

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Richard Shusterman: pensar desde el cuerpo, de la estética pragmatista a la somaestética, por **Rosa Fernández Gómez**

UT PICTURA POESIS

Poemas de **Lola Andrés** y **María Alcantarilla**

TEXTO INVITADO

Definición, uso, abuso y propuestas estéticas

José Luis Molinuevo

PANORAMA

LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE

Una de las encrucijadas de la estética de Adorno: el arte y la industria de la cultura

Luis Merita Blat

Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas

Ana Contursi

Identidad en la contracultura: Implicaciones semiótico-intertextuales de la (re)presentación corporal

Jonathan Abdul Maldonado Adame y **Héctor Serrano Barquín**

La suerte del fracaso. Lo fallido en la práctica artística contemporánea

Susana G. Romanos

Condiciones definicionales para el predicado “graffiti”

LeonKa

Aesthetics and “transcultural” turn

Giuseppe Patella

MISCELÁNEA

Anica Savic Rebac: la erotología platónica y la estética de la ‘interconexión universal’

Tamara Djermanovic

Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción

Mikel Iriondo Aranguren

La crítica del deseo puro. Razón y evento en Heinrich von Kleist

Nuria Sánchez Madrid

Infeción controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias

Roger Ferrer Ventosa

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015 • ISSN 2386-8449

SEYTA.ORG/LAOCOONTE

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rocío de la Villa (Universidad Autónoma de Madrid), **Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Golvano** (Universidad del País Vasco), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Leopoldo La Rubia** (Universidad de Granada), **Antonio Molina Flores** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE Y REVISIÓN DE TEXTOS

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TRADUCCIONES

Andrés Salazar / José Manuel López

COMUNICACIÓN EN REDES SOCIALES

Paula Velasco Padial



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
 SOCIEDAD ESPAÑOLA
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
 Institut de Creativitat
 i Innovacions Educatives

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
 Departament de Filosofia

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
 DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
 E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UAM
 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
 DE MADRID
 DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015

PRESENTACIÓN	6
CONVERSANDO CON	7
Richard Shusterman: pensar desde el cuerpo, de la estética pragmatista a la somaestética, por Rosa Fernández Gómez	9-18
UT PICTURA POESIS	19
Poemas de Lola Andrés	21-34
Poemas de María Alcantarilla	35-43
Ilustraciones Laocoonte n. 2 Francisco Leiva	44
TEXTO INVITADO	45
Definición, uso, abuso y propuestas estéticas, José Luis Molinuevo	47-56
PANORAMA	
LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE	57
Una de las encrucijadas de la estética de Adorno: el arte y la industria de la cultura, Luis Merita Blat	59-73
Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas, Ana Contursi	74-85
Identidad en la contracultura: Implicaciones semiótico-intertextuales de la (re)presentación corporal, Jonathan Abdul Maldonado Adame y Héctor Serrano Barquín	86-99
La suerte del fracaso. Lo fallido en la práctica artística contemporánea, Susana G. Romanos	100-112
Condiciones definicionales para el predicado “graffiti”, LeonKa	113-132
Aesthetics and “transcultural” turn, Giuseppe Patella	133-143
MISCELÁNEA	145
Anica Savic Rebac: la erotología platónica y la estética de la ‘interconexión universal’, Tamara Djermanovic	147-158
Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción, Mikel Iriondo Aranguren	159-172
La crítica del deseo puro. Razón y evento en Heinrich von Kleist, Nuria Sánchez Madrid	173-188
Infección controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias, Roger Ferrer Ventosa	189-205

RESEÑAS	207
Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico, Manuel Ramos Valera	209-212
Crítica en acto, Miguel Salmerón Infante	213-215
Pensar la arquitectura: <i>Mise au point</i> de Le Corbusier, Jose Antonio Ruiz Suaña	216-218
Considerar(se) raíz, desarrollar espacio(s), José Luis Panea Fernández	219-221
Volver al grito de Laocoonte, Paula Velasco Padial	222-225
Textos fundamentales de la estética de la arquitectura, Ester Giménez	226-229
La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin, Carlos Pradas Sanchis	230-233
Honoré Daumier. La risa republicana, Belén Ruiz Garrido	234-236
Distorsiones, Marina Pellín Aznar	237-239
Paseos por Berlín, Fiona Songel	240-242
El baile del espectro, Maite Madinabeitia Dorado	243-246
Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción, Pablo B. Sánchez Gómez	247-250
Piel de emoción y hueso de artificio, Anacleto Ferrer	251-253
Estética del reconocimiento, Ana Meléndez	254-256
Antes de la última palabra: la historia, el cine, Juan Evaristo Valls Boix	257-260
Hacia una sociología de la música, Ramón Sánchez Ochoa	261-264
Leer a Rancière, Fernando Infante del Rosal	265-268

Ilustraciones de portadillas de **Francisco Leiva**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con ilustración de **Francisco Leiva**.



LOCENTE

MISCELÁNEA



Infeción controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias

Contagion controlled. Ways of representing the state of emergency in the film pandemics

Roger Ferrer Ventosa*

Resumen

En el presente escrito se muestra cómo el cine de las décadas posmodernistas ha plasmado un estado político singular, el de excepción, vinculado en estas películas a la propagación de una pandemia. Como arte popular, el cine ha sido una herramienta potentísima para crear imaginarios en la sociedad del capitalismo avanzado y para influir en lo que los ciudadanos estimen probable de una situación dada. El motivo de la declaración de emergencia, control militar y estado de excepción se ha convertido durante esas décadas en uno de los más utilizados, especialmente en los *blockbusters* de género fantástico.

Palabras clave: Estado de Excepción, globalización, pandemia, biopolítica, *blockbuster*.

Abstract

In this paper it's argued how the movies from the postmodernist decades have shown a singular political state, the state of exception, linked in these films to the spread of a pandemic. As a popular art, the cinema has been a powerful tool to create imaginary in the advanced capitalism society and to affect what citizens consider possible in a given situation. The motif of emergency declaration, military control and state of exception has become during these decades in one of the most used, especially in the fantasy blockbusters.

Keywords: State of exception, globalization, pandemic, biopolitics, blockbuster.

Declaración del estado de excepción

Este estudio pretende poner de relieve como las ideas transmitidas mediante un arte popular, el cine, han difundido una mentalidad de control social que juzgaría comprensible el establecimiento de un estado de sitio con toques de queda en situaciones de crisis sanitarias. Se intentará trazar el esquema básico de este subgénero, mostrar el mecanismo narrativo que sustenta el subgénero de pandemias, de reglas muy precisas y condiciones muy peculiares: la amenaza generalmente se debe a un virus; su detención implica el establecimiento de una cuarentena por parte del poder gubernamental, acto seguido la suspensión de los derechos democráticos, y pese a ello la gran dificultad en detener el contagio, con generalmente el fracaso de las medidas excepcionales.

Como muestras de diferentes tipos de filmes se comentarán películas como *The Crazies* —George A. Romero. 1973—, la precursora en los años setenta, las incursiones en el cine de autor con Cronenberg, algún *Blockbuster* tipo *Resident Evil* —Paul W.S.

