a las escenas de los atentados que distribuyeron los medios de comunicación, y en particular a manifestaciones de dolor en forma de fotos y cartas de despedida que miles de norteamericanos fijaron en una valla próxima al World Trade Center. Otra clara referencia estética la encontramos en el documental *WTC the first 24 hours*, de Étienne Sauret, que recoge el estado en que quedó la Zona Cero tras los ataques a las Torres Gemelas. El humo, la lluvia de ceniza, las calles solitarias, los edificios en ruinas y los coches destrozados que aparecen en el

¹⁷ J Palacios, *Planeta zombi*, Midons Editorial, Valencia, 1996, p. 12.

documental de Sauret podrían corresponder perfectamente a los escenarios apocalípticos de las tres películas estudiadas.

Estos virus cinematográficos, como el terrorismo, no distinguen ni discriminan a sus víctimas: atacan sin cuartel y siembran la amenaza de un mundo anárquico en el que el Estado es incapaz de reestablecer el orden. O cuando lo hace, como en el caso de *28 Weeks Later*, es a través de la intervención desmedida del ejército. El paralelismo con la invasión de Irak y la entrada en Afganistán parece obvio.

La tesis de *Sunshine* sobre la sensación de inseguridad ante la amenaza terrorista es más sutil. La trama nos sitúa a mediados del siglo XXI en un escenario catastrófico: el Sol se muere y la Tierra, en consecuencia, comienza a congelarse. Un equipo de científicos viaja al Sol a bordo de una nave para tratar de reactivar el núcleo de la estrella, detonando una bomba nuclear en su interior. La misión se desarrolla con normalidad hasta que la nave capta una señal de socorro de otra nave que, siete años atrás, intentó llevar a cabo sin éxito la misma operación. Uno de sus tripulantes, Pinbacker, sigue vivo, pero está loco y, empujado por un extraño fanatismo religioso suicida, trata de sabotear la misión.

La acción, cuyo planteamiento y desarrollo recuerda a *Alien* (Ridley Scott, 1979), trasciende el puro relato de género de la mano de este personaje perturbado que siembra el pánico entre los astronautas de la segunda nave. Su presencia, casi fantasmal, orbita como una sombra amenazadora sobre la vida de los demás personajes y está dispuesto a morir por su nueva fe, aunque ello implique la muerte de sus colegas y la destrucción de su planeta natal. Su motivación, por tanto, no está muy alejada de la de los terroristas suicidas que secuestraron los aviones en Nueva York y Washington.

Al fanatismo ciego y destructor de Pinbacker se opone el espíritu de sacrificio y la solidaridad de Robert Capa, el físico encargado de detonar la bomba que transporta la segunda nave, que lucha contra Pinbacker en una escena final cargada de simbolismo que bien podría representar la postura de Al-Qaeda y la de las sociedades occidentales tras los atentados terroristas. Pinbacker pretende morir matando por una causa egoísta, innoble, ligada a una creencia religiosa distorsionada por los años pasados en soledad y aislamiento en el espacio, mientras que Capa se muestra dispuesto a morir para salvar la vida de los miles de millones de personas que habitan la Tierra. En síntesis: muerte por más muerte, o muerte a cambio de vida; el bien de la minoría frente al bien de la mayoría.

7. Conclusiones

En el contexto post 11-S, una parte significativa del cine británico de terror y ciencia-ficción se revela como un espejo alegórico de las principales consecuencias políticas y sociales que provocaron los atentados de Nueva York, Washington, Londres y Madrid. Los diez filmes estudiados contienen referencias a las tragedias en dos planos. Uno estético, con la recreación de imágenes de terror, caos y pánico social que remiten directamente a las escenas de los atentados que difundieron los medios de comunicación. Y otro dramático, con el desarrollo de tramas que pueden promover la reflexión sobre los efectos sociopolíticos de los ataques terroristas.

Este segundo plano es interesante por cuanto establece una doble lectura para cada film. Su condición de películas comerciales enmarcadas en el cine fantástico las convierte en un producto atractivo para cierto sector del público, sobre todo el más joven, que disfruta con las escenas de acción y los efectos especiales. Mientras que otros públicos más maduros pueden ver la reflexión crítica que promueve el mensaje de cada filme¹⁸. En nuestro caso, los principales puntos de debate se establecen alrededor de tres temas: el recorte de libertades individuales, la política del miedo al otro y la sensación de inseguridad.

