



FACULTAD DE COMUNICACIÓN

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Utopía y distopía en el cine de ciencia ficción durante la Guerra Fría

Ismael Aguilera Gómez

tutorizado por

Dr. Alberto Carrillo Linares

Convocatoria de diciembre

30 de noviembre de 2017

Índice

I. Resumen y palabras clave	3
II. Preámbulo	4
1. Introducción	4
2. Objetivos	5
3. Metodología	6
III. Discusión	7
1. Utopía	7
1.1. Distopía	8
2. Ciencia ficción	11
2.1. Historia	14
2.2. Cine	16
3. Guerra Fría	18
3.1. Desarrollo de la Guerra Fría	20
4. Cine de ciencia ficción durante la Guerra Fría	27
4.1. EE.UU.	27
4.2. URSS	34
IV. Conclusiones	39
V. Fuentes	40
Bibliografía	40
Webgrafía	42
Documentos audiovisuales	43

El hombre sin cualidades es aquél absolutamente incapacitado para concebir una utopía, aquel que no levanta la vista de lo más inmediato, del funcionamiento rutinario de las cosas y del orden establecido, que se le imponen y reinan en su horizonte vital.

— *La crisis de las utopías, Víctor Flores Olea (2010).*

I. Resumen y palabras clave

La utopía y la distopía han servido a lo largo de la historia como vehículo crítico de la sociedad y de los sistemas políticos. Con la aparición del género de ciencia ficción la narrativa utópica/distópica encuentra nuevos horizontes con los que desarrollarse, tanto en la literatura como en la gran pantalla, y alcanza una popularidad que facilita la labor crítica. En la Guerra Fría el mundo se polariza y se hace una constante división antitética en la que uno mismo es el bueno y el bloque contrario es el mal, en este contexto la facilidad propagandística del cine y de la ciencia ficción distópica se dan la mano y encuentran la oportunidad perfecta para su evolución. En el presente trabajo analizaremos el concepto de utopía hasta su derivación en distopía, el desarrollo de la ciencia ficción con enfoque en el paso de sus orígenes literarios a su inmersión en el cine, la capacidad del cine de ciencia ficción para causar impacto en el imaginario colectivo, la confrontación entre bloque comunista y bloque capitalista a través de dicho cine y la capacidad crítica del cine utópico/distópico. Para ello estructuraremos el estudio, bajo las bases del razonamiento deductivo, con la siguiente división: utopía, ciencia ficción, Guerra Fría y cine de ciencia ficción durante la Guerra Fría.

Ciencia ficción - Utopía - Cine - Guerra Fría - Comunismo - Capitalismo

II. Preámbulo

1. Introducción

En una época convulsa donde la degeneración de las naciones-estado y de los últimos rescoldos del socialismo ha desembocado en una crisis económica global que ha desestabilizado los pilares de la sociedad moderna y ha provocado una crisis identitaria en la izquierda política europea, además del retorno de la extrema derecha más homófoba, racista y populista, nos encontramos con que el género de ciencia ficción nos da el marco necesario para plantear una reflexión profunda del mundo en que vivimos y de hacia dónde queremos ir, como ya hiciera en 1516 la *Utopía* de Tomás Moro (2011). En los tiempos que corren, donde las masas dan prioridad al entretenimiento superficial y simple sin complejidad argumental y donde este modo de pensamiento crece exponencialmente gracias a la retroalimentación de la industria siguiendo la estela marcada por Abraham Moles (1978):

Los elementos que amueblan el cerebro del hombre de la calle son ante todo los carteles del metro, lo que ha oído la víspera por la radio o la televisión, la última película que ha visto, el diario que lee mientras va a su trabajo, las conversaciones de sus colegas de oficina.

Se nos presta, gracias a los avances tecnológicos, la oportunidad de crear cine que llame al gran público con grandes efectos especiales y tópicos argumentales, pero que a la vez, bajo la corteza, contenga un complejo contexto de crítica social. De este modo, nos podemos encontrar con películas dirigidas a un público adolescente pero que se sitúan en un mundo donde hay una compleja estructura social construida en base a autoritarismos y a la clásica división de Marx (2010) en «opresores y oprimidos», el ejemplo en cuestión pertenece a la saga cinematográfica de *Los juegos del hambre* (Ross, 2012), adaptación de las novelas homónimas escritas por Suzanne Collins.

Para explotar esta ventana que se nos presenta contamos con dos conceptos que cuentan con un largo recorrido tanto en la ciencia ficción, como en el pensamiento del ser humano a lo largo de la historia; la utopía y su derivación posterior en distopía. La definición de utopía se ve sujeta a la interpretación subjetiva de estudiosos y de las masas, siendo común en estas últimas utilizar dicho concepto con tintes negativos, usualmente para definir a los nuevos movimientos de izquierdas (Podemos en España, SYRIZA en Grecia, Bernie Sanders en el Partido Demócrata estadounidense o Jeremy Corbyn en el Partido Laborista británico). Como preámbulo, tratar de definir la utopía o de esbozar un esquemático mapa conceptual de sus definiciones a lo largo de su evolución en el pensamiento humano o en los estudios sobre la materia, sería aventurarse a romper la proporción en la característica estructura de un texto como el que nos ocupa, por ello, limitemos su definición a entender la esencia de la utopía a partir del siguiente extracto de Eduardo Galeano (2005):

Aunque no podemos adivinar el tiempo que será, sí que tenemos, al menos, el derecho de imaginar el que queremos que sea. En 1948 y en 1976, las Naciones Unidas proclamaron extensas listas de derechos humanos; pero la inmensa mayoría de la humanidad no tiene más que el derecho de ver, oír y callar. ¿Qué tal si empezamos a ejercer el jamás proclamado derecho de soñar? ¿Qué tal si deliramos, por un ratito? Vamos a clavar los ojos más allá de la infamia, para adivinar otro mundo posible.

De este modo, el presente documento aborda la cuestión de la utopía en el imaginario colectivo, relacionándolo principalmente con la intención política del cine de ciencia ficción. Para ver de forma más clara la importancia que puede tener un concepto tan abstracto y controvertido abarcaremos este análisis en el período conocido como Guerra Fría, haciendo énfasis en los ejemplos del bando capitalista (capitaneado por EE.UU.) y del bando comunista (capitaneado por la URSS). La motivación para decidimos por la idea presentada viene de la falta de documentos que estudien la relación marcada entre la ideología expresada a través del cine, de la utopía y de un momento de máxima tensión ideológica como fue la Guerra Fría, para ello tomaremos la estela marcada por otros estudios como *Mundo soñado y catástrofe: La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* de Susan Buck-Morss (2004), *Utopía: Historia de una idea* de Gregory Claeys (2011), el artículo *De la utopía clásica a la distopía actual* de Luis Nuñez Ladeveze (1985) o *Sobre el proceso de la utopía a la distopía* del mismo autor (Nuñez Ladeveze, 1986).

2. Objetivos

El objetivo general de este estudio es analizar cómo el cine utópico/distópico fue capaz de criticar con profundidad la tensión generada por la Guerra Fría en todo el mundo, haciendo énfasis en la confrontación de cosmovisiones generada por la misma. De este objetivo transversal se derivan los siguientes:

- El estudio del concepto de utopía hasta su derivación en distopía.
- El estudio de la ciencia ficción con enfoque en el paso de sus orígenes literarios a su inmersión en el cine.
- La capacidad del cine de ciencia ficción para causar impacto en el imaginario colectivo.
- Ilustración de la confrontación de las dos cosmovisiones antitéticas enfrentadas en la Guerra Fría a través del cine de ciencia ficción.
- Capacidad del cine utópico/distópico para criticar con profundidad la realidad social.

3. Metodología

De cara a estructurar el presente estudio hemos optado por partir de un razonamiento deductivo con el que nos remontaremos a analizar los conceptos más abstractos y generales en primer lugar para, al final, tener un bagaje teórico suficiente para analizar la cuestión principal que nos ocupa. Obedeciendo esta lógica hemos optado por dividir el cuerpo del trabajo en cuatro grandes puntos.

El primero comprenderá el punto más controvertido del estudio puesto que tratará el análisis del concepto de utopía. Para ello comenzaremos tratando de encontrar una definición consensuada a partir de su estudio a lo largo de la historia. Tras esta primera puesta a punto, entraremos a analizar la derivación de la utopía en distopía. A lo largo de estas páginas actuaremos con la intención de crear una base intelectual lo más fuerte posible de cara al ejercicio posterior. Es decir, trataremos de crear un bagaje tal, que facilite con instrumentos referenciales la tarea de análisis posterior al situar en nuestro marco analítico el concepto más abstracto del trabajo que nos ocupa, de este modo, podremos ubicarnos en un punto de salida adecuado para poder seguir hilvanando el resto del estudio hasta enfrentarnos al final a la cuestión principal del trabajo.

En el segundo punto concretaremos el género cinematográfico en el que se centra nuestro estudio: la ciencia ficción. Para ello comenzaremos definiendo el género y algunos de sus subgéneros más habituales a modo de puesta a punto, tras ello, dividiremos el punto en dos apéndices en los que analizaremos la historia de la ciencia ficción en todas las artes y su uso en el cine.

Tras establecer los cimientos teóricos del trabajo al analizar la utopía y la ciencia ficción, delimitaremos el período histórico en el que nos centraremos: la Guerra Fría. De este modo, el tercer punto comenzará con una delimitación espacio-temporal de dicho acontecimiento que, posteriormente, profundizaremos con un apéndice en el que analizaremos el desarrollo de la Guerra Fría.

Por último, entraremos a analizar el motivo de este estudio: el cine de ciencia ficción durante la Guerra Fría. Para ello, dividiremos el punto en dos apéndices en los que analizaremos el cine de ciencia ficción como medio de crítica y propaganda política centrándonos en EE.UU. y en la URSS.

III. Discusión

1. Utopía

Todo estudioso de la utopía se ha encontrado ante la misma dificultad: la complejidad de definir un concepto cuyas concepciones han ido cambiando a lo largo de la historia continuamente. El origen explícito del término se remonta a la *Utopía* de Tomás Moro (2011), escrita en 1516, obra que dio inicio al género utópico clásico hasta la aparición de la distopía, o antiutopía, moderna. Ciñéndonos a la etimología de la palabra, utopía viene del griego y podría tener dos orígenes posibles, bien de *outopia*, formado por *ou* –ningún– y *topos* –lugar–, o bien de *eutopia*, formado por *eu* –buen– y *topos* –lugar–, según algunos investigadores, podría ser el resultado de la mezcla entre ambos prefijos griegos, dando así un término ambiguo, que significa al mismo tiempo ningún lugar y buen lugar. Por otro lado, la definición del campo semántico de la utopía es mucho más compleja:

Cuando se intenta acotar con exactitud y definir el campo semántico del término utopía, aparece una gran dispersión. El conglomerado de epítetos que lo acompañan, los variadísimos intentos de definición que históricamente se han emitido, las precisiones y apreciaciones teóricas, más o menos homogéneas o heterogéneas, que ha acopiado, llegan a convertirse en una caracterización del concepto utopía. Es un término que en su almacén o campo conceptual ha acumulado, de manera sucesiva, tal cantidad de anotaciones y connotaciones que es prácticamente imposible dar una única definición. (Blanco Martínez, 1999)

La polisemia que caracteriza al término utopía en la actualidad, viene dada por los estudios de pensadores socialistas y anarquista de fines del siglo XIX y del siglo XX, como Alexandru Cioranescu, Raymond Trousson, Vita Fortunati o Pierre-François Moreau entre otros. A partir de estos estudios, Lucas E. Misseri clasifica la utopía en cinco sentidos, atendiendo principalmente a Cioranescu:

a) Utopía es el libro de Moro de 1516, b) utopía es un género literario de ideas socio-políticas implementado desde el siglo xvi hasta la actualidad, c) utopía es una quimera, una proyección imposible, d) utopía es todo intento de trascender la realidad modificando el *status quo*, y por último, e) utopía es una forma de pensar, una mentalidad, una función del espíritu [...] En resumen, se entiende por el concepto de utopía en su sentido más amplio una disposición humana a proyectar ideales para ejercer transformaciones sobre la realidad y en el más estrecho un género literario de corte filosófico político. (E. Misseri, 2011)

Esta clasificación podría condensarse al unir el punto «a» y «b» bajo la corriente utópica del género literario, el punto «e» y «c» bajo la corriente de pensamiento utópico o deseo/voluntad utópica, y el punto «d» bajo el ejercicio de la utopía, es decir, su puesta en

práctica en la realidad. Estas corrientes quedan definidas por Martorell Campos en tres dominios utópicos: «el literario (la forma utópica), el psicológico (el deseo utópico) y el político (la política utópica)» (Martorell Campos, 2015), estableciendo además una cuarta dimensión transversal que oscilaría entre las otras tres: la peyorativa. Al respecto de la inclusión de la dimensión política de la utopía en el análisis de la misma:

A menudo se ha observado que necesitamos distinguir entre la forma utópica y el deseo utópico: entre el texto y el género escritos y algo parecido a un impulso utópico detectable en la vida cotidiana y en sus prácticas mediante una hermenéutica especializada. ¿Por qué no añadir a esta lista la práctica política, en la medida en que movimientos sociales completos han intentado hacer realidad una visión utópica, se han fundado comunidades y librado revoluciones en su nombre...? (Jameson, 2009)

Dentro de la controversia y discrepancia, ya mencionada, a la hora de definir el concepto de utopía, encontramos cierto acuerdo en las dimensiones o ámbitos que la definen, siendo así que otra autora como Susan Buck-Morss¹ también coincide con Francisco J. Martorell Campos². Ambos llegan a la conclusión de que la utopía comprende tres dimensiones; la voluntad de idear y desear utopías al querer perfeccionar y mejorar el mundo (dominio psicológico); el género literario —del que derivaría su aplicación a otras artes como el cine— en el que se describen sociedades perfectas e ideales (dominio literario); y la puesta en práctica tanto de la teorización literaria como de la voluntad utópica en acciones políticas con el objetivo de encaminar la sociedad a la utopía (dominio político).

Otra definición muy acertada es la de José Manuel Bermudo (1985): «una utopía primeramente se *sueña* [dominio psicológico], algunas veces se *escribe*, pocas veces se *diseña* y casi nunca se *construye* [dominio político]». Aunque en este caso separa el dominio literario en dos fases, la escritura y el diseño.

A partir de la clasificación dada, optaremos por analizar el cine utópico/distópico — dominio literario— dado durante la Guerra Fría, no solo a partir del estudio de su ámbito propio, sino también en su relación con la pulsión utópica de su momento —dominio psicológico— y con la puesta en práctica —dominio político— de la utopía socialista en la URSS, enfrentándola a la visión peyorativa de la misma de parte de EE.UU. y su bloque capitalista.