* Universidad de Girona, España. roger.ferrer@udg.edu
Artículo recibido: 12 de mayo de 2015; aceptado: 11 de junio de 2015

Anderson. 2002— y finalmente *28 días después* —Danny Boyle. 2002. *28 Days Later*—, la película que estableció nuevos parámetros para el estado de sitio en el cine de la contemporaneidad. Las películas no han sido elegidas con ánimo exhaustivo sino como representación. Muestran niveles de calidad diversos. Además, los filmes se adscriben a varios géneros (drama más o menos realista, terror, fantástico). Que el estado de excepción surja en estratos tan diferentes indica su carácter sintomático cultural —en este motivo cristaliza la mentalidad de una época—, significativo de la situación en las democracias occidentales durante la globalización.

El estado de excepción, muy similar al estado de sitio, resulta una norma que suspende el orden constituido pero teóricamente para preservarlo, elimina las normas para asegurar su existencia posterior: han de ser reinstauradas una vez sorteado el riesgo. Se trata de un estado peculiar, situado en una zona indeterminada entre el derecho y la política, una situación que no puede tener forma jurídica, dada su condición de oxímoron y aporía, una forma legal que suspende la legalidad, un poder que excede “los derechos constitucionales de los magistrados y no puede ser examinado desde un punto de vista jurídico-formal” (Agamben 2005: 89). Según teoriza Giorgio Agamben, el estado de excepción es el mecanismo que mantiene unidos los dos aspectos de la máquina jurídico-política, *autoritas* y *potestas*, en tensión perpetua; ambos forman un orden a punto de corromperse de continuo. El estado puede declararse por una emergencia médica, por un tumulto o por otras causas diversas que producen una agitación caótica, una posible insurrección de la población anticipada por las autoridades, lo que justificaría la imposición de un control prenormativo (y supranormativo) absoluto.

Teóricos de la democracia han intentado justificar la dictadura constitucional, como defendía Clinton Rossiter en *Constitutional Dictatorship : Crisis Government in the Modern Democracies*, para quien el régimen democrático resulta adecuado para circunstancias normales, pero en una situación crítica el gobierno constitucional ha de alterarse, sustituido por otro más fuerte, que neutralice el peligro, establezca de nuevo la normalidad y se retorne al punto de partida. En el régimen para la crisis el gobierno ha de gozar de más poder y los ciudadanos de menos derechos (Agamben 2005: 35). Reflexionar sobre estas cuestiones se aleja de los propósitos del presente estudio, que no aspira tanto a dilucidar cuestiones de biopolítica como a la enunciación de un problema jurídico-político y social en su traslación estética a la pantalla.

El poder social puede definirse como la capacidad para controlar un grupo por el uso de medios coercitivos o mediante técnicas de persuasión. En este segundo caso, más sutil, se halla el cine, con su inmensa facultad de esculpir el imaginario de una comunidad, incidiendo en el campo simbólico. En este caso podríamos afirmar que la producción de filmes *blockbuster* especialmente concebidos para grandes audiencias ayudan a generar un contexto social determinado. Si ese contexto fabula y da por sentado que la manera de responder a situaciones críticas es fortalecer el grado de control de las autoridades y suspender derechos humanos básicos, entonces es probable que los espectadores que lo vean asuman tal respuesta, incluso que la encuentren razonable, la que aconseja el sentido común, para de esa manera establecer una mentalidad de aceptación de los controles gubernamentales en varios casos de crisis. Operan una pedagogía de futuro, como sentencia Jordi Carrión (2011: 116).

Pese a la premisa que establece un interés en generar esta mentalidad por parte de poderes gubernamentales y otros grupos de presión, tesis propia de la biopolítica,

no hay que deducir una justificación de este incremento por una tesis conspirativa —una elite tiraniza a la humanidad enseñándole a un público borreguil cómo ha de comportarse gracias a un medio tan efectivo como el cine. Más bien podría afirmarse que las causas que llevan a este tipo de subgénero de emergencias son múltiples y complejas, un entramado de intereses en tensión, basado en unos reflejos culturales que llevan al público ideal de esos *blockbusters* a formular la hipótesis de que en el futuro pueden haber muchos casos de emergencias sanitarias y que, en tal circunstancia, es lógico esperar que las autoridades recorten los derechos, dándose la paradoja de que esos mismos poderes son los culpables de la situación crítica, unos poderes que han de ser interpretados en sentido amplio —no sólo la clase política sino los directivos de las grandes multinacionales, ciertos profesionales liberales de tipo técnico, el ejército...

Ahora bien, ello no implica que se caiga en la ingenuidad de pensar que no se esconde ningún interés de cierto tipo de ideología gubernativa tras la creación de estas fantasías, puesto que contribuyen a forjar un tipo de ciudadano paralizado, abrumado por la situación, de una pasividad buscada si se pretende ejercer un poder abusivo.

Por lo que se refiere al subgénero de pandemias, pertenece al cine apocalíptico; ambos nacen del cine de catástrofes de los setenta, aunque en el caso del de pandemias presente una lectura relacionada con la biopolítica, sobre cómo se ejerce el dominio por las autoridades y con los posibles abusos que se produzcan durante su desempeño. El tema recurrente de las enfermedades infecciosas adquiere una entidad propia cargada de implicaciones políticas, sobre todo por una de las características más repetidas en este subgénero: la reacción gubernamental que insta una cuarentena y un toque de queda.

Pese a su incremento exponencial en los últimos años, pueden rastrearse ejemplos en la tradición narrativa. “One classic situation in eschatological fiction, with many Biblical resonances, is the pestilence that runs wild and wipes out all or most of the human race” (Warren Wagar 1982: 100). Pueden encontrarse ejemplos de los estragos de la peste en la mitología griega, en la que los dioses envían pestes a los pueblos aquejados de *hybris*, o igualmente en tantos relatos medievales sobre las consecuencias la peste negra o la roja, que diezmaron la población con su potencia mortífera.

En el romanticismo, la escritora Mary Shelley fue una precursora del Apocalipsis secular por plaga con su *El último hombre*. Sin olvidar al gran maestro del fantástico, Poe, quien dedicó uno de sus relatos más célebres, “La máscara de la muerte roja”, al imaginario que las pestes de finales de la Edad Media suscitaron en los siglos posteriores. Se trata pues de un subgénero muy conreado tradicionalmente. En cuanto a sus referentes fílmicos, probablemente la obra más relevante hasta los años setenta sea la segunda parte de *Quatermass* —Val Guest. 1957. *Quatermass 2*.

Casi todos los filmes que se citarán parten de experimentos científicos, malas artes de algún grupo de científicos asociado a veces al gobierno, al ejército o a alguna multinacional, aunque estos tres poderes actúan casi siempre coaligados. “Descended from Bacon on one side and Biblical tradition on the other, sees nature as man’s to exploit freely in the service of human needs” (Warren Wagar 1982: 86). En la mayor parte de relatos, la élite dirigente se despreocupa de las consecuencias de sus actos, basados generalmente en intereses espurios como el control social o la ganancia económica. Sobre esa actitud de desconfianza indica Ruppertsberg: “Science fiction cinema often assumes a rather confused attitude toward science and technology” (Ruppertsberg 1990 en Kuhn 1990: 32). A la esperanza ilusoria en su poder taumatúrgico, concretado en la

actitud de que algún día descubrirá el remedio a todas las enfermedades, se contraponen el resquemor hacia su potencia aniquiladora, al fin y al cabo manipulada por un ser humano en quien laten pulsiones tanáticas. Por eso muchos críticos marxistas han considerado la fantasía crítica con la ciencia como un género reaccionario, al poner en tela de juicio la tecnocracia en una versión avanzada.