Esta doble lectura que convierte al cine de terror y ciencia-ficción en un medio apto para la reflexión no es nueva. David J. Skal, Kim Newman o Mark Jancovich han planteado recientemente la teoría de que las ficciones de terror y ciencia-ficción han cumplido históricamente la función de recrear los miedos colectivos de cada momento. Pero cabe destacar la resurrección de ese valor en un contexto, el del cine británico, que tras la desaparición de la mítica Hammer no había encontrado una vía regular de éxito para los géneros de terror y ciencia-ficción. Por eso ahora vuelven a cobrar sentido las palabras que David Pirie dedicó a los guionistas y directores de la Hammer: ‘Tuvieron el valor de soportar el chaparrón de reproches e insultos que cayó sobre sus cabezas en cuento empezaron a resucitar los temas que el cine había presentado hasta entonces en forma cuidadosamente edulcorada’¹⁹.

Bibliografía

- Bassa, J. & Freixas, R., *El cine de ciencia-ficción. Una aproximación*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Baxter, J., *Science Fiction in the Cinema*, A.S. Barnes & Co., New York, 1970.
- Bouyxou, J. P., *La science-fiction au cinéma*, Union Générale d’Editions, Paris, 1971.
- Chibnall, S. & Petley, J. (eds), *British Horror Cinema*, Routledge, New York, 2002.
- Clarens, C., *An Illustrated History of the Horror Film*, Putnam, London, 1967.
- Corral, J. M., *Hammer. La casa del terror*, Calamar Ediciones, Madrid, 2003.
- Eisner, L. H., *La pantalla demoníaca*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Ferro, M., *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995.
- . *El cine: una visión de la historia*, Akal, Madrid, 2008.
- Freud, S., *Obras completas*, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.
- Gasca, L., *Cine y ciencia ficción*, Llibres de Sinera S.A., Barcelona, 1969.
- Gubern, R. & Prat, J., *Las raíces del miedo*, Tusquets, Barcelona, 1979.
- Hunter, J., *House of Horror. The Complete Hammer Films Story*, Creation Books, 2000.
- Jancovich, J. (ed), *Horror. The Film Reader*, Routledge, New York, 2002.
- Latorre, J. M., *El cine fantástico*, Dirigido por S.L., Barcelona, 1987.
- Lenne, G., *El cine fantástico y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona, 1974.

¹⁸ Araceli Rodríguez Mateos aporta un interesante estudio empírico sobre cómo el público joven español percibe e interpreta este tipo de películas, concluyendo que hace una lectura superficial en clave de género. Véase su artículo ‘Cinema and Social Trauma after Terrorist Attacks: the Spectatorship Perception. Approaching to the Spanish Case’, en L Franklin & R Richarson, *The Many Forms of Fear, Horror and Terror*, InterDisciplinary Press, Oxford 2010, pp. 35-46.

¹⁹ Citado en J. A. Pedrero Santos, *Terror Cinema*, Calamar Ediciones, Madrid, 2008, p. 202.

- Losilla, C., *El cine de terror. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Navarro, A. J. (ed), *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, Valdemar, Madrid, 2008.
- Newman, K. (ed), *Science Fiction/Horror*, The British Film Institute, London, 2002.
- Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 2000.
- Palacios, J., *Planeta zombi*, Midons Editorial, Valencia, 1996.
- Pedrero Santos, J. A., *Terror Cinema*, Calamar Ediciones, Madrid, 2008
- Pelaz, J. V. and Rueda, J. C. (eds.), *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Rialp, Madrid, 2002.
- Pirie, D., *A New Heritage of Horror. The English Gothic Cinema*, I.B. Tauris & Co., 2007.
- Prédal, R., *Le cinéma fantastique*, Éditions Seghers, Paris, 1970.
- Rigby, J., *English Gothic. A Century of Horror Cinema*, Reynolds & Hearn, 2000.
- Romero, J. G. (ed.), *Quatermass*, vol. 4, Astiberri, Bilbao, 2004.
- Rosenstone, R. A., *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.
- Skal, D. J., *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, Valdemar, Madrid, 2003.
- Sobchack, V., *Screening Space: The American Science Fiction Film*, Ungar Editors, New York, 1987.
- Sorlin, P., *The Film in History: Restaging the Past*, Blackwell, Oxford, 1980.
- Telotte, J. P., *El cine de ciencia-ficción*, Cambridge University Press, Madrid, 2002.
- Tudor, A., *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*, Basil Blackwell, Oxford-Cambridge, 1989.
- Wolfe, G., *The Known and the Unknown: The Iconography of Science Fiction*, Kent State University Press, Ohio, 1979.
- Wood, R. & Lippe, R. (eds.), *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Festival of Festivals, Toronto, 1979.