1.1. Distopía

En la otra cara de la moneda, nos encontramos con la distopía; la utopía negativa. En ella se da una sociedad antitética a la utópica. En la literatura y el cine, ambos conceptos coinciden a menudo empezando sus argumentos por distopías que parecen idílicas

¹«El estudio de la utopía se centra en tres ámbitos: el pensamiento utópico; el género de la literatura utópica, más restringido; y los intentos prácticos de fundar comunidades mejoradas.» *Mundo soñado y catástrofe* de S. Buck-Morss, 2004.

²«La noción de utopía aquí barajada comprende tres ámbitos: el deseo prospectivo de perfeccionamiento, el género literario (también ensayístico) especializado en la descripción (teorización) de sociedades ideales y la acción política encaminada a la transformación de la realidad social o a la creación inmediata de una comunidad alternativa.» *Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad* de F. J. Martorell Campos, 2015.

y utópicas hasta desenmascarar su negativa realidad con el desarrollo de la historia. El término fue acuñado por el británico Stuart Mill en 1868 ante la Cámara de los Comunes:

It is, perhaps, too complimentary to call them utopians, they ought rather to be called dys-topians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable.³ (Aldridge, 1984)

Stuart Mill nos traza una línea de pensamiento fundamental en el estudio de la utopía y la distopía, y es que, lo que proponen los utópicos puede ser en realidad una distopía: «Aun inspirados por las mejores intenciones de traer el cielo a la tierra, sólo consiguieron convertirla en un infierno, ese infierno que sólo el hombre es capaz de preparar para sus semejantes» diría Popper (2010). De este modo, nos encontramos con que la utopía siempre ha contado con férreos críticos.

La sociedad moderna, según ha ido siendo engullida por la cosmovisión capitalista e imperialista, ha adoptado una actitud contraria a las visiones de un futuro deseable y feliz en el que la certidumbre de la armonía eclipsara la incertidumbre característica del cauce capitalista (López Keller, 1991). Luis Nuñez Ladeveze (1985) define con acierto la diferencia entre utopía y distopía según el punto de vista: «La diferencia entre la utopía y la distopía es sólo axiológica, pero no material; lo que cambian son los juicios de apreciación del sujeto del discurso no los contenidos del texto».

Claro ejemplo de la ambigüedad de la utopía respecto a cómo es percibida, se ve al leer las utopías de los siglos XVIII y XIX. En referencia a *El año 2000: una visión retrospectiva* de 1888 escrito por Edward Bellamy (2000), N. Frye (1982) dice: «tuvo en su día una estimable y emancipatoria influencia en el pensamiento social de su época... Y, sin embargo, la mayor parte de nosotros tenderíamos a leerlo hoy como un siniestro anteproyecto de la tiranía». También Wells opina igual: «dudo yo de que nadie haya experimentado jamás el deseo de ser un ciudadano de la *República* de Platón; yo me pregunto, ¿quién podría soportar durante un mes la implacable publicidad de la virtud, imaginada por sir Tomás Moro...?» (George Wells, 2000).

Podemos establecer que dicha ambigüedad se debe a la diferencia de cosmovisiones y de contexto socio-histórico entre el siglo XX y los siglos XVIII y XIX. El pensamiento utópico parte de su situación contemporánea para idear un futuro ideal y mejor con las limitaciones imaginativas y creativas que su propio contexto le permite. De este modo, toda situación actual fue, en algún momento histórico, una utopía. Por ejemplo, el voto femenino era la utopía de las mujeres sufragistas de principios del siglo XX.

La característica duplicidad de la utopía es la que ayuda al género distópico a nacer, ya que «la inevitable ambivalencia que genera o puede generar axiológicamente toda utopía en el marco de su recepción e interpretación, incluso dentro de la propia militancia utopista» (Martorell Campos, 2015) es la que define a la distopía como el género de la ciencia ficción en el que, dentro de una sociedad utópica, se trata el punto de vista de los disidentes, de modo que «para merecer con pleno derecho el calificativo de distópica la

³«Es, tal vez, demasiado adulator llamarlos utópicos, deberían ser llamados distópicos, o cacotópicos. Lo que comúnmente es llamado utópico es algo demasiado bueno para ser practicable; pero lo que parecen favorecer es demasiado malo para ser practicable.» Traducción propia.

novela aspirante debe plasmar de manera premeditada un juicio despectivo sobre la utopía relatada» (Martorell Campos, 2015).

A partir de esta corriente teórica, se dicta que la distopía es en realidad una forma de utopía y no un género en sí: «La distopía es el mismo rostro de la utopía cuando después de haberse contemplado durante mucho tiempo en el límpido espejo de la idea, es contemplada en la desnuda evidencia de su realización» (Nuñez Ladeveze, 1985). Una explicación más metafórica de esta idea la da Chad Walsh (1962):

The utopian is primary, the dystopian is secondary. The utopian is like the artist, the dystopian is the art critic. The utopian's proper job is to dream dreams and prod the imagination and conscience of mankind. The dystopian's job is to take a long look at the dreams, handle them, look for defects, try to imagine everything that could go wrong.⁴

Es decir, la utopía genera esperanza de un futuro mejor, mientras que la distopía es el miedo a esa esperanza. Según la cosmovisión vigente, el imaginario colectivo tenderá a la utopía o a la distopía. En la Edad Media, el cristianismo controlaba el orden de la sociedad y daba como objeto último de la vida la ascensión al cielo, siendo el cielo una utopía en la que la vida llena de sufrimientos se acaba y da paso a la vida en el paraíso. De este modo, hasta finales del siglo XIX con el cambio de cosmovisión, a una con menos centralidad religiosa, no aparecería la distopía, ya que la ascensión al reino de los cielos dejó de ser tan clara como antes.

El futuro contiene lo temido y lo esperado; según la intención humana, es decir, sin frustración, sólo contiene lo que es esperanza. La función y el contenido de la esperanza son vividos incesantemente, y en tiempos de una sociedad ascendente son actualizados y expandidos de modo incesante. Sólo en tiempos de una vieja sociedad en decadencia, como es la actual sociedad en Occidente [...] se manifiesta entonces el miedo a la esperanza y contra la esperanza. (Bloch, 2007)

El cambio en la cosmovisión viene por los descubrimientos en los campos científicos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, además de las nuevas tendencias literarias e intelectuales de clara tendencia decadente y romántica.

Aparecieron dos hipótesis científicas [en el siglo XIX] acerca de la naturaleza del hombre que levantaron barreras casi infranqueables a la prolongación del sueño utópico: los descubrimientos de Darwin y Freud. Los dos eran demolidores para aquellos hombres del siglo XIX que tenían visiones de un mundo pacífico, ordenado y progresivo, del cual se habrían desterrado virtualmente el antagonismo y la agresión. (Manuel, 1982)

⁴«Lo utópico es primario, lo distópico secundario. Lo utópico es como el artista, lo distópico es el crítico de arte. El trabajo apropiado del utópico es soñar sueños y despertar la imaginación y la conciencia de la humanidad. El trabajo del distópico es analizar largo y tendido los sueños, manejarlos, buscar defectos, tratar de imaginar todo lo que podría salir mal.» Traducción propia.

Esta corriente decadente se unió con fuerza al concepto del mito del progreso, por el que durante el siglo XX, la sociedad dejó de tener como axioma la idea de la continua evolución de la historia hacia mejor. A pesar de ello, la ideología capitalista reinante sigue haciendo uso del concepto de progreso para justificarse a sí mismo.

Todo este cambio ideológico hacia la negatividad se vio fortalecido por los sucesos bélicos del siglo XX y por la decadencia del ideario socialista bajo la influencia del estalinismo. Convirtiéndose la distopía, gracias a estas influencias, en la forma dominante por encima de la utopía.

For literary intellectuals and humanists in particular, World War I, The Rise of Fascism, The descent of Soviet communist into Stalinism, The failure of Western capitalism in the 1930s: all these were mocking commentaries on utopian hopes. The more fitting responses seemed to be crushing indictment of industrial civilization in the works of D. H. Lawrence, the icy pessimism of T. S. Eliot's *The Waste Land* (1922), and the flight from the modern in the poetry of William Butler Yeats and Ezra Pound. So far as utopia itself was concerned, the dominant mood and mode seemed to be unequivocally dystopian.⁵ (Kumar, 2000)

2. Ciencia ficción

En primer lugar, definiré lo que es la ciencia ficción diciendo lo que no es. No puede ser definida como “un relato, novela o drama ambientado en el futuro”, desde el momento en que existe algo como la aventura espacial, que está ambientada en el futuro pero no es ciencia ficción; se trata simplemente de aventuras, combates y guerras espaciales que se desarrollan en un futuro de tecnología superavanzada. ¿Y por qué no es ciencia ficción? Lo es en apariencia, Y Doris Lessing, por ejemplo, así lo admite. Sin embargo la aventura espacial carece de la nueva idea diferenciadora que es el ingrediente esencial. Por otra parte, también puede haber ciencia ficción ambientada en el presente: los relatos o novelas de mundos alterno. De modo que si separamos la ciencia ficción del futuro y de la tecnología altamente avanzada, ¿a qué podemos llamar ciencia ficción? (K. Dick, 2017)

Dentro de los diferentes estudios de la ciencia ficción, hay una amplia disparidad de definiciones de la misma, por lo que en lugar de definirla con una mera frase que intente condensar todo pero que no delimite el género en su totalidad, optamos por centrarnos en identificar las características generales del mismo.

⁵«Para los intelectuales literarios y humanistas en particular, la Primera Guerra Mundial, el ascenso del fascismo, el descenso del comunismo soviético al estalinismo, el fracaso del capitalismo occidental en los años 30: todos eran comentarios burlones de las esperanzas utópicas. Las respuestas más apropiadas parecían ser una acusación aplastante de la civilización industrial en las obras de D. H. Lawrence, el pesimismo helado de *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot y la huida de lo moderno en la poesía de William Butler Yeats y Ezra Pound. En cuanto a la utopía en sí, el estado de ánimo y el modo dominante parecían inequívocamente distópicos.» Traducción propia.

Estas características, o principios básicos de la ciencia ficción, han sido extraídas a partir de su repetición en múltiples novelas y autores, sin embargo, no es necesario que se posean todas estas características para estar bajo el paraguas de la ciencia ficción. Para ello nos basaremos en la identificación de las mismas a partir del análisis de Olier (2016).

Uno de los rasgos más definitorios de la ciencia ficción es que debe contar con un mundo ficticio, sin importar el tiempo en el que esté colocado ni el lugar. Lo importante es que debe tener un rasgo distintivo y relevante de ese mundo creado. Normalmente, y haciendo alusión a su común definición de ficción especulativa, a ese rasgo se llega a partir de la pregunta «¿qué pasaría si...?». Como dice Olier (2016): «es algo que todos los libros de ciencia ficción comparten. Por lo que ese algo que diferencia el mundo especulativo del nuestro es el verdadero núcleo de la historia». Este rasgo característico del mundo ficticio debería estar integrado con congruencia en el entramado ficticio del mundo creado.

La segunda característica es que debe poseer una tecnología o estructura social muy avanzada para la etapa histórica en la que está posicionada el argumento. Es decir, si la historia ocurre en el Renacimiento, el mero hecho de que hubieran aviones como los actuales definiría la obra como ciencia ficción. «Lo que sí tiene que hacer ese avance es transformar por completo el mundo tal y como lo conocemos» (Olier, 2016).

Que la obra esté dotada con cierta base científica que parezca real es otro rasgo característico de la ciencia ficción. Detrás de los fenómenos que caracterizan el mundo ficticio debe haber una explicación racional y congruente que separe la obra de la fantasía, esta base científica puede ser, o no, real. Que sea totalmente inventada no es inconveniente: solo necesita parecer real y ser convincente. Un ejemplo es la explicación de la fuerza en el universo ficticio iniciado por *Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza* de George Lucas (1977). En esta conocida saga de ciencia ficción, los *jedis* y los *siths* son seres capaces de controlar la mente de sus enemigos, lanzar ondas expansivas o rayos con las manos y un largo arsenal de poderes fuera de lo normal. A simple vista, estas increíbles capacidades parecen pertenecer al género de la fantasía, sin embargo, cuentan con una base que, aunque totalmente incierta, luce real y cohesionada a ojos del espectador.

El cuarto rasgo es la coherencia en la relación entre el mundo ficticio, la base científica ficticia y la obra. Una vez establecidas las bases del universo creado, la obra debe regirse por esas leyes coherentemente.

Estas características quedan resumidas en la definición final que da Olier (2016) de la ciencia ficción: «es un género que plantea mundos ficticios con una tecnología muy avanzada (o al menos diferente respecto a la nuestra), cuya base científica es perceptiblemente real y coherente».

Por otro lado, Sánchez y Gallego (2017), establece una serie de criterios parecidos para determinar qué es ciencia ficción. Establece que hay tres factores claves para ello; que sea una narración ficticia; que contenga una idea que transforme el escenario narrativo de forma que deje de pertenecer a la realidad empírica; y que el mundo narrado esté racionalizado, de modo que en el mundo ficticio hubiera una explicación coherente que permitiera lo imaginado en la obra. A partir de estos factores, establece la siguiente definición:

La ciencia ficción es un género de narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escena-

rio narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas, pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional. (Sánchez y Gallego, 2017)

Sánchez y Gallego (2017) infiere en la cercanía entre el género fantástico y el de ciencia ficción, enfatizando en que hay una línea muy delgada que separa a ambos. Como método de identificación del género Sánchez y Gallego da la siguiente solución:

Si el autor justifica sus ideas mediante el recurso, ni que sea dialéctico, a la ciencia, entonces se trata de ciencia ficción. Si por el contrario no trata de revestir su explicación de tintes científicos y prefiere el recurso a la magia o el misticismo se trata de fantasía.

A partir de este enfoque en el género, nacen dos corrientes transversales a todos los subgéneros de la ciencia ficción: la ciencia ficción dura y la ciencia ficción blanda.

El término de ciencia ficción dura fue usado por primera vez en 1957 por P. Schuyler Miller (1957) en una reseña de la novela *Islands of Space* de John W. Campbell Jr. (2007) al decir: «it is also very characteristic of the best “hard” science fiction of its day»⁶. En palabras de Miquel Barceló García (1990): «Cuando la ciencia ficción retoma los temas más estrictamente científicos y se basa principalmente en el mundo de la ciencia, se habla de ciencia ficción dura». Es decir, se centra en los detalles científicos o técnicos en la narración, dejando en un segundo plano de importancia a los personajes y al argumento en sí. De este modo, la esencia de la ciencia ficción dura sería la relación entre un contenido científico de rigor predominante y un desarrollo narrativo como contexto.