Pero en un cambio muy significativo de corrientes de pensamiento, el recelo hacia la cosmovisión tecnocrática cientificista ya no parte de la reacción ortodoxa religiosa, nostálgicos de *l'Ancien Régime*, sino en los herederos del Romanticismo, del irracionalismo vitalista y la contracultura. “By its opponents positivism is routinely travestied as a mode of consciousness that reduces nature and man to objects fit only for manipulation by so-called experts, manipulation that is ultimately self-destructive” (Warren Wagar 1982: 137). Buena parte de los focos infecciosos surgen de un laboratorio.

El Sida es otro factor que explica el apogeo de fantasías sobre contagios desde los años ochenta, muy superior si se las compara con las décadas anteriores. El síndrome fue aprovechado por algunas corrientes reaccionarias para atacar a homosexuales o drogadictos, cuyos pecados habían acarreado el castigo divino correspondiente. Ese tipo de condena a las víctimas fue suavizándose con los años. Durante aquellos años se introdujo el concepto de pandemia como posible espectáculo periodístico, lo cual favoreció la transformación de la enfermedad en material de noticias. La plaga de la Sodoma y Gomorra posmodernas, como fue vendido el Sida, constituyó el inicio de ese proceso, con la forja de un nuevo imaginario.

Resulta aconsejable no menospreciar el papel de los poderes mediáticos y de las industrias culturales en este proceso. Cuando enumera la tipología de maneras en que el discurso mayoritario representa al poder, el lingüista Teun van Dijk (2009: 72 y ss.) especifica que el cine puede escenificar acciones y sus consecuencias, utilizando herramientas para persuadir de la bondad o maldad de las mismas, buscando un efecto empático. Como apunta Dijk: “No hace falta la coerción si uno puede persuadir, seducir, adoctrinar o manipular al pueblo” (Dijk 2009: 36). Lo cual resulta mucho más sencillo si las formas de arte popular han abonado el terreno para generar un contexto apropiado. Dijk considera a quienes participan en la creación como la élite simbólica.

Los grupos dominantes disponen de un control sobre el discurso público (político y periodístico) y de los recursos simbólicos (cine, literatura, seriales televisivos, etc.) gracias a los cuales pueden persuadir a los demás actores sociales. Con esos medios pueden influir en la elaboración de modelos mentales de la mayoría para que así les permitan beneficiarse de las acciones que efectúen los diversos grupos siguiendo dichos modelos.

Habitualmente el poder social es indirecto y opera a través de la “mente” de las personas, por ejemplo, mediante el manejo de la información o las opiniones necesarias que requieren las personas para planificar o ejecutar sus acciones. La mayoría de las formas de poder social que se ejercen en nuestra sociedad implican este tipo de “control mental”, que por lo general se consigue por intermedio de la persuasión u otras formas de comunicación discursiva o como resultado del temor a las sanciones que pueda aplicar A en caso de que B no cumpla los deseos de A. En este punto, adquiere particular pertinencia nuestro análisis del rol del discurso en el ejercicio, es decir, el mantenimiento o la legitimación del poder. (Dijk 2009: 62)

El miedo a una epidemia virulenta o bacteriológica infecciosa mundial ha alimentado desde entonces una de las grandes paranoias colectivas del momento, nutrida por el tratamiento mediático sensacionalista, y su correspondiente fórmula cinematográfica en Hollywood. Vacas locas, gripes aviarias, enfermedades exóticas trasladadas a las metrópolis tardocapitalistas, vacunaciones masivas... resultan factores que promueven una atmósfera apocalíptica y totalitaria. “En los periodos de anomia y de crisis se asiste a un colapso de las estructuras sociales normales y a un desarreglo de los roles y de las funciones sociales que puede llevar hasta la completa inversión de los hábitos y de los comportamientos culturalmente condicionados” (Agamben 2005: 124).

En cualquier caso, se trata de un temor que, a buen seguro, irá en aumento durante el siglo XXI y será convenientemente azuzado y aprovechado por autoridades tiránicas. De hecho, ya Walter Benjamin había reflexionado en la VIII tesis de su *Tesis de filosofía de la historia* que el estado de excepción había devenido la regla. Agamben, como buen estudioso del filósofo alemán, considera que el estado de excepción ha alcanzado en el presente su “máximo despliegue planetario” (Agamben 2005: 155).

La generación periódica de alarmas constituye un medio de control social, gracias al cual, como ya se ha indicado, los ciudadanos pueden acabar asumiendo el estado de excepción y la anulación de sus derechos como reacción aceptable impuesta por la autoridad: un mal menor. En varias de las obras comentadas, un poblado prototípico estadounidense queda aislado por fuerzas militares que decretan una cuarentena y el toque de queda. El estado de excepción sitúa al estado democrático de golpe en una emergencia que instaaura un estado dictatorial que trata sin contemplaciones a los civiles. Al decretarlo se pone de relieve quien ostenta el poder; resulta un adiestramiento en la dominación para que la población no olvide quien manda, más aún en unas sociedades donde el control toma tanta relevancia como en el tardocapitalismo.

En casi todas las producciones¹ se juzga con recelo a la autoridad en sus muchas instituciones (gobiernos, jerarquía militar, científica o financiera), quienes casi siempre ejercen el papel de antagonista de la función. La animadversión hacia los poderes constituye el rasgo más innovador de la época, claramente deudor de las corrientes contraculturales, imposible de concebir una década antes y punto de bisagra entre las dos tendencias más llamativas del fantástico desde los años setenta: por un lado el acomodaticio del nuevo Hollywood, capitaneado por Steven Spielberg y sus muchos epígonos; por el otro el de raíz nihilista, herederos de la contestación de los sesenta, en los que se nota la huella del cambio en los *comic book* que supusieron Frank Miller y Alan Moore, tal y como se constatan en el primer Fincher, en el propio Miller, o incluso en productos comerciales superficialmente subversivos, aunque en realidad no dejan de operar como *blockbusters*, como la serie de *Resident Evil* y otros productos derivados de los video-juegos. De todas formas, que productos comerciales incluyan un envoltorio de crítica radical a los poderes fácticas ya es muy significativo.

Publirreportajes institucionales

Así pues, y como ya se ha apuntado, se organizará la exposición de la argumentación a partir de ejemplos ilustrativos del cine de la posmodernidad, a partir de los años

1 Excepto en la oficialista *Contagion* —Steven Soderbergh. 2011 (*Contagion*).— que parece un publirreportaje de la OMS

setenta.

Con ellos se establecerá una pauta repetida en la mayoría, un modelo persistente que se puede desglosar en cinco apartados: emergencia médica, con dos posibles variantes, por intervención humana o por causas naturales (1), toque de queda (2), revuelta (3), revuelta aplastada (4), posible hecatombe (5). Este modelo se ha repetido tanto que ha terminado pasando al Fundamento Común, lo que se presenta como de sentido común en una sociedad. Tantos filmes repitiendo machaconamente el mismo esquema aseguran la fijación de un patrón mental en la audiencia, en este caso de una manera taxativa, ya que el modelo apenas presenta variaciones.

The crazies cristalizó el prototipo infeccioso². Tras la obra maestra *La noche de los muertos vivientes* —George A. Romero. 1968. *Night of the Living Dead*—, el cineasta dirigió esta obra, en la que se perfilan todos aquellos motivos que luego fosilizarán en los clichés del subgénero. Haber constatado con *La noche de los muertos vivientes* que causaba efecto sobre todo en un público contracultural supuso que en sus siguientes trabajos Romero adoptara ya a conciencia un tono más radical socialmente.

Por ello, invirtió el esquema de valoración corriente: las fuerzas del gobierno pasan a ser los opresores, en una deriva de las teorías contraculturales; la idea de que el estado puede encarnar al antagonista marcó el cine estadounidense durante los sesenta, perdió fuelle durante los setenta, pero desde finales de los ochenta retornó, impulsada por una nueva sensibilidad cultural y por la difícilmente controlable Red, con el incremento exponencial de la información que circula por nuevas vías.

The crazies resulta tan precursor en lo conceptual como decepcionante en sus formas plásticas y narrativas. En un pueblo típico del medio Oeste americano se suceden los crímenes más violentos ejecutados por vecinos que hasta ese momento se habían conducido como honrados miembros de la comunidad. Un avión portador de cepas de virus experimentales del ejército ha chocado en la región, lo que ha originado la epidemia. Los contagiados sufren de una manía furiosa destructiva.

Las autoridades declaran la cuarentena en el pueblo. Los habitantes son menospreciados y avasallados por los militares que se ocupan de la cuarentena, en un proceso análogo al de obras de cine político, como las coetáneas *La vergüenza* —Ingmar Bergman. 1968. *Skammen*— o *Estado de sitio* —Costa-Gavras. 1972. *État de Siège*. Se repite un lugar común del cine de pandemias: casi se producen más muertes a manos de supuestos cuerdos, por exterminio militar o por luchas de egos entre los supervivientes, que a manos de los locos. La violencia los acaba poseyendo a todos. En el discurso extremista del film se nota el trauma de Vietnam, aún bien presente, lo cual estimula en buena medida la desconfianza hacia las autoridades. Percatarse del ejercicio tiránico de la dominación facilita la toma de conciencia, permite a los ciudadanos oponerse, “da lugar a grados variables de libertad y resistencia de quienes están sometidos al ejercicio del poder” (Dijk 2009: 62).

Tras la precursora *The crazies*, *Estallido* —Wolfgang Petersen. 1995. *Outbreak*—, en una clave realista, es tal vez la gran fijadora de la fórmula infecciosa en una audiencia mucho más amplia que la de Romero. Mientras que la producción de los setenta se adscribía en el género terrorífico, la de Petersen se vendió como una superproducción interpretada por grandes estrellas como Dustin Hoffmann, Morgan Freeman o Donald

2 http://www.youtube.com/watch?v=DJZslLkyd_Y Última consulta de todos los enlaces el 12-5-2015

Sutherland. El filme escenifica las relaciones entre las nuevas epidemias y el estamento militar de las grandes superpotencias. La tecnocracia juega con componentes peligrosos, imbuido alguno de sus operarios de la *hybris* de la eficiencia técnica. Ahora bien, los personajes todavía hacen gala del espíritu liberal-progresista estadounidense del cine clásico que cree que ciertos agentes gubernamentales son la solución y no el problema, cúspide de los especialistas, en su caso dedicados al uso del poder. En una secuencia se muestra una reunión del consejo de asesores del presidente y las autoridades militares; se repiten las pautas de consenso por empatía tan queridas por el Hollywood liberal, con el representante del gobierno que apela a las emociones de aguerridos militares o tecnócratas de la más elevada posición jerárquica³.

La película funciona a partir de una estética del afecto, un sentimentalismo buscado afanosamente, que intenta suscitar la empatía del público sin inquietarlo por las implicaciones que se derivarían de lo exhibido. En lugar de exponerse a ello, Petersen enfatiza la dimensión emotiva, mucho más tranquilizadora y de mejor rendimiento en taquilla. Constituye uno de los últimos exponentes del Hollywood liberal clásico, que había copado el modo institucional, pero que, ya en la época del estreno de *Estallido*, mediados los noventa, había pasado a ser crepuscular. La contracultura había hecho añicos el ensueño del liberalismo estadounidense, caracterizado por los toques progresistas y muy sentimental. Tras acciones políticas de los Estados Unidos como las bombas atómicas, el maccarthysmo o la represión en Vietnam, no se podía mantener la postura acrítica de ese liberalismo progresista emotivo. Fincher, Miller, Nolan y otros directores de su generación tomarían el relevo en los noventa; sustituyeron el sentimentalismo anterior por un nihilismo descreído, epitafio al sueño americano.

En *Estallido* los expertos del gobierno son enviados a Zambia para averiguar qué ha sucedido en un poblado, donde se ha declarado una epidemia caracterizada por un tipo de fiebres extremadamente virulento, más que el ébola. Se expone con fines didácticos el recorrido del virus, obviamente transportado a los Estados Unidos por mala gente, en especial un *grunge* que es el primer portador en territorio norteamericano. Este *grunge*, por si no fuera suficiente, tiene la desvergüenza de liberar al mono huésped en un bosque cercano.

El filme sigue los estereotipos del Hollywood clásico sintetizados por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*: el héroe (Hoffman) que va a la caza del tesoro, la mujer que necesita ese tesoro y el amigo con un rasgo excéntrico que lo ayuda; en este caso el amigo excéntrico no dirige un carruaje por Monumental Valley mientras disparan flechas emplumados indios sino un helicóptero atacado por las huestes de un militar malvado. Hollywood se mueve para que todo continúe igual: el amigo excéntrico ya no es un irlandés borracho sino un negro asustadizo. Con la inclusión de dos personajes afroamericanos de papel preponderante se pone de manifiesto el cambio de estatuto del público negro en los Estados Unidos, cada vez más apetecible al incrementarse su número dentro de la clase media urbana. Con todo, también se pone de manifiesto el racismo secular incluso cuando se pretende ser amable: el negro cumple el papel de tonto-buenazo, ingenuo que se deja llevar por sus emociones. Además, otro amigo representa otra variante del protagonista: el mejor amigo del héroe, un tecnócrata la mar de eficiente en su especialidad médica.

3 <http://www.youtube.com/watch?v=oJ6zQZ9GGTY>

El protagonista desatiende las órdenes de su superior y va al pueblo donde se ha extendido el virus para ayudar a los habitantes. Petersen busca continuamente el efecto heroico; por ejemplo, el protagonista incluso se quita el traje protector para intentar consolar a su mujer, una vez ella está contagiada, dándole esperanza hasta que llegue el amigo con la cura del virus. Con ese acto aparentemente suicida pretende insuflarle fe.

No obstante ser la situación básica idéntica (un pueblo cercado por una cuarentena militar de corte totalitario), Romero optó en *The crazies* por la crítica social, hacia las fuerzas gubernamentales; se situó entre los del pueblo, del que expuso el desconcierto y miedo de los que padecen el virus. En cambio en *Estallido* se mantiene la ambivalencia; se acepta la existencia de militares villanos pero elude una crítica al estamento en sí.

Una de las ideas claves de la biopolítica consiste en el monopolio de la violencia ejercido por la autoridad. Y ese militarismo político corre paralelo al cultural, tal y como quedará fijado en buena parte de la filmografía citada, en la cual el garante del orden en que viven los personajes es o el ejército o un héroe carismático, en ocasiones ambos a la vez.

Si *Estallido* se situó en una posición en que resaltan las contradicciones en su análisis de los poderes democráticos y sus reacciones ante una epidemia (con una visión idealizada en las instituciones) la postura de Soderbergh en *Contagio* va bastante más allá: compone el mayor elogio posible hacia la OMS, la medicina alopática y los protocolos por pandemias. La mecánica de los sucesos resulta muy previsible. Con un tono que privilegia la información supuestamente objetiva, el relato adquiere un tono realista para explicar las fases del proceso, como si fuera uno de los experimentos naturalistas de Zola, con la salvedad de que nada remotamente similar ha sucedido verdaderamente, no se basa por imposibilidad evidente en una observación objetiva, con lo cual en realidad es una mera especulación con lo que pasaría en caso de una pandemia global. Además, el efecto naturalista queda aún más rebajado por el apoyo a las políticas efectuadas por las autoridades, de quienes se traza un cortesano retrato halagador —recordemos muy al contrario la crítica a los poderes en las obras de Zola.