La historia desarrollada en una obra de «ciencia ficción dura» debe ser precisa, lógica, creíble y rigurosa en relación con los conocimientos científicos y técnicos del momento, siendo teóricamente posible la tecnología, los fenómenos, los escenarios y las situaciones descritas. (Borg, 2017a)

Hay que señalar que, en la ciencia ficción dura, el contenido científico no debe ser totalmente pausable en la realidad, la importancia de este contenido recae en que la historia siga con absoluto rigor y consistencia las posibilidades que el marco científico le permite. Es decir, lo importante es que «se desarrolle una explicación plausible a dicha tecnología» (Borg, 2017a). Esta característica nos lleva al mayor problema que presenta dicha corriente de la ciencia ficción: es difícilmente asequible al público. En muchas obras es necesario una buena preparación en campos científicos para entender la historia contada, por lo que el público objetivo queda realmente reducido.

Por otro lado, la ciencia ficción blanda se define a sí misma como oposición a la ciencia ficción dura. En su inicio, la ciencia ficción era meramente divulgativa, pero con el tiempo y la llegada de su propia Edad de Oro (primera mitad del siglo XX) se empezó a distinguir la diferencia entre ambas corrientes con, por ejemplo, Arthur C. Clarke como máximo exponente de la corriente dura de absoluto rigor científico. Por el contrario, autores como Ray Bradbury se permitían numerosas licencias científicas y se centrarían en el

⁶«Es característica de la mejor ciencia ficción “dura” de su época.» Traducción propia.

aspecto literario de la ciencia ficción dejando en un segundo plano el rigor científico. Las obras enmarcadas dentro de esta corriente se dedicaron principalmente a especular sobre el hombre.

2.1. Historia

La ciencia ficción encuentra sus precedentes en *La Epopeya de Gilgamesh* (Anónimo, 2008), una obra épica procedente de los sumerios de la que sus primeros escritos cuneiformes en tablillas de arcilla datan del 2500-2000 a. C. En este poema épico encontramos «algunos de los principales temas de la ciencia ficción moderna: los viajes en paisajes extraños o más allá de la realidad, el encuentro con criaturas fantásticas, el héroe de fuerza sobrehumana, la búsqueda de la inmortalidad, etc. . . » (León Alcalde, 2017b).

Podemos identificar numerosas características propias de la ciencia ficción a lo largo de la historia antigua. Encontramos múltiples referencias en la ciencia ficción a la mitología egipcia, tanto a sus dioses como a sus construcciones. Al igual que en culturas anteriores, como la ya mencionada sumeria o en la mesopotámica y acadia. Por ejemplo, películas como *Prometheus* (Scott, 2012) o *Alien: Covenant* (Scott, 2017) crean su mundo ficticio a partir de las deidades sumerias y acadias conocidas como Anunnaki. También en la Biblia encontramos temas relacionados, como lo que parecen ser encuentros con ovnis en *El libro de los Reyes*⁷ o en *El libro de Ezequiel*⁸ (León Alcalde, 2017b), e incluso en los

⁷«**2** Y Elías dijo a Eliseo: Te ruego que te quedes aquí, porque el SEÑOR me ha enviado hasta Betel. Pero Eliseo dijo: Vive el SEÑOR y vive tu alma, que no me apartaré de ti. Y descendieron a Betel. **3** Entonces los hijos de los profetas que estaban en Betel salieron al encuentro de Eliseo y le dijeron: ¿Sabes que hoy el SEÑOR te quitará a tu señor de sobre ti? Y él dijo: Sí, yo lo sé; callad. **4** Elías entonces le dijo: Eliseo, te ruego que te quedes aquí, porque el SEÑOR me ha enviado a Jericó. Pero él dijo: Vive el SEÑOR y vive tu alma, que no me apartaré de ti. Y fueron a Jericó. **5** Y los hijos de los profetas que estaban en Jericó se acercaron a Eliseo y le dijeron: ¿Sabes que hoy el SEÑOR te quitará a tu señor de sobre ti? Y él respondió: Sí, yo lo sé; callad. **6** Entonces Elías le dijo: Te ruego que te quedes aquí, porque el SEÑOR me ha enviado al Jordán. Pero él dijo: Vive el SEÑOR y vive tu alma, que no me apartaré de ti. Siguieron, pues, los dos. **7** Y cincuenta hombres de los hijos de los profetas fueron y se pararon frente a ellos, a lo lejos, mientras ellos dos se pararon junto al Jordán. **8** Entonces Elías tomó su manto, lo dobló y golpeó las aguas, y éstas se dividieron a uno y a otro lado, y los dos pasaron por tierra seca. **9** Y cuando habían pasado, Elías dijo a Eliseo: Pide lo que quieras que yo haga por ti antes de que yo sea separado de ti. Y Eliseo dijo: Te ruego que una doble porción de tu espíritu sea sobre mí. **10** Y él dijo: Has pedido una cosa difícil. Sin embargo, si me ves cuando sea llevado de ti, así te sucederá; pero si no, no será así. **11** Y aconteció que mientras ellos iban andando y hablando, he aquí, apareció un carro de fuego y caballos de fuego que separó a los dos. Y Elías subió al cielo en un torbellino. **12** Lo vio Eliseo y clamó: Padre mío, padre mío, los carros de Israel y su gente de a caballo. Y no lo vio más. Entonces tomó sus vestidos y los rasgó en dos pedazos.» (Tools, 2017a)

⁸«**4** Miré, y he aquí que un viento huracanado venía del norte, una gran nube con fuego fulgurante y un resplandor a su alrededor, y en su centro, algo como metal refulgente en medio del fuego. **5** En su centro había figuras semejantes a cuatro seres vivientes. Y este era su aspecto: tenían forma humana. **6** Tenía cada uno cuatro caras, y cuatro alas cada uno de ellos. **7** Sus piernas eran rectas, y la planta de sus pies era como la planta de la pezuña del ternero, y brillaban como bronce bruñido. **8** Bajo sus alas, a sus cuatro lados, tenían manos humanas. En cuanto a las caras y a las alas de los cuatro, **9** sus alas se tocaban una a la otra y sus caras no se volvían cuando andaban; cada uno iba de frente hacia adelante. **10** Y la forma de sus caras era como la cara de un hombre; los cuatro tenían cara de león a la derecha y cara de toro a la izquierda, y los cuatro tenían cara de águila; **11** así eran sus caras. Sus alas se extendían por encima; con dos se tocaban uno a otro y con dos cubrían su cuerpo. **12** Y cada uno iba de frente hacia adelante; adondequiera que iba el espíritu, iban ellos, sin volverse cuando andaban. **13** En medio de los seres vivientes había algo que parecía carbones encendidos en llamas, como antorchas que se lanzaban de un lado a otro entre los seres vivientes. El fuego resplandecía, y del fuego salían rayos. **14** Y los seres vivientes corrían de un lado a otro como el

textos de los Vedas indios como el *Mahabharata* y el *Ramayana* muestran su influencia en obras como *Mundos en la Eternidad* de Aguilera y Redal (2001).

Posteriormente, en la antigüedad clásica, encontramos el primer viaje a la Luna en *Historia Verdadera* del griego Luciano de Samosata (2015), donde se describirá una civilización extraterrestre y una guerra espacial. Aristófanes (2008) también coqueteará con la ciencia ficción en su obra *Las Aves*, donde hombres y pájaros se unirán para crear un mundo idílico entre el cielo y la tierra (León Alcalde, 2017b). Incluso Platón (2013) toca dicho género en su célebre obra *La República*, donde divagará acerca de una sociedad utópica sirviendo de precedente al creador de la utopía, Tomás Moro.

Otro ejemplo de la presencia de la ciencia ficción a lo largo de la historia es el poema épico finlandés *Kalevala*, que es una recopilación de narraciones folclóricas finlandesas realizada por Elias Lönnrot (2010) y que «cuenta una historia sobre un homúnculo que es similar al referido en la leyenda judía del golem y evidentemente es fuente de inspiración de *Frankenstein* de Mary Shelley» (León Alcalde, 2017b).

Ya en la Edad Moderna, y sorteando a Tomás Moro y el género utópico ya descrito en el primer apartado del presente trabajo, nos encontramos con el francés Hercule-Savinien de Cyrano de Bergerac (2000), célebre dramaturgo parisino que escribió una novela póstuma considerada como uno de los principales antecedentes de la ciencia ficción: *Viaje a la Luna*. En esta obra, Cyrano nos describe una Luna en la que los animales caminan a dos patas y los humanos a cuatro, con una civilización con costumbres muy características que invitan a la reflexión, como el valor del dinero o la costumbre de llevar el miembro viril al descubierto como gesto de nobleza, ya que adoran a lo que da vida y no a una espada, símbolo de nobleza en la Tierra que solo causa destrucción.

En el siglo XVIII, nos encontramos principalmente con Jonathan Swift (2016), conocido por su obra *Los Viajes de Gulliver*, que «a pesar de que fue concebida originalmente como una sátira, un ataque ácido y alegórico contra la vanidad y la hipocresía de las cor-

fulgor del relámpago. **15** Miré a los seres vivientes, y he aquí, había una rueda en la tierra junto a cada uno de los seres vivientes de cuatro caras. **16** El aspecto de las ruedas y su hechura era como el brillo del crisólito, y las cuatro tenían la misma forma; su aspecto y su hechura eran como si una rueda estuviera dentro de la otra rueda. **17** Cuando andaban, se movían en las cuatro direcciones, sin volverse cuando andaban. **18** Sus aros eran altos e imponentes, y los aros de las cuatro estaban llenos de ojos alrededor. **19** Y cuando los seres vivientes andaban, las ruedas se movían con ellos. Y cuando los seres vivientes se levantaban de la tierra, las ruedas también se levantaban. **20** Y adondequiera que iba el espíritu, iban ellos en esa dirección. Y las ruedas se levantaban juntamente con ellos; porque el espíritu de los seres vivientes estaba en las ruedas. **21** Cuando ellos andaban, andaban ellas, y cuando ellos se detenían, se detenían ellas. Y cuando ellos se levantaban de la tierra, las ruedas se levantaban juntamente con ellos, porque el espíritu de los seres vivientes estaba en las ruedas. **22** Sobre las cabezas de los seres vivientes había algo semejante a un firmamento con el brillo deslumbrante de un cristal, extendido por encima de sus cabezas. **23** Y debajo del firmamento sus alas se extendían derechas, la una hacia la otra; cada uno tenía dos que cubrían sus cuerpos por un lado y por el otro. **24** Y oí el ruido de sus alas cuando andaban, como el estruendo de muchas aguas, como la voz del Todopoderoso, un ruido de tumulto como el ruido de un campamento militar; cuando se detenían, bajaban sus alas. **25** También hubo un ruido por encima del firmamento que había sobre sus cabezas; cuando se detenían, bajaban sus alas. **26** Y sobre el firmamento que estaba por encima de sus cabezas había algo semejante a un trono, de aspecto como de piedra de zafiro; y en lo que se asemejaba a un trono, sobre él, en lo más alto, había una figura con apariencia de hombre. **27** Entonces vi en lo que parecían sus lomos y hacia arriba, algo como metal refulgente que lucía como fuego dentro de ella en derredor, y en lo que parecían sus lomos y hacia abajo vi algo como fuego, y había un resplandor a su alrededor. **28** Como el aspecto del arco iris que aparece en las nubes en un día lluvioso, así era el aspecto del resplandor en derredor. Tal era el aspecto de la semejanza de la gloria del SEÑOR. Cuando lo vi, caí rostro en tierra y oí una voz que hablaba.» (Tools, 2017b)

tes, los hombres de estado y los partidos políticos de su tiempo, el autor fue añadiendo, durante los seis años que tardó en escribirla, desgarradas reflexiones acerca de la naturaleza humana» (León Alcalde, 2017c) además de características propias de la ciencia ficción, como las menciones de los satélites de Marte o las islas volantes de Laputa.

A pesar de todas las obras mencionadas, no será hasta el siglo XIX cuando veremos la primera obra de ciencia ficción con el *Frankenstein* de Mary Shelley (2015). Dicha novela tiene como tema central la creación de vida artificial por parte del hombre en un intento de mejorar la obra de Dios. Contemporáneamente, otros escritores como Edgar Allan Poe, Jules Verne o George Wells irán elevando el género de la ciencia ficción a una relevancia notable dentro del imaginario colectivo.

2.2. Cine

«Las primeras películas de ciencia ficción aparecieron al comienzo de la época del cine mudo, generalmente como cortometrajes en blanco y negro. Esas películas solían tener una temática tecnológica, y a menudo intentaban ser humorísticas» (Borg, 2017b). La industria del cine inaugura dicho género con el *Viaje a la Luna* de Georges Méliès (1902) consiguiendo asombrar al público con sus trucos fotográficos. En estos primeros pasos de la ciencia ficción cinematográfica era común el uso del terror en las películas que se adentraban en ella, como *Frankenstein* (Searle Dawley, 1910) o *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Henderson, 1912). En esta primera época también se versionó al literato Julio Verne con la adaptación de *20000 Leguas de viaje submarino* (Paton, 1916).

Durante la década de los años 20, el cine de ciencia ficción europeo tuvo un fuerte momento predictivo y de crítica social con las alemanas *Metrópolis* (Lang, 1927) y *La mujer en la Luna* (Lang, 1929). En los años 30 vino la invención del cine sonoro el cine de ciencia ficción pasó a un segundo plano siendo relegado a la serie B y de bajo coste. En los 40s, *Dr. Cyclops* (B. Schoedsack, 1940) es una de las primeras películas de ciencia ficción en color.

A partir de 1950, el público empezó a interesarse por el viaje espacial y las nuevas tecnologías a causa de la carrera espacial de la Guerra Fría, esto provocó una gran popularidad de la literatura de ciencia ficción y que desembocó en películas como *Destination Moon* (Pichel, 1950), que trataban sobre el viaje espacial, o *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Siegel, 1956), que trataba sobre criaturas visitando la Tierra. Otra película relevante de los 50s fue la conocida *Ultimátum a la Tierra* (Wise, 1951) que fue adaptada en 2008 alcanzando gran popularidad.

En la década de 1960 hubo un punto de inflexión en la historia del cine de ciencia ficción con el estreno de *2001: Una Odisea del Espacio* de Stanley Kubrick (1968), dicho film deslumbró con sus efectos visuales y con un retrato realista del viaje espacial combinado con una historia épica y con gran profundidad filosófica que la marcarían como referente del género incluso hoy día. Otras obras reseñables en dicha década fueron la distópica *Fahrenheit 451* (Truffaut, 1966) y *El Planeta de los Simios* (J. Schaffner, 1968).