Soderbergh muestra la catástrofe colectiva desde una perspectiva íntima pero coral, tal y como la sufren unas cuantas personas de diversos países y contextos. En poco más de veinte días se produce una pandemia que paraliza por completo las ciudades estadounidenses. Se suceden los disturbios y el presidente decreta un toque de queda. No hay emergencia infecciosa que no tenga como consecuencia las cinco fases ya previamente referidas, un toque de queda, con las consabidas reacciones de control de la información, saqueos, violencia para reprimirlo, etc.

Una investigadora que arriesga su vida para poseer la vacuna constituye la gran heroína de *Contagio*; corre el riesgo del autosacrificio, sello de la heroidicidad. Ahora bien, ¿puede calificarse de retrato naturalista esa elección? Está clarísimo que hay funcionarios que actúan honestamente y muchos médicos con un deseo de servir al prójimo, la gran mayoría en ambos casos; ahora bien, tras operaciones sanitarias más que dudosas e intereses farmacéuticos mezclados con el bienestar colectivo, ciertos contenidos filmicos suenan a producto acomodaticio con el que regalar los oídos a quien ostenta el poder. Una situación interesante se da cuando, gracias a la investigadora, disponen de algo similar a una vacuna aparece otro conflicto: ¿quién se la inyecta primero? Soderbergh plantea sorteos de lotería para dirimirlo, aunque es más probable que la cosa terminara como en *2012* —Roland Emmerich. 2009—: la supervivencia para quien pueda pagársela.

Como demuestra *Contagio*, los filmes fantásticos *blockbusters*, aquéllos pensados para grandes audiencias, constituyen una de las piezas argumentativas básicas para comunicar, piezas que disponen de un gran poder de persuasión; de ahí su importancia como constructor de realidades para obtener consensos.

La epidemia como trasgresión

A estas dos versiones del cine comercial más o menos amables con las instituciones y con el humanismo sentimental —*Estallido* y *Contagio*— se les puede oponer los trabajos de un cineasta que también ha frecuentado la temática pandémica pero que ofrece una mirada mucho más subversiva, personal y arriesgada: David Cronenberg, quien propone una alternativa al modelo del humanismo liberal laxo y al vacío regido por criterios mercadotécnicos y apoyados en estrategias de marketing, primando otros aspectos de calado estético y raíces en el cine de autor.

Ya en su ópera prima como largometraje, *Vinieron de dentro de* —David Cronenberg. 1975. *Shivers*— el director canadiense había escogido la trasgresión, con una fantasía sobre lo sexual y lo dionisiaco, muy cargado de resonancias freudianas. En *Rabia* —David Cronenberg. 1977. *Rabid*—, el director situó el foco de análisis en dos conflictos: el de la sociedad tardocapitalista y las relaciones complejas entre las corporaciones y los ciudadanos, cuestión que marcó sus primeros trabajos; en segundo lugar, el peso trasgresor de la sexualidad. *Rabia* se perfila como una metáfora salvajemente lúcida a propósito del mundo que se estaba gestando. Una clínica de lujo dedicada a la cirugía plástica quiere expandirse. Como ya se adivinaba a finales de los setenta, se trata de una industria de futuro halagüeño.

A ella va a parar la protagonista, quien debido a un accidente de moto (yendo ella de paquete, por lo que no tiene ninguna culpa) debe someterse a un tratamiento experimental de cirugía plástica. El accidente se presenta mediante un montaje paralelo, rasgo técnico del cineasta poco dado hasta entonces al barroquismo formal. Según el médico que atiende a la lesionada, no existe otra alternativa que ir a operarla a la clínica puesto que en su estado no llegaría hasta el hospital más próximo. El nuevo método consiste en injertarle un trozo de piel de muslo en la axila. El doctor recalca la dureza de la terapia, sin embargo, no tienen otra opción.

En el injerto de la axila de la accidentada se desarrolla una extraña enfermedad; de un agujero en forma de vulva, emerge un punzón fálico retráctil que se clava en las víctimas; la mujer bebe su sangre e inyecta el virus, que seda a las víctimas para que luego no recuerden lo sucedido; quedan infectadas con un virus similar a la rabia. Cronenberg parte de lo material; le otorga un papel central del cuerpo, al que somete a deformaciones o mutaciones, en su característico estilo de la nueva carne.

Tras las primeras víctimas, doctores o pacientes de la clínica de cirugía plástica, la transmisora escapa a una ciudad para infectar con su rabia a inocentes con los que se cruza. El cineasta traza claras analogías entre el sexo y la enfermedad de la mujer; el proceso de inoculación del virus se exhibe como un coito sangriento acentuado porque la protagonista del film era Marilyn Chambers, famosa actriz porno. Las referencias sexuales son patentes. En una de las secuencias más significativas, la estrella porno va a un cine X para beber la sangre de algún mirón poco cuidadoso, excitado por la

película⁴. Cronenberg no se conforma con retratar la rabia como un proceso similar a la sexualidad perturbadora sino también lo retrata según la iconografía del heroinómano con el síndrome de abstinencia, en un vínculo, el del vampirismo con la drogadicción, cuyo exponente mejor logrado será *The addiction* —Abel Ferrara. 1995.

En una conclusión de gran fuerza visual, los cadáveres de los apestados acaban transportados no se sabe muy bien a dónde por camiones de basura⁵, en un descrédito casi gnóstico del cuerpo, también utilizado en *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973) o en *Secuestradores de cuerpos* (*Body Snatchers*, Abel Ferrara, 1993). En otra paradoja del destino tardocapitalista, los cuerpos enaltecidos por la publicidad y por las clínicas de cirugía estética, experimentan un delirio de cosificación absoluta, reducidos a masa putrefacta, bazofia a amontonar para echarla a cualquier vertedero. La publicidad cuenta el espejismo de la cirugía estética, pero, ¿quién reconoce ese final de pesadilla?

La corporación transformada en eje del mal

Uno de los grandes fenómenos de las décadas analizadas en este estudio es *Resident Evil*, videojuego de terror. Tal fue el éxito que rápidamente pasó a ser una franquicia ramificada en múltiples formatos, entre ellos varias películas. Su éxito la sitúa entre los *blockbusters* más relevantes de la industria, caso significativo del funcionamiento del sector cultural a principios del siglo XXI, en el que quedan reflejadas varias de las obsesiones del momento. Uno de los efectos más curiosos, impensable en el cine clásico, se encuentra en el discurso antisistema de un producto plenamente comercial. Pese a tratarse de un producto *blockbuster*, con el origen citado en unos videojuegos que han vendido millones de copias, la perspectiva política que se deduce de lo visto sería subversiva (en su variante populista), crítico con los poderes a los que acusa de cometer los más graves crímenes.

Los lectores que crecieron en los ochenta con los cómics de Frank Miller y Alan Moore necesitaban un discurso mucho más duro, puesto que su horizonte de expectativas era muy diferente a la generación del nuevo Hollywood spielbergiana. Antes de ellos, habría resultado impensable el discurso antisistema en un producto comercial.