En la década de los 70 el número de películas de ciencia ficción aumentó gracias al primer viaje a la Luna con la misión estadounidense Apolo 11, que se dio en respuesta al avance soviético en la carrera espacial al enviar al primer ser humano al espacio en 1961,

hazaña lograda por Yuri Gagarin. El tema más usado durante los inicios de dicha década fue el de la amenaza ecológica o tecnológica bajo la que se ve sometida la humanidad a causa de su propia creación. Obras señalables de dicha temática serían la película de culto *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971), *THX 1138* (Lucas, 1971), *Naves Misteriosas* (Trumbull, 1972) o la recientemente adaptada al formato serie por HBO, *Almas de Metal* (Crichton, 1973). A finales de los 70s se estrenaron tres películas que marcarían otro punto de inflexión en la historia del cine de ciencia ficción. *Star Wars* de George Lucas (1977), *Encuentros en la tercera fase* de Steven Spielberg (1977) y *Star Trek* de Wise (1979), que sería la primera serie de televisión en adentrarse en la industria cinematográfica. Estas películas convirtieron a la ciencia ficción en un gran atractivo de masas cosechando grandes éxitos en taquilla. Este auge de la ciencia ficción se vio aún más incrementado gracias a dos de las películas más conocidas de la ciencia ficción: *Alien: el octavo pasajero* (Scott, 1979) y *Blade Runner* (Scott, 1982). Ya en los 80s, James Cameron seguiría la corriente ascendente de la ciencia ficción y tendría grandes resultados con *Terminator* (Cameron, 1984) y *Aliens: El regreso* (Cameron, 1986), hasta llegar a estrenar en 2009 la película que rompería todos los récords gracias a unos efectos especiales nunca vistos: *Avatar* (Cameron, 2009).

Una vez vistas las principales obras del cine de ciencia ficción a lo largo de la historia es conveniente identificar los distintos subgéneros de los que se compone un género tan prolífico. La primera división en grandes corrientes que se da es la ya comentada entre ciencia ficción dura y ciencia ficción blanda, a la que algunos añaden la ciencia ficción social como una corriente que «concede más importancia a la especulación sobre el futuro de la sociedad humana, que a la tecnología y su ciencia. Un ejemplo podría ser *Metropolis*» (Borg, 2017b). Con las tres corrientes transversales pasemos a analizar los subgéneros:

- **Space Opera:** se caracteriza por ser conducida por una historia de aventuras y acción con el contexto del espacio exterior en toda su extensión. Mezcla elementos de la épica, la fantasía y el western con el contexto ficticio de un mundo de ciencia ficción donde el rigor científico queda en segundo plano y toma protagonismo el melodrama y la creación de atmósferas y escenarios sin profundizar demasiado en los personajes, que suelen responder a un esquema básico de estereotipos como el de héroe-villano y la dama en apuros. La más famosa es *Star Wars* de George Lucas (1977).
- **Ciberpunk:** enfocada en un futuro distópico con bajo nivel de vida y alta tecnología: «Mezcla ciencia avanzada (como la informática y la cibernética), junto con algún grado de desintegración o cambio radical en el orden social» (Borg, 2017b). Nace en los 80s y se caracteriza por una visión pesimista de la evolución tecnológica tratando la historia desde el punto de vista de protagonistas cínicos y antiheroicos, además suele tener gran carga visual. Una de las obras más llamativas de este subgénero es la película de animación japonesa *Akira* de Katsuhiro Ôtomo (1988).
- **Ciencia ficción apocalíptica y post-apocalíptica:** se centran en relatos futuristas durante o después de una gran catástrofe mundial que, normalmente, ha venido causada por las propias malas acciones del ser humano. Las causas más comunes suelen ser la guerra nuclear o las plagas. Un buen ejemplo de este subgénero es *Mad Max: Furia en la carretera* de George Miller (2015).

- **Ciencia ficción militar:** giran en torno a personajes miembros de una entidad militar envuelta en un conflicto bélico, habitualmente en el espacio o en otro planeta. Suele centrarse en la descripción de los conflictos, las estrategias y las situaciones militares. Uno de los ejemplos más conocidas es *Starship Troopers* (Verhoeven, 1997).
- **Colonización espacial:** tratan sobre la expansión del ser humano en el espacio exterior a partir de la conquista y colonización del mismo. Suelen distinguirse claramente entre las pertenecientes a la ciencia ficción dura, como el universo creado por Larry Niven conocido como Espacio Conocido y que inauguró con su obra *Mundo Anillo* (Niven, 2005), y la ciencia ficción blanda, como las historias espaciales de Ray Bradbury.
- **Steampunk:** está ambientado en la época victoriana, en Inglaterra normalmente, y en una tecnología basada en las máquinas a vapor, es decir, hace uso de desarrollos tecnológicos anacrónicos. Una de las obras más notables de este subgénero es la película de animación japonesa *Steamboy* (Ôtomo, 2004).
- **Robótica:** versan sobre el desarrollo de la Inteligencia Artificial y de las robótica. Ejemplo sería *Ex Machina* de Alex Garland (2015).
- **Retrofuturismo:** utiliza una imaginería futurista anacrónica que explora la tensión entre lo antiguo y lo nuevo con un punto de vista crítico en el distanciamiento del ser humano dentro de la sociedad a partir del desarrollo del poder de la tecnología.
- **Viajes en el tiempo:** tienen como eje principal de la historia la utilización de tecnología avanzada para viajar en el tiempo, ya sea al futuro o al pasado. Una de las principales películas de dicha temática es *Regreso al futuro* (Zemeckis, 1985), o la adaptación de la novela homónima de H. G. Wells, *The Time Machine* (Pal, 1960).
- **Ucronía:** a partir de un momento concreto de la historia, se desarrolla una línea temporal alternativa a la real. *El hombre en el castillo* de Philip K. Dick (2002) es un buen ejemplo.

3. Guerra Fría

Tras la Segunda Guerra Mundial surgieron dos grandes potencias mundiales; EE.UU. y la URSS. Durante la lucha contra el fascismo de Hitler estuvieron unidas y trabajaron conjuntamente para vencer a los regímenes fascistas que habían ido apoderándose de Europa. Sin embargo, una vez eliminada la amenaza se dio entre ambas un encuentro antagónico por sus notables diferencias. EE.UU. encabezaba la ideología capitalista y la URSS era la vanguardia mundial de la lucha proletaria comunista, esto creó un clima de desconfianza y hostilidad que se contraponía a la cooperación anterior contra la amenaza fascista ya que, eliminado el enemigo común, sus ideas estaban destinadas a chocar.

Esta antítesis tan definida entre dos potencias mundiales que no tenían rival ni en lo económico ni en lo militar, provocó la bipolarización del mundo; por un lado el gran bloque capitalista representado por occidente y liderado por EE.UU.; por otro lado el bloque comunista representado por oriente y liderado por la URSS. Esta rivalidad este-oeste se materializó en constantes relaciones hostiles entre ambos bloques que duraron desde 1947 hasta 1989, este período histórico ha sido definido como Guerra Fría.

El concepto de Guerra Fría nace de un discurso pronunciado por el senador norteamericano Bernard Baruch en 1947, pero sería Walter Lippman, un conocido periodista estadounidense, quien divulgaría el término al publicar el libro *La Guerra Fría* (1947) convirtiéndolo en un concepto clave para referirse a las relaciones internacionales dadas a partir de entonces. Meses antes, fue Churchill quien popularizó otra expresión para referirse a la bipolarización del mundo: el telón de acero. Hacía referencia a la línea imaginaria que separaba a Europa en dos, la oriental, bajo el control de Moscú, y la occidental, que basculaba en torno a los Estados Unidos. Con esta expresión Churchill colocaba al Reino Unido en una posición contraria a la ideología comunista.

La Guerra Fría se entiende como un período histórico en el que la mayor característica es la tensión continua, este constante enfrentamiento entre dos mundos opuestos emerge en la posguerra al posicionarse la URSS y EE.UU. como potencias mundiales. Este conflicto se extenderá al resto de países, que irán posicionándose de lado de uno u otro bloque. A pesar de la prolongada situación de tensión, no hubo choque ni una guerra en el más estricto sentido de la palabra. Estas negativas resoluciones se evitaron al usar a terceros países para mitigar la extrema tensión de momentos concretos, de esta forma, cada potencia intervino en otros países con el objetivo de detener la expansión del contrario. Las herramientas características de ambos bloques para afianzarse como superior al contrario fueron el desarrollo de enormes arsenales de armamento, incluido nuclear, la propaganda hostil, el espionaje y el chantaje económico.

La Guerra Fría no se llevó a cabo solo entre los dos bloques, sino también dentro de cada uno. Cada superpotencia llevó a cabo una estrecha vigilancia de su área de influencia para impedir la más mínima desviación. Por ejemplo, los soviéticos reprimieron las revueltas de Hungría de 1956 y la Primavera de Praga de 1968, del mismo modo, en EE.UU. se llevó una caza de brujas encabezada por el senador McCarthy a principios de los 50 con la investigación de más de 2 millones de personas. Esta constante paranoia por el temor de espías o agentes contrarios dentro del territorio de cada uno repercutió enormemente en el ámbito del pensamiento y de la cultura: toda disidencia, oposición o postura crítica bastaba para ser tachado de agente de Moscú o de agente del imperialismo americano.

Atendiendo a los períodos de más o menos tensión entre ambas superpotencias, podemos diferenciar tres etapas cronológicas en el desarrollo de la Guerra Fría:

- **1947-1953:** período de máxima tensión dominado por la carrera armamentística y caracterizada por la crisis de Berlín en 1948, el primer ensayo con bomba atómica de la URSS en 1949 y la Guerra de Corea de 1950 hasta 1953.
- **1954-1980:** la tensión entre ambos bloques disminuye y se da una coexistencia pacífica con algunas negociaciones, a pesar de ello, se dan conflictos como la crisis de los misiles de Cuba en 1962 y la Guerra de Vietnam de 1960 hasta 1975.
- **1980-1989:** la tensión vuelve a aumentar a niveles iniciales del conflicto por la Guerra de Afganistán y la presidencia de Reagan en EE.UU. iniciada en 1980.

Estos períodos desembocan en el final de la Guerra Fría con la Cumbre de Malta de 1989 a causa de las políticas, conocidas como la Perestroika, llevadas a cabo por Gorbachov al frente de la URSS desde 1985.

3.1. Desarrollo de la Guerra Fría

Tras la Segunda Guerra Mundial, se dio una reunión, conocida como Conferencia de Yalta, entre Iósif Stalin, Winston Churchill y Franklin D. Roosevelt, líderes de la URSS, del Reino Unido y de EE.UU. respectivamente. Esta reunión se dio entre el 4 y el 11 de febrero de 1945 y sirvió de fragua para el inicio de la Guerra Fría en 1947. En esta reunión se empezaron a hacer notables los puntos de fricción entre EE.UU. y la URSS, puntos que aumentaron considerablemente durante los siguientes dos años por la instalación de gobiernos comunistas en las naciones europeas ocupadas por el ejército soviético, por la creciente fuerza y prestigio de los partidos comunistas en Francia e Italia, y por la cuestión griega, donde la URSS interfería a través de Bulgaria prestando apoyo a los comunistas enfrentados a los grupos monárquicos que, a su vez, eran apoyados por Reino Unido hasta que en 1947 reconocieron su incapacidad para resolver el conflicto y mostraron debilidad al retirar las tropas, este hecho reforzó la idea estadounidense de que Europa podía caer en manos de la URSS.

Todo esto desembocó en un discurso dado por el presidente Truman ante el senado norteamericano en 1947, momento en el que se inauguró la conocida como doctrina Truman por la que, ante el avance del comunismo, EE.UU. se veía obligado a ayudar a los países “libres” a impedir que en ellos se impusiera la ideología de Moscú. De este modo, se inició la característica política exterior estadounidense en la que se consideran defensores del mundo libre occidental y en el que, para ello, juegan con su poderío económico para atraer a otros países a oponerse a la difusión de ideologías contrarias, como el comunismo y la expansión soviética del tiempo en cuestión.

Uno de los objetivos fundamentales de la política exterior de Estados Unidos es la creación de condiciones en las cuales nosotros y otras naciones podamos forjar una manera de vivir libre de coacción [...]. Sin embargo, no alcanzaremos nuestros objetivos a menos que estemos dispuestos a ayudar a los pueblos libres a preservar sus instituciones libres y su integridad nacional frente a los movimientos agresivos que tratan de imponerles regímenes totalitarios [...]. En la presente etapa de la historia mundial casi todas las naciones deben elegir entre modos alternativos de vida [...]. Uno de dichos modos de vida se basa en la voluntad de la mayoría y se distingue por la existencia de instituciones libres, un gobierno representativo, elecciones limpias, garantías a la libertad individual, libertad de palabra y religión y el derecho a vivir sin opresión política [...]. El otro se basa en la voluntad de una minoría, impuesta mediante la fuerza a la mayoría. Descansa en el terror y la opresión, en una prensa y radio controladas, en elecciones fraudulentas y en la supresión de las libertades individuales. Creo que la política de los Estados Unidos debe ayudar a los pueblos que luchan contra las minorías armadas o contra las presiones exteriores que intentan sojuzgarlos [...] nuestra ayuda debe ser principalmente económica y financiera, que es esencial para la estabilidad económica y política [...]. Si vacilamos en nuestra misión de conducción podemos hacer peligrar la paz del mundo y, sin lugar a dudas, arriesgaremos el bienestar de nuestra propia nación.⁹

⁹Harry S. Truman, *Discurso ante el Congreso de USA*, Washington, 12 de marzo de 1947.

La primera acción de la doctrina Truman y su política de contención comunista fue la ayuda a Grecia, que serviría de preámbulo al Plan Marshall, y que se concretó en el apoyo estadounidense al ejército monárquico griego, que salió victorioso en 1948. Esta primera intervención en suelo Europeo sería el prologo del plan propuesto por el Secretario de Estado norteamericano, George Marshall, en 1947, por el que EE.UU. presentaría un programa masivo de ayuda económica, en forma de créditos y donaciones, para la reconstrucción de una Europa devastada por la postguerra.

Es lógico que los Estados Unidos haga todo lo que les sea posible por favorecer la vuelta del mundo a una salud económica normal, sin la cual no puede haber ni estabilidad política ni paz asegurada [...]. Es evidente que, antes de que el gobierno americano pueda avanzar en sus esfuerzos para mejorar la situación y ayudar a los europeos en el camino de la reconstrucción, debe existir un acuerdo entre los países europeos sobre las necesidades de la situación y sobre cómo estos países aceptarán la acción de nuestro propio gobierno [...].¹⁰

El plan aportó entre 12.000 y 13.000 millones de dólares a 16 países, acelerando así la recuperación económica de Europa occidental, ya que Europa oriental rechazó la ayuda por la acusación de la URSS de que el Plan Marshall no era más que una vía de control imperialista por el que EE.UU. colocaba a Europa en una posición dependiente. Con esta división se acentuó y delimitó el terreno de cada bloque, límite escenificado en la división entre Europa oriental, bajo el liderazgo de la URSS, y Europa occidental, bajo el liderazgo de Estados Unidos. La unión de Europa occidental bajo el amparo de EE.UU. conllevó la creación de la OTAN en 1949.

La URSS respondió a la doctrina Truman convocando en Polonia una reunión entre los dirigentes de los partidos comunistas europeos. En esta reunión se aprobó un informe presentado por el soviético Andréi Zhdánov, conocido por ser el adalid de la represión cultural y el estricto control estético ideológico del arte durante el período estalinista, que se concretó en la llamada doctrina Zhdánov y que denunciaba a EE.UU. como líder imperialista del mundo:

La finalidad que se plantea en la nueva corriente expansionista de los Estados Unidos es el establecimiento de la dominación universal del expansionismo americano. Esta nueva corriente apunta a la consolidación de la situación de monopolio de los Estados Unidos sobre los mercados internacionales, monopolio que se ha establecido como consecuencia de la desaparición de sus dos mayores competidores -Alemania y Japón- y por la debilidad de los socios capitalistas de los Estados Unidos: Inglaterra y Francia.

Esta nueva corriente cuenta con un amplio programa de medidas de orden militar, económico y político, cuya aplicación establecería sobre todos los países a los que apunta el expansionismo de los Estados Unidos, la dominación política y económica de estos últimos reduciría a estos países al estado de satélites de los Estados Unidos e instauraría unos regímenes interiores que eliminarían todo obstáculo por parte del movimiento obrero y

¹⁰George Marshall, *Discurso en la Universidad de Harvard anunciando el programa de ayuda a Europa*, junio de 1947.

democrático para la explotación de estos países por el capital americano. Los Estados Unidos de América persiguen actualmente la aplicación de esta nueva corriente política no sólo a los enemigos de guerra de ayer o a los Estados neutrales, sino también y de manera cada vez mayor, a los aliados de guerra de los Estados Unidos de América. [...].

Los profundos cambios operados en la situación internacional y en la de los distintos países al terminar la guerra, han modificado enteramente el tablero político del mundo. [...] las dos principales direcciones de la política internacional de la postguerra, correspondientes a la distribución de las fuerzas políticas en dos campos opuestos: el campo imperialista y antidemocrático, de una parte, y el campo antiimperialista y democrático, de otra. Los Estados Unidos representa el primero, ayudados por Inglaterra y Francia [...]. Las fuerzas antiimperialistas y antifascistas forman el otro campo. [...]. Los países que han roto con el imperialismo y que resueltamente se han incorporado a la democracia, como Rumania, Hungría, Finlandia, forman parte de este campo, al que se han añadido, además, Indochina, el Vietnam y la India. Egipto y Siria son simpatizantes.¹¹

Con este discurso se inauguró el Kominform para coordinar los partidos comunistas, sobre todo los europeos, desde Moscú. El Kominform sustituye el Komintern disuelto por Stalin en 1943.

En los inicios de la Guerra Fría, la URSS se limita a mantener en los países aliados sus tropas, hasta que en 1955 crea el Pacto de Varsovia, una alianza militar entre todos los países comunistas de Europa, excepto la Yugoslavia de Tito con su defensa de una política independiente y neutral, en respuesta a la entrada de la RFA en la OTAN. Posteriormente, con la ruptura del bloque comunista entre prosoviéticos y prochinos, Albania se saldría del pacto.

La República Federal Alemana nació en mayo de 1949 como respuesta a acuerdos entre americanos, británicos y franceses tras el reparto de Alemania en cuatro partes en la Conferencia de Postdam de 1945. El objetivo de la instauración de la RFA fue el de crear un tapón respaldado por las potencias occidentales anticomunistas para frenar el avance soviético. Meses después de su nacimiento, en octubre, la URSS proclama la República Democrática Alemana (RDA) en respuesta al bloque capitalista. De esta forma, se dividió Alemania y Berlín en dos, con una línea divisoria que pasaba por la Puerta de Brandeburgo y donde, 10 años después, se contruiría el muro de Berlín.

El acontecimiento histórico más caracterizador de los primeros años de la Guerra Fría es la Guerra de Corea, país que desde 1894 formaba parte de Japón como colonia pero que, tras la derrota nipona de 1945, quedó dividido en dos por el paralelo 38, quedando la parte norte en poder de la Unión Soviética y la parte sur en poder de Estados Unidos. No se dieron acuerdos entre ambas potencias para la unificación de Corea y así quedó una división norte-sur y comunismo-prooccidentalismo.

En junio de 1950, el ejército de Corea del Norte, apoyado por la URSS, invade Corea del Sur. Gracias a la intervención de Truman, el Consejo de Seguridad de la ONU condenó la agresión y aprobó el envío de tropas bajo la bandera de la misma. Esto fue posible

¹¹Andréi Zhdánov, *Discurso en la sesión inaugural de la Kominform*, Polonia, 22 de septiembre de 1947.

por la ausencia de la Unión Soviética en dicho consejo, ya que la potencia comunista contaba con derecho a voto. La ausencia fue causada por el reconocimiento de la China Nacionalista por parte de la ONU en pro de los intereses norteamericanos.

En la intervención de la ONU participaron un ejército de quince países, contando con tropas norteamericanas enviadas desde Japón, que desembarcaron cerca de Seúl. Dicho contingente fue capitaneado por el general estadounidense Douglas MacArthur, que consiguió expulsar a los norcoreanos en el mismo año de su invasión al sur, además de cruzar el paralelo 38 y tomar Pionyang, la capital de Corea del Norte. En esta contraofensiva, las tropas de EE.UU. y las fuerzas de la ONU que comandaban se aproximaron a la frontera con China, establecida en el río Yalu.

En China gobernaba Mao Zedong con su proclamación de la República Popular China el 1 de octubre de 1949¹², este nuevo régimen poseía aspectos fundamentales de la corriente marxista-leninista pero adaptados a la realidad cultural de un país oriental como China, de este modo, el comunismo chino creó su propia rama ideológica dentro de los supuestos comunistas con el llamado maoísmo, basado en la acción y pensamiento de Mao Zedong. Dada la camaradería ideológica de Corea del Norte y la China Roja, esta última decidió cruzar el río Yalu el 1 de noviembre de 1950 y consiguió hacer retroceder a las fuerzas occidentales, haciendo que MacArthur propusiera usar armamento nuclear contra Corea del Norte o sembrar de restos radiactivos la frontera entre Corea del Norte y China para evitar la ayuda de Mao. Truman creía que había que mantener el conflicto dentro de los márgenes de una guerra localizada, ya que el uso de armamento nuclear podría implicar la intervención directa de la URSS y la consiguiente consecuencia del estallido de una Tercera Guerra Mundial, por lo que MacArthur fue destituido y, gracias al miedo nuclear por ambos bandos, se comenzaron negociaciones de paz en 1951 y se terminó firmando un armisticio, aún vigente, firmado por Corea del Norte y Estados Unidos el 27 de julio de 1953. El saldo global de muertos en el conflicto fue de un millón y, aunque la URSS no participó directamente en el conflicto, fue culpada por los Estados Unidos.

Con el armisticio de Corea se inaugura la segunda etapa de la Guerra Fría, que duraría hasta 1980. Durante 1953, se dio un importante incremento en el arsenal nuclear soviético y norteamericano, además de la aparición de las bombas de hidrogeno que aumentaron el riesgo de una Tercera Guerra Mundial que resultara devastadora para la humanidad. Ante la convicción de que el resultado de una guerra directa resultaría en ambas potencias vencidas se dio lo que se conoce como coexistencia pacífica. Al mismo tiempo, las cabezas de ambas potencias cambian: Stalin muere en 1953 y es sustituido por Nikita Jrushchov y, en 1954, Truman es sustituido por Eisenhower al mando de Estados Unidos. Ambos dirigentes se encargan de reducir la tensión y buscar puntos de acuerdo intentando arreglar los problemas internacionales a partir de negociaciones pacíficas.

En 1960, el demócrata John F. Kennedy es elegido como presidente en Estados Unidos y comienza un refuerzo e la política de pactos con la URSS encabezada por Nikita Jrushchov. En enero de 1963, empieza a funcionar el conocido como teléfono rojo, una

¹²La proclamación de dicha república se dio tras la victoria de Mao en la guerra civil china, que estalló al retirarse la ocupación japonesa, frente al partido liberal de Chiang Kai-shek. El bando comunista contó con el apoyo de la URSS desde 1947, apoyo que se concretaría en un pacto económico y político firmado en 1950, por el que la URSS ayudaría a China a cambio de la devolución de Port Arthur y los ferrocarriles de Manchuria, además del compromiso de ayudar a Corea del Norte y a Indochina. Esta alianza se rompió en 1956 debido al distanciamiento ideológico entre ambos países. Por su parte, Chiang Kai-shek instauró en la isla de Formosa (Taiwan) un nuevo estado: la China Nacionalista.

línea de comunicación directa entre la Casa Blanca y el Kremlin, poco después se firma el primer tratado de limitación de armas nucleares. Este mismo año, Kennedy es asesinado y sucedido por el demócrata Lyndon B. Johnson y los republicanos Richard Nixon (1969-1974) y Gerald Ford (1974-1977), y al año siguiente, Jrushchov es sustituido por Leonid Brézhnev (1964-1982). Estos sucesores prosiguieron con la política de coexistencia pacífica, que pasó a llamarse de distensión.

A pesar de los acuerdos de reducción de armamento y de la coexistencia pacífica, se siguieron modernizando los arsenales y generándose nuevos conflictos internacionales de notable tensión. Uno de ellos fue la llamada crisis de Suez, en la que tras la subida al liderazgo del grupo de Países No Alineados por parte del teniente coronel Nasser, presidente de Egipto, hubo un acercamiento, desde una posición, de parte de Nasser a Estados Unidos para buscar ayuda económica en la construcción de la presa de Assuan. EE.UU. exigió el apoyo de Egipto a Estados Unidos y Nasser se negó dándole la espalda y encontrando el apoyo financiero en la Unión Soviética. Siguiendo estas acciones concretó la nacionalización del Canal de Suez, que estaba siendo explotado por una compañía de capital mayoritario francobritánico. Los países occidentales protestaron y la URSS apoyó a Nasser.

Por otro lado, el estado de Israel se sentía amenazado por el panislamismo del que hacía gala Nasser, además de la tensión generada por la llegada de armamento soviético y por la nacionalización del Canal. En respuesta a esto, el ejército israelí ocupó la península del Sinaí arrasando a las tropas egipcias mientras paracaidistas franceses y británicos tomaban Port Said, en la orilla egipcia al norte del Canal.

En este momento la tensión era máxima, ya que la Unión Soviética exigió la retirada inmediata de las tropas occidentales. Ante esto, EE.UU. buscó la orden de salida de tropas israelíes, británicas y francesas del Sinaí y del Canal mediante la votación favorable de la misma en el Consejo de Seguridad de la ONU. Tras esta retirada, Egipto recuperó el control en las zonas afectadas.

La respuesta obediente de las antiguas potencias coloniales ante la tensión de las dos superpotencias sirvió de clara demostración del cambio de poderes que se dio tras la Segunda Guerra Mundial.

Otro conflicto relevante fue la llamada crisis húngara. En 1956 se produjo en Hungría una insurrección popular contra la presencia soviética. Imre Nagy, líder comunista húngaro, protagonizó un intento democrático al ponerse al frente de la protesta: proclamó el pluripartidismo y la neutralidad, abandonando el Pacto de Varsovia y pidiendo la retirada de las tropas soviéticas. Tanto los sindicatos, como parte del ejército, la Universidad y un sector del propio Partido Comunista Húngaro apoyaron la causa. Jrushchov interpretó la insurrección como posible detonante de la división del bloque comunista. Se dio una lucha desigual entre las tropas soviéticas y la población que culminó con la dominación soviética de Budapest. La URSS sustituyó el gobierno de Hungría por uno prosoviético y ejecutó a Nagy en 1958 tras un juicio secreto. Las potencias occidentales se limitaron a protestar sin ninguna actuación, respetando así las zonas de influencia de cada bloque.

Paralelamente, la República Democrática Alemana sufría las consecuencias de una hemorragia demográfica considerable en la que más de dos millones de alemanes orientales habían huido a la Alemania Occidental entre 1951 y 1958, todo ello a causa del diferente nivel de vida y de libertades que había en un lado y otro.

La URSS respondió al problema lanzando un ultimátum a las potencias occidentales en 1958, por el que les daba seis meses para que dejaran a la parte oeste de Berlín como una ciudad libre, fuera del control imperialista. En caso de la no aceptación de los términos, Jrushchov daría a la RDA plena soberanía sobre la parte este de Berlín y los accesos a la ciudad. A pesar de la gran tensión resultante, la amenaza soviética no se materializó.

El 3 de agosto de 1961, a raíz del éxodo de alemanes orientales, se inició la construcción del muro de Berlín:

La noche del 9 al 10 de setiembre un matrimonio de Potsdam cruzó a nado el Havel, llevando tras de sí un niño de un año y medio en una bañera tirada por una cuerda. Llegaron ilesos a Berlín del oeste. [...]

El 7 de noviembre de 1961, por el aniversario de la revolución rusa en octubre, a las 15.10, en el puesto de control de Friedrichstrasse, en Berlín, un ingeniero de 28 años logró huir con su esposa en un coche. En el techo (del coche) había colocado una corona e iban detrás de un convoy de soldados soviéticos, haciendo creer que iban al monumento soviético en el sector británico.¹³

Por otro lado, se desarrolla en Cuba la conocida como crisis de los misiles cubanos. El archipiélago estuvo bajo el control del dictador Batista hasta 1959, año en el que Fidel Castro toma el poder tras una guerra de guerrillas. El gobierno revolucionario de Fidel apostó por un programa de nacionalizaciones que iba en contra del capital americano, por lo que Estados Unidos responde intentando acabar con el nuevo gobierno. Kennedy fue instado a invadir la isla pero no aprobó la proposición, en cambio, consintió que la CIA operara con un desembarco en Bahía Cochinos de anticastristas exiliados en abril de 1962. La operación fue un fracaso y potenció el acercamiento de Cuba a la URSS.