La celebración por parte de las tendencias masivas de las actitudes de oposición y los gustos de los segmentos subculturales o subordinados de la sociedad, suponen un avance muy significativo en el seno de la vida contemporánea [...] sensibilidades de oposición a través de una cultura de masas comercial y vehiculada por los medios de comunicación (Miller, Govil, McMurria y Marxwell, 2005: 192).

Se alerta sobre los desmanes del sistema pero con un producto comercial que pretende la mayor audiencia posible, en un contradictorio doble movimiento.

Si los productos creados por el nuevo Hollywood, con Spielberg como figura más destacada, proponían sumir a la audiencia en un ensueño a fin de cuentas ajustado a la mentalidad hegemónica, los productos comerciales equivalentes durante el siglo XXI optan por ofrecer una pesadilla terrorífica alimentada por la desconfianza en los poderes, en un discurso de sensacionalismo populista que provoca un miedo atroz

4 <https://www.youtube.com/watch?v=Y7D3ihHYUB4>

5 <https://www.youtube.com/watch?v=A7s06oY0S0Y>

hacia los actos de la autoridad. Los inversores que financian la producción de estas películas proponen un discurso que duda del ciclo de poder que los sustenta —con el fin de obtener beneficios, obviamente.

En la línea de buena parte de los *blockbuster*, la película combina el diseño de producción fantástico con la curva climática de una película de acción, en unas secuencias en las que se da rienda suelta a la estetización de la violencia y el placer por el armamento. Al inicio de la primera película de *Resident Evil* se informa de que la empresa Umbrella es la líder mundial en tecnología⁶; fundamenta su riqueza tanto en investigación médica como militar —fabrica armas bacteriológicas—; ese inicio se repite en buena medida en la segunda parte. Evidencia de lo que apuntábamos, el espectador podría imputar el discurso de este filme a un pope contracultural de los sesenta, discurso subversivo que convierte a muchos de los villanos en miembros de la jerarquía del poder. No obstante, el aspecto formal de la película revela su verdadera procedencia como *blockbuster*. El director prefiere el espectáculo chillón al efecto sutil, abusa de unos efectos espectaculares pero en realidad bastante pobres en cuanto a talento compositivo, con un producto que transmite una sensación de artificialidad artística.

Umbrella ejemplifica el nuevo estadio tecnocrático: “el “científico” como tal ha desaparecido (como corresponde a la progresiva desaparición del factor del que se originó, y al que legitimaba: el Estado-Nación), para ser sustituido con ventaja por el *investigador técnico, el ingeniero de empresa*” (Duque 2000: 61). Para este ingeniero ha concluido el mito de búsqueda de la Verdad. Además, el ingeniero trabaja para una empresa; el afán de lucro obliga a mantener el secreto respecto a sus logros para no dar pistas a la competencia. El secreto industrial recupera prácticas gremiales. El polo negativo está representado ya no por el “viejo demonio capitalista, sino más bien producto de un industrialismo maduro y acelerado” (Roszak 2005 [1968]: 33), en una sociedad que se ordena según los criterios del panóptico, dirigida por una élite tecnocrática en dos variantes: científicos experimentando con lo que no deben experimentar, empresarios y financieros a sueldo de corporaciones nocivas.

Los laboratorios constituyen uno de los escenarios predilectos del fantástico del tardocapitalismo, algo aún más lógico en este caso al centrarse la trama en pandemias provocadas por la biotecnología. El complejo de la Colmena, lugar donde transcurre la acción, está organizado como un inmenso escenario de videojuego, los espacios muy singularizados, como si en cada una se desarrollara una fase de la acción, en dificultad creciente. En la Colmena los eficientes tecnócratas diseñan algunas de las más avanzadas y exclusivas fabricaciones de la tecnocracia, biotecnología incluida. Hasta que, leyes del subgénero del *mad doctor* mandan, se les va de las manos.

Frente a los malvados tecnócratas, el rol heroico lo encarna el activista ecologista opositor, en un síntoma de lo que la corriente mayoritaria considera ahora encarnación de los valores. Con todo, la heroína principal de la función hereda el tipo de la Ripley de *Alien, el octavo pasajero* —Ridley Scott. 1979. *Alien*—, es decir, mujeres atléticas y que toman la iniciativa. Esa elección indica un cambio tanto en el tipo de público ideal (probablemente más mujeres ven películas de acción) como en los gustos del resto de la audiencia (que acepta a una mujer como protagonista de este tipo de películas).

6 <https://www.youtube.com/watch?v=vSCBNXu3xu0>

La segunda parte, *Resident Evil: Apocalipsis* —Alexander Witt. 2004. *Resident Evil: Apocalypse*—, se centra en retratar la extensión de la pandemia. Describe lo que va a suceder en Raccoon city, una ciudad-tipo entendida a la manera del siglo XXI⁷. Los juegos suicidas con biotecnología con los que experimenta Umbrella en el subsuelo (la Colmena), suben a la superficie, se adueñan de la ciudad o del yo social. El filme despliega las cinco fases del estado de sitio: declaración del estado de emergencia, toque de queda, revuelta, revuelta aplastada, hecatombe como conclusión inevitable del ciclo. Para corregir las atrocidades cometidas por Umbrella, con una ciudad ocupada por zombies y otros monstruos, sus directivos alumbran la misma idea que los mandamases totalitarios de *The crazies* o en *Monstruoso* —Matt Reeves. 2008. *Cloverfield*— de hacer explotar una bomba atómica que borre tanto los efectos como las pruebas de su locura experimentadora, nuevo topos del género fantástico. Durante los días siguientes se produce una guerra informativa sobre el vídeo grabado con cámara subjetiva; se duda si es real o un *fake*, cliché de este tipo de cine, en que se origina una desconfianza hacia los instrumentalizados medios de comunicación, dominados por los intereses.

¿Las autoridades al rescate?

Una enfermedad contagiosa podría explicar la aparición de zombis, monstruo que ha dominado el imaginario desde que una película de finales de los años sesenta emponzoñara los ensueños colectivos: *La noche de los muertos vivientes*. Pero la justificación infecciosa altera sustancialmente el mito zombi: al no ser un muerto (ni tampoco un no-muerto) sino una persona alterada por una dolencia, el contagiado conserva su condición física, lo cual supone unos villanos de capacidades atléticas dignas de un campeón olímpico, doping incluido. El principal mérito de *28 días después* radica en haber conseguido cambiar el cliché del muerto viviente, estableciendo a su vez nuevos motivos.

En el prólogo, un grupo de activistas entra en un centro de experimentación de primates. Pese a que un científico les advierte de que los simios están infectados con un virus que los ha vuelto furiosos, los alocados activistas los liberan de las jaulas, abren la caja de Pandora que acarreará una pandemia. Con esta elección Boyle condena moralmente a los activistas, por liberarlos. En un rasgo característico de Boyle, se sitúa en una posición cómoda, aprovechándose de parte de los elementos más contraculturales pero sin salir del cine *blockbuster*. De ahí su éxito.⁸ El prólogo no confunde: pocas películas incluyen de manera más contundente el ideario neoliberal: en la sociedad el hombre es el lobo del hombre y cualquier atisbo de ternura constituye una bobalicona entelequia propia de ingenuos moralistas; eso propone Boyle y pese a las consecuencias de esa percepción (el Apocalipsis violento) los personajes, todos ellos, insisten una y otra vez en confirmar esa conducta. La primera secuencia sirve de avance de lo que ofrecerá *28 días después*: un paseo por lo más primitivo de la condición humana. Lo que se escenificará será una zambullida en los elementos más

7 <https://www.youtube.com/watch?v=5j8nuUVByrU>

8 En otra secuencia controvertida, se supone que subvencionada por Valium, una niña que no puede dormir pide unas pastillas a su padre, quien no quiere dárselas; los otros dos protagonistas le incitan a que acceda, como si fueran dos camellos, con la niña en el papel de aspirante a nueva adicta, en un tono bastante perverso. El protagonista parece sufrir una posesión del Rents de *Trainspotting* —Danny Boyle. 1996.

subconscientes y arcaicos.

Tras el prólogo se produce la que tal vez sea secuencia por antonomasia del cine fantástico de principios siglo XXI, en la que un enfermo que ha pasado varios días en coma despierta y se encuentra una ciudad vacía⁹. Ese inicio se ha hecho celeberrimo motivo visual; ha merecido múltiples citas y homenajes, como las del cómic *The Walking Dead*, luego repetido en la serie televisiva. Uno de los orígenes de la idea se halla en la primera *Resident Evil*, una vez han detenido a la protagonista al salir de la Colmena, aunque también pueden citarse ejemplos previos como *Abre los ojos* —Alejandro Amenábar. 1997— o *Pactar con el diablo* —Taylor Hackford. 1997. *The Devil's Advocate*.

Pese a lo potente de la imagen la idea resulta absurda en grado superlativo. El protagonista habría sido un bocado la mar de apetecible para los furiosos, inconsciente, tumbado en la cama sin poderse mover, pero todavía vivo. Igualmente, carece de coherencia interna que el retornado al mundo de los conscientes se encuentre la ciudad vacía, por mucho que se la haya intentado desalojar. Ese absurdo lleva a que un tipo que acaba de despertar de un coma profundo de varios días pueda correr algo así como los 3000 metros obstáculos por un circuito urbano y perseguido por humanos poseídos por una rabia homicida. En un filme que busca la espectacularidad, se rompe constantemente la lógica interna de la historia: la conducta de los contagiados, cuándo han de aparecer, en qué condiciones, cómo superarlos, etc., todo por integrarlos en una curva climática adecuada a los intereses de Boyle, no a la propia historia.

El protagonista llega con su profamilia (la ineludible chica guapa y una adolescente) a lo poco que queda de la civilización, una pequeña base militar digna de Abu Ghraib. Toda la isla de Inglaterra, Gales y Escocia ha sido puesta en cuarentena. La presencia de los soldados da pie a conversaciones castrenses de tipo barriobajero, uno de los peores lugares comunes del fantástico. Tal vez sería conveniente no hacer aparecer a la armada en películas, así evitaríamos tener que soportar dichas líneas de diálogo. Los militares han instaurado un régimen dictatorial. Los soldados se aprovechan de su posición ventajosa, intentan eliminar a la competencia masculina y recuperar el derecho de pernada. Como reflexiona Agamben: “En todo caso, el estado de excepción señala un umbral en el cual lógica y praxis se indeterminan y una pura violencia sin *logos* pretende actuar un enunciado sin ningún referente real.” (Agamben 2005: 83). De hecho, los militares tendieron una trampa, pusieron un anuncio radiofónico con el objetivo de que atrajera a mujeres para poder calentar sus noches. Un futuro en un cuartel ocupado por un puñado de hombres resultaba poco apetecible.

En un lugar común de la narrativa escatológica y de muertos vivientes, al final en el grupo de alienados supervivientes acaban matándose más entre ellos que por los ataques del monstruo. Como final del infierno vivido se propone una bucólica estancia en un jardín edénico, con Adán, Eva y su hija adoptiva, sin que se sepa muy bien cómo han logrado llegar a ese puerto seguro, más teniendo el vehículo en las pésimas condiciones en que lo dejaron al abandonar la base militar. Pero *28 días después* no deja de ser un producto que aspira a amplias audiencias (y a secuelas), por lo que la pesadilla ha de tener un final feliz. Aún más absurdo, un avión militar los avista, y ellos lo saludan con grandes vítores, como si no acabaran de sufrir un martirio a

9 <https://www.youtube.com/watch?v=pPmKhEjJTxU>

manos de soldados. ¿Alguien que hubiera sido torturado confiaría de nuevo en colegas de profesión de los verdugos? No obstante, Boyle rodó un final alternativo, mucho más coherente y de infinito mayor potencial diegético, en que la historia se clausuraba circularmente, con el protagonista que se moría en un hospital, triste destino que debieron de considerar pésimo en términos financieros (hay que distraer al espectador, no deprimirlo), mala decisión que supuso una merma en la faceta artística.

Los infectados de la secuela, *28 semanas después* —Juan Carlos Fresnadillo. 2007. *28 Weeks Later*—, son todavía más atléticos, lo que encuadra el film más si cabe en las pautas del cine de acción. Se pierde así el elemento reflexivo sobre el estado de sitio. En el centro de Londres se está procediendo a la reconstrucción de la ciudad, con el lugar protegido por el ejército —lo cual según se ha ido constatando equivale poco más que a desastre seguro, al menos en el cine fantástico. Asimismo, el Distrito I está controlado por monitores. La ciudad ha quedado libre de los poseídos por la furia, pero ello no se debe a la intervención de los cuerdos sino a una victoria por desmoronamiento del rival: los infectados mueren al cabo de poco, puesto que es difícil conseguir comida cuando se es un descerebrado furioso.

El director rueda en un estilo deudor de los videoclips, de montaje frenético e impacto visual, demasiado epidérmico y efectista, como en el paseo en moto por Londres que permite otro topos del cine apocalíptico: el recorrido por la ciudad arruinada. El filme, coproducción hispano-británica, parece querer rebatir la queja de un miembro de la comunidad hollywoodiense respecto al cine europeo: “Si los europeos produjeran buenas películas en lugar de tonterías intelectuales [...] la gente acudiría en tropel a verlas.”¹⁰ Aquí encontramos una película hecha a la manera de los *blockbusters* de Hollywood.

Los supervivientes establecen una nueva civilización con sus ritos de retorno a la cotidianidad, al tiempo histórico, protegidos y vigilados por el punto de mira de los soldados que guardan el fuerte. Sin embargo, como declara una científica, el riesgo no está superado sino que los acecha. Se pone de relieve la inseguridad consustancial a una sociedad controlada por cámaras y armas, con los derechos de las personas de la zona de seguridad rotos sin que ello evite la propagación vírica. Pese a la matanza de civiles por militares, una vez se inicie la pandemia, se admite cierto margen de valoración de lo castrense, debido a la decisión individual de algunos francotiradores, que se niegan a cumplir órdenes y se unen a los civiles.

En *28 meses después*, y en menor medida en *28 días después*, como de hecho en casi todas las fantasías *blockbuster*, se ofrece un espectáculo de colores y movimientos atractivos, un cine-acción hecho de estímulos visuales pero muy poca o nula reflexión sobre las implicaciones de lo que se está escenificando. Destaca por su ausencia la crítica a la sociedad tardocapitalista, a la tecnocracia, al cientificismo, al individualismo ególatra o al colectivismo totalitario del pensamiento único. Ese elocuente silencio en el discurso del modo institucional resulta muy significativo.

El temor a la pandemia como arma de control social.