El mismo año, aviones espías estadounidenses descubren rampas de lanzamiento de cohetes de medio alcance, susceptibles de llevar cabezas nucleares, en Cuba. La URSS admitió la existencia de misiles nucleares en Cuba y lo justificó por la necesidad de protección de Cuba frente a las fuerzas imperialistas americanas, ante lo que Kennedy decretó un bloqueo naval a la isla que impediría el paso de los barcos soviéticos que se dirigían a Cuba. Fue el episodio que más cerca estuvo de la culminación en enfrentamiento directo a lo largo de la Guerra Fría, sin embargo no se llegó al mismo, ya que se llegó a un acuerdo por el que la URSS desmantelaría las bases en Cuba y los Estados Unidos renunciarían a una intervención directa en la isla. De este modo los buques soviéticos se retiraron y el bloqueo naval estadounidense fue levantado.

A partir del éxito revolucionario de Fidel Castro, Estados Unidos comenzó a intervenir, mediante acción de la CIA, en numerosos países latinoamericanos tratando de evitar cambios políticos. La amenaza de la extensión del castrismo en América Latina llevó a concretar estas intervenciones en, por ejemplo, Guatemala en 1964 y República Dominicana en 1965.

El último gran conflicto de la presente etapa de la Guerra Fría fue la Guerra de Vietnam. Francia tenía gran presencia en Indochina hasta 1954, cuando el Viet-minh (Liga

¹³Ernst Lemmer, *Las violaciones de los derechos del hombre desde la erección del Muro de Berlín*. Ministerio Federal para Asuntos de toda Alemania, 1962.

para la independencia de Vietnam y liderada por Ho Chi Min) derretó en una guerra a los franceses. Tras la Conferencia de Ginebra de 1954 entre el Viet-minh y Francia se llegó al acuerdo de dividir la Indochina francesa en 4 estados independientes: Laos, Camboya, y Vietnam dividido en dos por el paralelo 17, quedando el Norte a merced del Viet-minh y el Sur bajo una dictadura prooccidental dirigida por Dinh Diem. Además se llegó al acuerdo de que, en 1958, debía celebrarse un referéndum en los dos Vietnam para decidir la reunificación o no de las mismas. Ante la certeza de la victoria comunista, el Régimen dictatorial de Vietnam del Sur se negó al referéndum, todo ello apoyado por Estados Unidos.

En 1956, se creó el Frente Nacional de Liberación, conocido comúnmente como Vietcong, organización guerrillera de Vietnam del Sur que luchó contra el gobierno de Saigón (capital de Vietnam del Sur) con ayuda del Vietnam comunista.

Kennedy manda al territorio 17.000 consejeros militares.^{entre} 1961 y 1963 con la intención de la intervención militar. En 1963, pocos días antes del asesinato del presidente norteamericano, Dinh Diem es asesinado. Johnson, sucesor de Kennedy, lanza la intervención abierta en 1964 con el envío de una fuerza expedicionaria que alcanzaría la cifra de 500.000 soldados en 1967. En esta intervención militar, las tropas estadounidenses no dudan en utilizar armas químicas, como el conocido "agente naranja", y en llevar a cabo bombardeos indiscriminados sobre Vietnam del Norte y las posiciones del Vietcong.

A pesar de la potente intervención estadounidense, Vietnam resistió gracias al apoyo de la URSS. En 1969, Richard Nixon, sucesor de Johnson, decidiría reducir drásticamente la implicación norteamericana tras grandes protestas de la juventud estadounidense e importantes éxitos militares del Vietcong, como la ofensiva del Tet de 1968. Mientras tanto, las tropas vietnamitas no paraban de aumentar.

En 1972, una gran ofensiva norvietnamita y el fracaso de los bombardeos en respuesta conllevaron la firma de la paz en París en 1973, tras la que EE.UU. se retiró de Vietnam. Dos años después, el régimen de Saigón cayó en manos del Vietcong y, en 1976, los dos Vietnam se unificaron recibiendo la ciudad de Saigón el nombre de Ciudad Ho Chi Min, en honor al dirigente comunista. Poco antes, en 1975, los jermes rojos (guerrilleros camboyanos comunistas) tomaron la capital camboyana, Phnom Penh.

Esta guerra fue la primera derrota militar de la historia de Estados Unidos. A partir de la misma, EE.UU. disminuiría la intervención e implicación directa con tropas en otros conflictos armados.

A lo largo de la década de los 70 se dieron los Acuerdos SALT, por los que se limitaba el número de sistema de misiles antibalísticos (ABM), lo que contribuyó a mantener la tensión entre ambas superpotencias en límites aceptables. Entre 1973 y 1975 se dio la Conferencia para la Seguridad y la Cooperación de Helsinki, en la que más de 30 países europeos, más EE.UU. y la URSS se encontraron para hablar de derechos humanos y cooperación internacional, comprometiéndose en el acta final a no recurrir a la amenaza o al uso de la fuerza, a respetar las fronteras europeas y a cooperar entre naciones. A partir de este nuevo clima distendido, se comenzó a hablar del espíritu de Helsinki.

Sin embargo, a finales de los 70, aprovechando la recesión económica tras la crisis de 1973 y la mala imagen de EE.UU. tras la derrota en Vietnam, adoptó una posición más ofensiva desplegando en Europa Oriental misiles SS-20, acto que suponía una amenaza

directa a Europa Occidental. De forma paralela, aumentó su presencia en el Tercer Mundo interviniendo en Angola, Etiopía, Mozambique y Afganistán, al que invadió en 1979. Esta intervención provocó una guerra civil de diez años en la que EE.UU. intervino ayudando a los guerrilleros islámicos muyaidines y a los talibanes. La ocupación soviética fue un fracaso por su enorme gasto económico, su número de bajas y los malos resultados militares. En 1989, Gorbachov ordena la retirada y Afganistán queda en una guerra de tribus que terminaría con la toma del poder del régimen talibán en 1996.

Por otro lado, en EE.UU. Ronald Reagan pretendía restablecer la hegemonía americana y aumentó notoriamente los presupuestos militares a lo largo de su mandato. Dio inicio a un nuevo programa, la Iniciativa de Defensa Estratégica, que sería conocida popularmente como Guerra de las Galaxias y que consistía en la construcción de un escudo espacial para la protección de EE.UU. frente a un ataque nuclear soviético.

En la URSS, Gorbachov subió al poder en 1985 e instigaría el final de la Guerra Fría con la caída de la Unión Soviética. Inició una nueva política a partir del programa conocido como Perestroika. Este nuevo programa incluyó nuevas medidas en política exterior, que llevaron al presidente soviético a reunirse con Reagan en pro de reducir el número de armas. Estas nuevas conversaciones llevaron a Gorbachov a seguir las conversaciones con George Bush, sucesor de Reagan, y anunciar la Cumbre de Malta de 1989 y el consiguiente fin de la Guerra Fría. Semanas después caería el Muro de Berlín y el 25 de diciembre de 1991 se proclamaría la disolución de la URSS.

4. Cine de ciencia ficción durante la Guerra Fría

4.1. EE.UU.

Tras la Segunda Guerra Mundial, se da en EE.UU. una ola de conservadurismo que vendrá de la mano de una histeria anticomunista desorbitada. El mayor terror para los estadounidenses era la infiltración ideológica de la URSS en la sociedad norteamericana con la creación de grupúsculos comunistas. Bajo dicho temor, se da a partir de 1947 la llamada “caza de brujas”, con la que se dará una exhaustiva búsqueda de cualquier elemento cercano al izquierdismo y al comunismo. Uno de los ámbitos donde más significativa fue tal persecución fue el del cine de Hollywood:

¿Y quién era sospechoso? Pues todo aquel a quien un colega acusara de serlo y que a su vez se negara a delatar a un tercero. Durante aquellos vergonzosos años en Hollywood circulaba una lista negra. Quien formara parte de ella no encontraría trabajo en la ciudad. Aunque eso sí, hubo quien sobrevivió haciéndose pasar por otros. El guionista Dalton Trumbo, por ejemplo, firmó bajo seudónimo guiones como el de *Vacaciones en Roma* o *The Brave One*. (Zavala, Castro-Villacañas y C. Martínez, 2000)

En la tesis doctoral *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*, de Antonio Crespo Jurdado (2009), se ejemplifica la caza de brujas del siguiente modo:

Cuarenta y un profesionales relacionados con el mundo del cine y del arte fueron citados a declarar en los interrogatorios públicos realizados por el HUAC (House on Unamerican Activities Committee, es decir, el comité parlamentario para perseguir las actividades “antiamericanas”), con los que colaboraron activamente gente como Walt Disney, Gary Cooper, John Wayne, Robert Taylor o Adolphe Menjou. Otros actores, como Lauren Bacall, Humphrey Bogart, Katheryn Hepburn, Danny Kaye, Frank Sinatra o Judy Garland protestaron contra estos procesos y apoyaron a los que se negaron a responder. [...] Diez de los convocados se negaron a declarar invocando la Primera Enmienda de la Constitución, que protege la libertad de creencia y de palabra. Estos “Diez de Hollywood” serían procesados por desacato y sentenciados a penas de entre seis meses y un año de cárcel.

Dicha persecución obedece en todo momento a la histeria anticomunista de la sociedad norteamericana, para la que el izquierdismo atentaba directamente contra los valores de libertad. Como precedente, en 1944 se crea la Motion Picture Alliance of Preservation of American Ideals (MPAPAI), presidida por Sam Wood, vicepresidida por Walt Disney, Cedric Gibbons y Norman Taurog, y con miembros conocidos en la industria cinematográfica como Gary Cooper, Robert Taylor o John Wayne. La asociación mostró su objetivo sin tapujos con su manifiesto fundacional publicado en la revista *Variety* en febrero de 1944:

Nos preocupa el hecho de que en nuestro sector específico, el cine, se vaya afirmando progresivamente la impresión de que la industria está compuesta y dominada por los comunistas, extremistas de izquierda y otros individuos de la misma calaña [...]. Nosotros nos comprometemos a repeler, con todos los medios de los que disponemos, cualquier intento que amenace la fidelidad del mundo de la pantalla a los ideales de la América libre, puesto en práctica por individuos o grupos organizados.

La preocupación por limpiar la imagen de Hollywood de atisbos izquierdistas conllevó una serie de películas con claro mensaje anticomunista y con argumentos basados en los temores de la sociedad norteamericana respecto a la URSS. Además, de esta forma Hollywood conseguía reconciliarse ideológicamente con los perseguidores de comunistas de las instituciones políticas y con el público más temeroso.

Antonio Crespo Jurdado (2009) establece, a partir del estudio de Dorothy B. Jones, una división del cine anticomunista en tres subgrupos: «1) melodramas de espionaje convencionales; 2) películas que trataban el tema del comunismo dentro de Estados Unidos y que intentaban explicar “la manera en que el partido reclutaba y mantenía a sus miembros, y las tácticas que empleaban”; 3) representaciones de sucesos de la Guerra Fría en el exterior». Estas películas eran comunes en la positiva y ensalzadora representación del modo de vida norteamericano y sus valores y en la condena de todo lo negativo que representaba el comunismo y la URSS para la sociedad estadounidense, como el ateísmo o las pésimas condiciones de vida de los países de influencia soviética. Este cine fue de una simpleza y una talla impropia para lo que se esperaba de Hollywood, ya que se priorizó el mensaje propagandístico sobre la calidad cinematográfica:

Cuando los países están en un momento de crisis, o en peligro de guerra, crece la necesidad de simplificar las cosas. El otro bando se vuelve totalmente maligno, la causa propia indudablemente justa, y todo el mundo se junta alrededor de los símbolos de la unidad nacional. Los conflictos sociales se ven rápidamente resueltos o aparcados. La gente, con frecuencia, parece experimentar una fuerte necesidad de perder su propia complejidad individual en favor de una simple identidad nacional. La propaganda política es más efectiva en tiempos de inseguridad. (Isaksson y Furhammar, 1971)

El segundo mayor temor de la sociedad estadounidense, tras el de la infiltración de la ideología comunista, es la catástrofe nuclear. Para representar uno de los miedos más característicos de la Guerra Fría, el género idóneo era el de la ciencia ficción que, hasta 1950, estaba confinado a seriales como *Buck Rogers* o *Flash Gordon*:

Otro de los temores más arraigados será la hecatombe nuclear. [...] La histeria colectiva volvía a propagarse, dado que el ciudadano de a pie comenzaba a mezclar y a confundir la presencia de comunistas cerca de él, con la posibilidad de una guerra nuclear o la llegada de extraterrestres a la Tierra, así como la confusión de los valores tradicionales que hicieron grande al país, situación que aprovechaba la industria del cine para abordar todo tipo de historias en todos los géneros sobre 'el enemigo exterior', especialmente en el terreno de la ciencia-ficción. (García Fernández, 1998)

La invasión de los ladrones de cuerpos

Título original: Invasion of the Body Snatchers

Director: Don Siegel

Producción: Walter Wagner

País: Estados Unidos

Año: 1956

Intérpretes: Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates, King Donovan, Carolyn Jones

Guión: Daniel Mainwaring, basado en la novela *The Body Snatchers* de Jack Finney

Música: Carmen Dragon

Fotografía: Ellsworth Frederiks

El doctor Miles Bennell, interpretado por Kevin McCarthy, regresa a la pequeña ciudad de Santa Mira tras acudir a un congreso médico. En la ciudad descubre que sus habitantes han sido sustituidos por replicantes extraterrestres que, actuando casi como autómatas, imitan a los ciudadanos de Santa Mira, con la única diferencia de que carecen de sentimientos.

El filme responde a la oleada de películas de serie B (contó con un presupuesto de tan solo 416.911 dólares) que caracterizarán la ciencia ficción de los años cincuenta, aprove-

chando así la histeria anticomunista y el terror extendido a la hecatombe nuclear. Concretamente, la película entra dentro de la calificación de ciencia ficción de amenaza exterior, donde extraterrestres llegan a la Tierra con el objetivo de conquistarla. En este caso, *La invasión de los ladrones de cuerpos* responde al estereotipo en el que el primer contacto de los invasores se da en una pequeña ciudad, que representa el ideal americano y el estilo de vida próspero de los estadounidenses, y en el que los seres simbolizan la esclavitud de la humanidad para imponer una sociedad distópica. Esta identificación traslada al cine el temor constante de la sociedad norteamericana a una infiltración comunista en su idílica sociedad, todo ello aupado por las políticas de “Caza de Brujas” y la continua persecución a cualquier rastro de izquierdismo o comunismo.

A pesar de la estereotipada premisa del filme, Don Siegel consigue romper los límites del género y, gracias a su consagrada carrera en producciones similares, da a luz un producto que sin utilizar ningún efecto especial mantiene una fuerza narrativa y un ritmo cinematográfico poco usual en sus contemporáneos. Sin embargo, lo realmente interesante de la película recae en:

Constituir un documento excepcional sobre la histeria en la que vive instalada la sociedad norteamericana durante los años cincuenta, y por otro, en su ambigüedad, ya que se deja abierto a diversas interpretaciones si se trata de un filme anticomunista (como la mayoría de su género), o por el contrario, es una denuncia antimacarthysta, lo que la situaría entre las pocas películas del periodo que se desmarcan del discurso oficial. (Crespo Jurdado, 2009)

Las alusiones a la histeria estadounidense quedan expuestas desde los primeros minutos del filme, con diálogos como «incluso en estos tiempos no es tan fácil volverse loco como tu crees» tras las primeras sospechas de gente sustituida, algo en lo que se hará más énfasis poco después al establecer que los casos se deben a «un episodio de histeria colectiva» por lo que pasa en el mundo. Cerca de la mitad del filme se introduce también el temor a lo nuclear al especular que las vainas que producen a los replicantes puedan deberse «quizás al resultado de las radiaciones sobre las plantas o los animales».

Siegel pone la pérdida de voluntad de las víctimas al ser sustituidas como la idea principal del filme, y he aquí donde podemos encontrar cierta ambigüedad en la intencionalidad. Los cuerpos ocupados son «recipientes sin alma» que actúan exactamente igual que sus víctimas pero sin emociones o sentimientos, por lo que el ocio y el arte no son necesarios, revelándose este último como símbolo de la humanidad. Crespo Jurdado reflexiona sobre esto:

¿Podemos encontrar aquí una alegoría sobre la “Caza de Brujas”, en su intento de acallar todas las expresiones artísticas que reclamen libertad frente al discurso oficial, que poco a poco han ido cayendo bajo las redes del HUAC, y persiguiendo a todos los que se resistían a aceptar su dictado? ¿O una denuncia sobre el control estalinista de la cultura para adecuarla a los postulados del partido? (Crespo Jurdado, 2009)

La ambigüedad en la intencionalidad del filme va a más. La invasión extraterrestre se produce sin violencia alguna, se elimina la voluntad, y por tanto la libertad, sin que

las víctimas sean conscientes de ello. A pesar de la conquista, todos los replicantes siguen cumpliendo con el mismo status social y las mismas obligaciones que tenían sus víctimas, es decir, la sociedad sigue igual pero se ha dado una homogeneización del pensamiento. Esto podría identificarse con el pensamiento único propio del estalinismo, pero también podría responder a una satirización del temor estadounidense a la subversión de la sociedad occidental y su cosmovisión por la invasión comunista, ya que en el filme nada cambia.

Es en los últimos compases del filme donde apreciamos el alegato final de Siegel en un diálogo entre el doctor Kauffman y Bennell:

–Hace menos de un mes, Santa Mira era un pueblo corriente, con gente llena de problemas. De pronto, surge la solución. (...) Absorben vuestros cerebros, y volveréis a nacer en un mundo sin preocupaciones. El deseo, el amor, la ambición, la fe..., sin todo eso la vida es más sencilla.

–Donde todos serán iguales. Vaya mundo. No quiero un mundo sin amor, sin dolor o sin belleza.

Es decir, el director defiende la libertad de pensamiento frente a cualquier ideología frente a la amenaza constante del pensamiento único de la época.

Ultimátum a la Tierra

Título original: The Day the Earth Stood Still

Director: Robert Wise

Producción: Twentieth Century-Fox

País: Estados Unidos

Año: 1951

Intérpretes: Michael Rennie, Patricia Neal, Sam Jaffe, Billy Gray, Hugh Marlowe, Frank Conroy, Lock Martin

Guión: Edmund H. North a partir del relato *Farewell to the Master* de Harry Bates

Música: Bernard Herrmann

Fotografía: Leo Tover

Como ya hemos visto, la temática de visitantes exteriores y de desastre nuclear fue la reina de la ciencia ficción anticomunista durante la década de los cincuenta. Sin embargo, *Ultimátum a la Tierra* da un giro en el planteamiento al usar a los visitantes exteriores como defensores de la Tierra ante su inminente hecatombe nuclear. El mensaje dado por Robert Wise es claramente pacifista, que en plena Guerra Fría y en pleno auge de la histeria anticomunista resulta un planteamiento atrevido y novedoso.

La película inicia con el avistamiento de un OVNI de gran velocidad a lo largo de todo el planeta, por lo que lo que parece una amenaza exterior afecta a tanto al bloque occidental como al oriental. El platillo aterriza cerca del Capitolio de Washington y es rodeado por el ejército. De su interior sale Klaatu, un ser con total aspecto humano vestido

con traje y casco espacial y que dice venir en son de paz. Klaatu avanza hacia los soldados y saca un artefacto desconocido, a lo que un soldado le dispara destrozando el objeto. En respuesta, de la nave sale Gort, un robot que dispara un potente rayo y que destruye las armas de los soldados. Como podemos apreciar, ya en el inicio vemos gran cantidad de elementos propios y clásicos de la ciencia ficción: un platillo volante, un traje espacial, un robot con un rayo, etc. Sin embargo, lo interesante es el planteamiento novedoso en el género de que los visitantes exteriores vengan en son de paz, lo que es enfatizado al descubrirse que el artefacto era un regalo para el presidente con el que podría haber estudiado la vida en otros planetas. Es decir, a causa del belicismo y la desconfianza propia del ser humano se ha destruido la oportunidad de descubrir lo inimaginado.

Una vez llevado Klaatu a un hospital militar, pide dirigirse a todos los líderes mundiales y no solo al presidente de los Estados Unidos. Este último muestra recelo ante tal petición y alega que la situación internacional no es fácil, haciendo clara referencia a la Guerra Fría. Ante dicha respuesta, Klaatu sigue firme en que su misión es para toda la humanidad y que, por lo tanto, las rencillas entre países le son indiferentes, insistiendo así en convocar a todos los jefes de Estado.

No deja de ser sorprendente cómo, conociendo el clima político que se vivía en Estados Unidos en esa época, se plasma un ataque tan directo a la forma de llevar las relaciones internacionales. Es una crítica directa a la política de bloques y a los obstáculos que este enfrentamiento pone para la Paz. Klaatu no quiere entrar en el juego de discriminar a unas naciones por encima de otras, por mucho que Harley insista en calificarlas como “fuerzas del mal”. Su mensaje es para toda la humanidad por igual, por encima de los políticos. (Crespo Jurdado, 2009)

El presidente de los Estados Unidos acepta la petición de Klaatu y establece contactos con las demás naciones, que responden con exigencias ridículas e infantiles a ojos del extraterrestre y del espectador. Remarcable el hecho de que el gobierno norteamericano sea el único que colabora con la petición.

Ante las respuestas de la comunidad internacional, Klaatu se muestra insatisfecho y reprende a la humanidad como si de un maestro se tratara. Estas escenas caracterizan a *Ultimátum en la Tierra* como una de las películas de culto de la ciencia ficción y de la historia del cine al mostrar opiniones completamente contrarias al pensamiento dominante contemporáneo.

Posteriormente, Klaatu huye del hospital militar y se mezcla entre la población con el objetivo de comprender mejor a la humanidad, digna de mención es la reacción de uno de los personajes secundarios al ver en las noticias la desaparición del ser: «Si me preguntan mi opinión, ese hombre viene de la Tierra. Y ya saben ustedes de donde». Lo que resulta en una humorística caricaturización al común de la ciencia ficción de identificar a los invasores exteriores con los soviéticos.

La crítica a la guerra y a la brutalidad de la humanidad se extiende a lo largo de todo el filme, al acercarse mezclado entre la multitud a la nave es preguntado por un locutor sobre si tiene miedo al extraterrestre, a lo que responde «yo me asusto cuando veo al pueblo sustituir el miedo por la razón». Lo que resulta en una clara crítica a la histeria anticomunista y la consecuente “Caza de Brujas”.

Klaatu conoce a un científico e intelectual, en contraposición al desprecio de la época hacia estas figuras, al que finalmente desvela el mensaje que quiere transmitir: «Sabemos que en este planeta se ha descubierto una rudimentaria energía atómica, y que se hacen experimentos de proyectiles y cohetes. Mientras se limitaron a luchar entre si con sus primitivos tanques y aviones no nos inquietó. Pero alguna de las naciones puede aplicarla en naves interplanetarias, lo que originaría una amenaza para la paz y la seguridad de otros planetas. Y eso no podemos tolerarlo. He venido a advertirles que desencadenando un peligro, su planeta corre peligro». Por lo que se establece un punto de inflexión en la humanidad, deben elegir entre la eliminación de las armas nucleares y su consecuente paz, o la destrucción total. Se critica así a la carrera armamentística de la Guerra Fría y a sus posibles consecuencias. Klaatu expone que, en caso de que se rechacen sus proposiciones, la Tierra tendría que ser eliminada.

El científico lo anima a emprender una demostración de fuerza, sin causar ningún daño, para que las potencias mundiales lo tomen en serio. Para ello interrumpe toda la energía de la Tierra durante media hora. En esta escena se insiste en que el terror al desastre nuclear es común a todo el planeta, ya que muestran como los habitantes de la URSS y de EE.UU. sufren el mismo miedo ante la demostración de poder.

Los militares intensifican la búsqueda de Klaatu y logran abatirlo. Gort recoge el cuerpo de Klaatu, no sin antes eliminar a dos soldados con su rayo, y lo resucita en el interior de la nave. La película trata de identificarlo con una especie de Mesías venido del exterior, es decir, se enfatiza la necesidad de obedecer al mensaje a través connotaciones cristianas.

El mensaje es lanzado como final del filme: «Pronto me iré... y perdonen si hablo bruscamente. El universo se reduce cada día y la amenaza de agresión de cualquier grupo, en cualquier parte, no puede tolerarse más. O hay seguridad para todos o no la habrá para nadie. Esto no significa el sacrificio de ninguna libertad, excepto el de la libertad para actuar irresponsablemente. Sus ancestros lo sabían cuando hicieron leyes y encargaron a policías hacerlas cumplir. Los seres de otros planetas hemos aceptado ese principio, tenemos una organización para la protección mutua de todos los planetas y la completa eliminación de la agresividad. La prueba de tan alta autoridad es, por supuesto, la policía que la apoya. Para esta tarea, creamos una raza de robots; su función es patrullar los planetas en naves como esta y preservar la paz. En casos de agresión, les hemos dado un poder absoluto sobre nosotros, este poder no puede ser revocado. Al primer acto de violencia, actúan automáticamente contra el agresor. Desafiar su intervención es arriesgar demasiado. Por eso vivimos en paz, sin armas ni ejércitos, sabiendo que estamos libres de guerras y agresiones, libres para emprender actividades más productivas. No pretendemos haber alcanzado la perfección, pero tenemos un sistema... y funciona. Vine aquí para informarles de estos hechos. No nos importa lo que hagan con su propio planeta, pero si amenazan con extender su violencia, esta Tierra se verá reducida a cenizas. La alternativa es simple: unirse a nosotros y vivir en paz o seguir igual y afrontar la destrucción. Esperaremos su respuesta. La decisión es suya.»

4.2. URSS

En la Unión Soviética se dan las condiciones idóneas para la proliferación de la ciencia ficción dura, que encuentra en la idiosincrasia política y social de la URSS un caldo de cultivo único para desarrollarse, además de la facilidad propagandística del subgénero en una época donde el avance tecnológico movía la balanza de poder entre bloque occidental y oriental.

La URSS avanzaba en la historia como algo totalmente novedoso bajo la premisa de un futuro utópico donde la ciencia y la tecnología estarían al servicio de la sociedad y donde los designios de la razón sustituirían a los de la religión y su especulación. No podría haber mejor contexto para el desarrollo de la ciencia ficción. El estado socialista dominante de las repúblicas soviéticas era el predecesor de un sistema puramente comunista proyectado en un futuro planificado, bajo este axioma, la especulación comprometida con el futuro y la ciencia propia de la ciencia ficción se mostró como un vehículo propagandístico de incalculable valor.

El inicio de la ciencia ficción como tal en el cine soviético se da con *Aelita*, de Pro-tazánov (1924), adaptación de la novela homónima de Alekséi Tolstoi. En la película se especula sobre futuras revoluciones proletarias que, tras su triunfo en la Tierra, deberán romper las cadenas proletarias en otros planetas como Marte.

Grosso modo, el filme parece ser un claro ejemplo de propaganda que enarbola la fuerza proletaria que se enfrenta al monstruo imperialista, sin embargo, hay que identificar la realización de la película y de la novela con su contexto. Entre 1917 y 1923 se desarrolló la Guerra Civil Rusa, por la que el novedoso gobierno bolchevique se enfrentó al Movimiento Blanco. La guerra fue devastadora y, con el objetivo de poder ganarla, Lenin aprobó la polémica Nueva Política Económica en 1921, sustituyendo así a la política de comunismo de guerra. A partir de los intereses de la reina Aelita se puede identificar cierta crítica a cómo una revolución puede resultar mal.

Poco a poco, el cine de ciencia ficción fue abandonado por la URSS en pro de un cine más realista y social, tipo de cine que iría ganando calidad con el tiempo hasta llegar a la conocida *Moscú no cree en las lágrimas*, de Menshov (1979). Sería la carrera espacial entre soviéticos y estadounidenses la que devolvería el interés en el género a la URSS, ello acompañado del auge nacional e internacional de autores literarios como Stanislaw Lem, los hermanos Strugaski, Ivan Efremov o Alexander Beliáev. Muchas obras de estos autores serían llevadas a la gran pantalla.

El hombre anfibio, de Chebotaryov y Kazansky (1962), fue uno de los casos más reseñables. Contó con una asistencia a sala de 65 millones de espectadores. La película giraba en torno a las aventuras románticas de un chico modificado con ingeniería quirúrgica por el doctor Salvator. La modificación realizada en el chico le permite respirar bajo el agua ya que cuenta con branquias.

La trama no innovaba demasiado, pero fue un éxito de taquilla gracias al hartazgo del público en lo referente a películas sociales enfocadas en el drama obrero. De este modo, *El hombre anfibio* se coloca como una oportunidad de soñar y liberar la imaginación de la mano del actor Vladimir Kórenev interpretando a Ictiandro, protagonista del filme que vive feliz e ignorante del mundo exterior y sus pormenores.

Otras películas de ciencia ficción se abrieron paso en la gran pantalla soviética, pero ninguna igualó el éxito de *El hombre anfibio*. Algunas destacables fueron *Moscow-Cassiopeia*, de Viktorov (1974), o su continuación *Teens in the Universe* (Viktorov, 1975).

En contraposición al cine crítico y de reflexión social que marcaba la propaganda anticomunista y antimacartista norteamericana, la producción de ciencia ficción soviética era relativamente escasa y enfocada a criticar la actitud apolítica de los occidentales.