En el estudio se ha observado a la sociedad tardocapitalista a la manera preconizada por Žižek, una mirada al sesgo, oblicua y en la que se tienen en cuenta los deseos que

10 Frase de Jean-Paul Vignon, de la Asociación de Actores Franceses de Hollywood, recogido en (Miller, Govil, McMurria y Maxwell 2005: 126)

tiñen la subjetividad, incluso cuando estos deseos son colectivos; lo hemos hecho con el análisis de varias películas del género fantástico, aquél en el que el distorsionado retrato de lo real incluye más elementos convertidos en metáfora; hemos indagado en uno de los tipos de ensoñación colectiva fantástica de más éxito durante los años de la globalización..

El tipo de imágenes expuestas, de narraciones, de metáforas participan en la construcción de una determinada mentalidad en la audiencia al tiempo que son resultado de esa mentalidad; sirven como síntomas de un malestar durante el periodo ya no sólo existencial sino alimentado por el propio sistema. La gran cantidad de veces que se ha fabulado en cierto tipo de cine (el subgénero de pandemias), con las reacciones de la población o con la excepción declarada, sus clichés marcados a fuego en la mayor parte de espectadores, sirven para el establecimiento de unas pautas ideológicas y de conducta, debido a las cuales muchos ciudadanos aceptarían que se les impusieran medidas de emergencia. Varias de las producciones comentadas han provocado grandes transformaciones en la construcción del imaginario de la época (*Resident Evil, 28 días después*); ellas han fijado algunas de las nuevas pautas del modo institucional de narración, herramienta de primer orden en la fabricación de un consenso general.

Uno de los grandes objetivos del análisis fílmico (y artístico) en el presente ha de ser profundizar en el estudio del flujo de relaciones entre la cultura posmodernista, los productores cinematográficos, sus creaciones y el público que las contempla. El medio marca la obra y la recepción. No es lo mismo leer un folletín que ver la última superproducción de Spielberg, y no es lo mismo verlo en medio de una multitud que hacerlo tumbado en el sofá del comedor (con aparatos de televisión cada vez más sofisticados y de tamaño digno de una sala de proyecciones), con la intimidad que ello comporta. Para las producciones *blockbuster*, los nuevos medios han originado formas cada vez más sustentadas en el impacto emocional o de las peripecias de la acción, reduciendo la complejidad discursiva, de ahí la efectividad de la fórmula Spielberg con sus estrategias de persuasión a la audiencia.

Con todo, la situación actual presenta mayores aristas y contrapesos que la de una década atrás. Durante los primeros años del nuevo siglo y milenio se han consolidado diversas líneas que pretenden subvertir el orden vigente; han ganado terreno los movimientos de resistencia que se oponen a unas tesis que se han tornado hegemónicas tanto socialmente como cinematográficamente: cada vez más autores buscan en la tecnología digital, el minimalismo en el lenguaje fílmico, los mercados pequeños o el video-arte salidas al *cul-de-sac* de lo que se ha denominado MRI (Modo de Representación Institucional) la consabida unión del clasicismo cinematográfico (en su versión actualizada insuflada por el nuevo Hollywood a finales de los setenta), con el auge de los efectos especiales. A ese aspecto técnico y formal hay que sumarle otro económico, derivado de la utilización de recursos de otras industrias típicas del tardocapitalismo como el marketing, la mercadotecnia o la ingeniería financiera aportada por el método de la caja de financiación de los estudios con inversores externos.

Este doble sistema simbólico-económico está sufriendo ataques por diversas vías. El altermundismo o la economía del bienestar han contestado en la faceta económico-social; en el cine, han sido autores como Reygadas, Pedro Costa, Miguel Gomes, Albert Serra o Sangsoo los que han aportado nuevas vías de independencia creativa

y productiva, auspiciadas por la rebaja de costes gracias al digital y la posibilidad de disponer de muchas más salas pequeñas debido a la proyección digital o de Internet para exhibir el resultado, soportes estructurales para el minimalismo filmico, de espíritu más contracultural, plasmado en discursos anti-narrativos, en el feísmo o lo kitsch.

En este esquemático ensayo hemos recopilado las variaciones de una de las metáforas preferidas por la industria y por los espectadores de ese gran condensador de fantasías colectivas que es el cine, la de las pandemias como caso paradigmático en el que explorar la gubernamentalidad tardocapitalista, con el estado de excepción. En un círculo cerrado que se retroalimenta, la industria ofrece un tipo de ensueños excusándose en que son los reclamados por un público que acabará influido por las representaciones propuestas.

El estudio ha intentado contribuir a la reflexión sobre la sociedad en las que fueron creadas estas películas, a sus dinámicas e intereses, y en una dimensión más técnica, haber indagado en algunas de las estrategias narrativas y audiovisuales utilizadas para concretar dichas ideas. Por supuesto, el objetivo final del estudio no ha sido ofrecer una imposible panorámica total del subgénero de pandemias ni establecer una lectura exegética definitiva.

Bibliografía

- Agamben, G. 2005. *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Carrión, J. 2011. *Teleshakespeare*, Madrid: Errata Naturae.
- Dijk, T.A. 2009. *Discurso y poder: contribuciones a los estudios críticos del discurso*, Barcelona: Gedisa.
- Duque 2000. *Filosofía para el fin de los tiempos*, Madrid: Akal.
- Govil, N. Maxwell, R. McMurria, J. y Miller, T. 2005. *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*, Barcelona: Paidós.
- Rozsak, T. 2005 [1968]. *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona: Kairós
- Ruppersberg, H. 1990. "The Alien Messiah". Pp. 32-38 en Kuhn, A. (ed.). *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, New York: Verso.
- Warren Wagar, W. 1982. *Terminal Visions. The Literature of Last Things*, Bloomington: Indiana University Press.

Películas citadas

- Alejandro Amenábar. 1997. *Abre los ojos*
- Paul W.S. Anderson, 2002. *Resident Evil*.
- Ingmar Bergman. 1968. *Skammen* (La vergüenza)
- Danny Boyle. 1996. *Trainspotting*
- Danny Boyle. 2002. *28 Days Later* (28 días después)
- Costa-Gavras. 1972. *État de Siège* (Estado de sitio)
- David Cronenberg. 1975. *Shivers* (Vinieron de dentro de)
- David Cronenberg. 1977. *Rabid* (Rabia)
- Roland Emmerich. 2009. *2012*
- Abel Ferrara. 1993. *Body Snatchers* (Secuestradores de cuerpos)
- Abel Ferrara. 1995. *The adiction*.
- Richard Fleischer. 1973. *Soylent Green* (Cuando el destino nos alcance)
- Juan Carlos Fresnadillo. 2007. *28 Weeks Later* (28 semanas después)
- Val Guest. 1957. *Quatermass 2*

- Taylor Hackford. 1997. *The Devil's Advocate* (Pactar con el diablo)
- Wolfgang Petersen. 1995. *Outbreak* (Estallido)
- Matt Reeves. 2008. *Cloverfield* (Monstruoso)
- George A. Romero. 1968. *Night of the Living Dead* (La noche de los muertos vivientes)
- George A. Romero. 1973. *The crazies*
- Ridley Scott. 1979. *Alien* (Alien, el octavo pasajero)
- Steven Soderbergh. 2011. *Contagion* (Contagio)
- Alexander Witt. 2004. *Resident Evil: Apocalypse* (Resident Evil: Apocalipsis)



“Escribo sobre el tiempo presente.
Con lenguaje secreto escribo,
pues quién podría darnos ya la clave
de cuanto hemos de decir”.

José Ángel Valente, *Sobre el tiempo presente*



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA 
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia


UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

seyta.org/laocoonte