En los últimos compases de la URSS con el gobierno de Gorbachov y su glásnost, el cine soviético cambia de mentalidad. En la película *Cartas de un hombre muerto*, de Lopushansky (1986), se retrata la vida de los sobrevivientes de un holocausto nuclear, concretamente la de un grupo de científicos relacionados con el desastre que viven en una Tierra contaminada por lluvias radioactivas, gases venenosos, tierra estéril y una sociedad destruida. El filme, grabado en blanco y negro, eleva a un nuevo nivel la ciencia ficción post-apocalíptica. El encanto de la película recae en la fría reflexión de los motivos de la guerra y su desastre. A pesar del claro mensaje desalentador, deja con su final la idea de que siempre hay esperanza y que, a pesar de su alto coste, se puede reconducir el porvenir de la humanidad.

Andréi Tarkovski y *Solaris*

Así como un escultor toma un pedazo de mármol, consciente en su interior de los rasgos que tendrá su obra ya terminada, elimina todo aquello que no sea parte de la misma, así también el cineasta, a partir de «un pedazo de tiempo» hecho de una masa de hechos vitales, corta y desecha lo que no necesita, dejando sólo aquello que formará parte de la película terminada, aquello que resulte parte integral de la imagen cinematográfica. (A. Tarkovski, 1996)

El director ruso Tarkovski se inicia en el género de ciencia ficción con su versión cinematográfica de *Solaris* (Lem, 2011). El enfoque del filme responde al peculiar sello de identidad del realizador, que prioriza el discurso lento y reflexivo basado en ideas filosóficas frente a la pura especulación científica.

Podríamos decir que *Solaris* -Premio Especial del Jurado en Cannes- es el primer film que aborda la temática del espacio en el periodo de escalada espacial soviética, lo cual nos hace pensar en dos curiosidades. Por un lado, resulta extraño que un país que domina considerablemente su filmografía en pos de su doctrina, no haya promovido proyectos de una índole similar. Por otro, que apoye el proyecto de Tarkovski a sabiendas de su modo de enfoque, cuestionador del progreso científico de la humanidad, y que, en ningún caso hace alarde del avance logístico de la Unión Soviética. (Yorgos, 2008)

Resulta reseñable la estrategia comercial con la que se promocionó el filme en Francia bajo el lema de “*Solaris*, la respuesta soviética a *2001: Una Odisea del Espacio*, de S. Kubrick”. El slogan responde al morbo que pudiera despertar en los espectadores ver la Guerra Fría materializada en una guerra cinematográfica entre dos de los máximos exponentes históricos del cine, uno estadounidense y otro soviético. Sin embargo, los filmes tienen pocas similitudes más allá de su sobresaliente confección.

En los años 60, encontramos como el género de ciencia ficción inicia un proceso de intelectualización a partir de una mayor ambición en la realización de las películas, ello simbolizado en *Alphaville* (Godard, 1965), *Fahrenheit 451* (Truffaut, 1966), *El planeta de los simios* (J. Schaffner, 1968) o la ya mencionada *2001: Odisea en el espacio* (Kubrick, 1968). Esta nueva oleada de cine sci-fi comienza a plantear cuestiones existencialistas como la procedencia del ser humano o el sentido de la vida. Esta tendencia conecta con *Solaris* y con la sensibilidad propia de Tarkovski que realizó una obra de culto que, incluso hoy día, sigue invitando al espectador a la reflexión, algo solo posible en las verdaderas obras de arte.

Solaris representa en la obra de Tarkovski el paso a la adultez creativa. En *La infancia de Iván* (1962), su primera película, va bocetando su sin singular sello, en *Andréi Rubliov* (1971), el boceto pasa a ser dibujo sombreado, y en la película que nos ocupa el dibujo coge color.

La película puede dividirse en dos partes claramente diferenciadas: la primera que transcurre en la Tierra y la segunda en la estación de Solaris. En las secuencias de la Tierra se nos muestra a un psicólogo, Kris Kelvin, al que se le encomienda la misión de investigar los extraños fenómenos ocurridos en la estación espacial. Durante la larga duración de esta parte se enfatiza la dureza de dejar el hogar y encaminarse a lo desconocido. A pesar de la simpleza que pueda parecer tener dicha idea, el simbolismo de los lentos planos de la Tierra, en los que se nos muestra la casa de la infancia del protagonista y a sus padres y donde los recuerdos de Kelvin afloran, enlaza con los motivos clásicos de Tarkovski. El entorno natural que rodea la casa simboliza el entorno familiar, la pureza y la unidad, mientras que el agua de la lluvia y del lago da imagen a la redención y a la paz, todo ello quedará claro al final del filme.

El misterio de la estación Solaris comienza a detallarse con la visita de Berton, uno de los tripulantes de la misma, a través de un video donde el comité espacial escucha el informe de los extraños fenómenos. Según explica Berton, bajo la estación espacial se abre paso un enorme océano de fuerte brillo y en constante ebullición. Se representa al océano como un ente pensante capaz de crear figuras y jardines, incluso capaz de mostrar a un niño de tres metros, al que posteriormente encontró en casa de la viuda de uno de sus compañeros fallecidos en la estación y que resultó ser su hijo. Kevin y el comité mantienen una actitud escéptica ante tal discurso; muestran un predominio de la razón y la ciencia.

La primera parte transcurrida en la Tierra tiene como nexos con la segunda un escena que ejemplifica el más puro estilo cinematográfico de Tarkovski. Esta escena, de unos cinco minutos de duración, carece de contenido narrativo y nos muestra desde una mayoría de planos subjetivos el trayecto en coche de Berton tras dejar la casa de la infancia de Kelvin. Se inicia como una sucesión de planos en blanco y negro que con el anochecer toman color. Los túneles se van encadenando uno tras otro acompañados de numerosas luces. Esta reiteración obsesiva e inquietante culmina con un plano aéreo que muestra las luces de los coches dentro de un laberinto de autovías cruzadas. Esta aparente escena carente de sentido simboliza el decadente y obsesivo estado de Berton y sirve como metáfora del lanzamiento de la nave de Kelvin al espacio. «Tarkovski crea irrealidad a partir de la realidad» (Yorgos, 2008).

Ya en la estación espacial, la situación se muestra inquietante con pasillos llenos de

objetos tirados y desorden. Solo quedan dos tripulante: Snaut y Sartorius. Y ambos se muestran inaccesibles a Kelvin. Por los pasillos de la estación el psicólogo ve a una mujer desconocida y de la habitación de Sartorius ve salir a un enano; la idea preestablecida de que todo tiene que tener una explicación razonable se va desvaneciendo para nuestro protagonista. Snaut le cuenta a Kelvin cómo el tercer tripulante, Guibarian, se suicidó, a lo que el psicólogo acude a la habitación del mismo y encuentra un video explicativo donde se nos cuenta que el océano de Solaris responde a las mentes de los tripulantes materializando el concepto de ciertas personas importantes en sus recuerdos.

Mientras duerme, en un momento de vigilia, se aparece ante Kelvin su mujer, Hary, que falleció hace diez años. El psicólogo se muestra superado y la engaña para deshacerse de ella mandándola al espacio en una nave. Sin embargo, al día siguiente, una nueva Hary vuelve a aparecer. Kelvin va constatando que no es una simple alucinación, sino que realmente es la materialización del concepto que tenía de ella. Esta nueva Hary va mostrándose como un nuevo ser independiente a partir de la idea que la concibe y vuelve a despertar en Kelvin el amor, sentimiento que dejó atrás cuando su mujer seguía viva por su entrega a la ciencia y a la razón. El mismo protagonista reconoce que está enamorado de la nueva Hary y no de la antigua, otorgándole así cierto grado de independencia y de una humanidad que irá desarrollo poco a poco junto a la conciencia de ser un ser no humano. En la biblioteca, Sartorius le dice que no es más que una copia, a lo que ella responde: «sí, puede ser, pero me estoy convirtiendo en una persona».

A la vez que Hary se va sintiendo más humana también va mostrándose más trastornada, lo que la lleva al suicidio. Sin embargo, a los pocos minutos vuelve a la vida ante la mirada de Snaut y Kelvin, que decide aceptar la realidad de Solaris y quedarse con la nueva Hary, aunque signifique no volver a la Tierra. Esta misma decisión de afrontar los sentimientos lleva al psicólogo al delirio, su dogmatismo innato entra en guerra con su nueva actitud y cae presa de la fiebre, durante la que reflexiona junto a Snaut: «¿Te acuerdas de los sufrimientos de Tolstoi por no poder amar a toda la humanidad? Yo te amo como ser humano, es un sentimiento, no se puede explicar como concepto. Uno ama aquello que puede perder. A sí mismo, a la mujer, a la patria... quizá estemos aquí para sentir por primera vez al ser humano como amor. Guibarian no murió de miedo, sino de vergüenza. La vergüenza salvará a la humanidad».

La reflexión sobre el verdadero sentido del ser humano y de la vida se muestra como eje central tanto de *Solaris* como de la obra en general de Tarkovski que, temeroso del desarraigo a la vida del ser humano cada vez más materialista, pone en valor la fuerza del amor, de la vergüenza y del sacrificio:

La libertad es aprender a no exigir nada de la vida o de los demás, sino sólo de nosotros. El problema es que exigimos una libertad que va en detrimento de los demás y no estamos dispuestos a sacrificarnos en bien de los demás. Y esto mismo es lo que nos priva de las libertades personales. Un egoísmo total.
(A. Tarkovski, 1996)

Kelvin, presa de la fiebre y el delirio, entra en un mundo onírico donde vuelve a la casa de su infancia con su madre y donde se abrazan. La madre lo acaricia y le lava con agua el brazo derecho, tras lo que se sienta a su lado mordiendo una manzana. El simbolismo vuelve a hacer acto de presencia y se alude al pecado de la madre que ejemplifica el dominio de la razón y el dogmatismo frente a la apertura al sentimiento del padre.

Una vez recuperado, el psicólogo recibe por Snaut una nota dejada por Hary en la que anuncia su suicidio definitivo al usar un desmaterializador. El encefalograma de Kelvin que los tripulantes de la nave enviaron anteriormente al océano de Solaris ha causado efecto y los visitantes en forma de recuerdos tangibles ya no aparecen. Por contra, en la superficie se han ido formando islas. Kelvin se encuentra ante la disyuntiva de, ya que ha terminado su misión, esperar nuevos milagros, como la vuelta de Hary, o volver a la Tierra.

Se vuelven a repetir imágenes del inicio del film, de los alrededores de la casa, a la que Kelvin se acerca seguido por un travelling. Dentro ve a su padre bajo un chorro de agua que le cae en la espalda, al contrario que la lluvia que caía al principio del filme en Kelvin. El padre sale de la casa y Kelvin se arrodilla frente a él y le abraza. Se patentan la reconciliación con el ambiente familiar y la naturaleza.

Sin embargo, un zoom va alejando la imagen, que se ve inundada por una espesa niebla, hasta que se muestra como la casa y sus alrededores forman una isla dentro del océano de Solaris. Kelvin ha abrazado el mundo onírico recreado por el ente pensante y consigue reconciliarse con su pasado y, más importante aun, consigo mismo.

Tarkovski reflexiona con grandeza a lo largo de *Solaris* sobre las contradicciones morales intrínsecas del proceso histórico, muestra un mensaje crítico especulando sobre el avance de la ciencia arrollando todo sentido espiritual del ser humano, dejando a la vida vacía y sin sentido.

IV. Conclusiones

El cine de ciencia ficción utópico/distópico ha sido mostrado en el presente trabajo como un ejemplo perfecto para analizar la forma en la que, tanto la URSS como Estados Unidos, afrontaron la gran tensión generada durante la Guerra Fría en ambos países. Tras el estudio realizado se puede establecer que la mayor similitud entre el cine de ambas potencias fue la exaltación exagerada de los valores de la idiosincrasia propia de cada uno. En EE.UU. con el «*american way of life*» patente en el cine hollywoodense más simple y propagandístico, y en la URSS con el predominio casi absoluto, al menos en sus primeras décadas, de un cine repleto de enaltecimiento al patriotismo obrero y al socialismo.

Es reseñable el hecho de que el concepto de utopía brille por su ausencia en el cine. La tensión y la decadencia de la sociedad durante la Guerra Fría solo daba cabida a un cine distópico muy polarizado en la que los elementos propios del mismo simbolizaban al contrario, mientras que la esperanza final simbolizaban a uno mismo. Esto se da principalmente en el cine estadounidense, donde los extraterrestres o la hecatombe nuclear es continuamente identificada con la URSS, mientras que esta se muestra más indiferente en su cine y usa la ciencia ficción como medio para evadirse de las continuas películas sociales de dramas obreros.

A pesar del numeroso cine anticomunista realizado en Estados Unidos, solo han quedado en la memoria colectiva, o al menos en las videotecas cinéfilas, los filmes que se atrevieron a criticar a su propio país o a arriesgar en algún concepto. Hemos mostrado como claros ejemplos las películas *Ultimátum a la Tierra*, con su mensaje directamente pacifista, o *La invasión de los ladrones de cuerpos*, que a pesar de ser una película de serie B, da lugar a la interpretación de una crítica al macartismo más duro.

En el análisis de la URSS se ha vuelto imprescindible el énfasis en Andréi Tarkovski y su debut en la ciencia ficción con *Solaris*. Mientras que el país obrero seguía soñando con el futuro utópico de comunión entre tecnología, sofisticación y socialismo, Tarkovski muestra como todo ello puede volverse distópico por el desarraigo de la vida y la naturaleza propio del proceso histórico y su desarrollo de las contradicciones morales. Pone en valor la fuerza olvidada de los sentimientos frente al dominio cada vez más absoluto de la razón y el dogmatismo más distópico y solitario.

Finalmente, podemos concluir que el concepto de distopía fue de vital importancia en la propaganda política a través del cine durante el período de la Guerra Fría. La identificación constante del enemigo con los valores distópicos, e incluso escatológicos, de la cosmovisión propia es visible a lo largo del cine de dicha etapa. Sin embargo, las películas que han quedado señaladas como obras de culto o que han quedado grabadas en el imaginario colectivo, han sido las que más han roto esta tendencia y han arriesgado al hacer una reflexión y crítica más profunda, implicando ello la introspección en su propio sistema.

V. Fuentes

Bibliografía

- Aguilera, J. M. y J. Redal (2001). *Mundos en la Eternidad*. España: EQUIPO SIRIUS. 360 págs. ISBN: 9788495495105 (vid. pág. 15).
- Aldridge, A. (1984). «The Scientific World View in Dystopia». En: *Studies in Speculative Fiction*. Nº 3. Universidad de Michigan: UMI Research Press. ISBN: 9780835715720 (vid. pág. 9).
- Anónimo (2008). *La Epopeya de Gilgamesh*. Barcelona: DEBOLSILLO. 240 págs. ISBN: 9788483468265 (vid. pág. 14).
- Aristófanes (2008). *Las Aves*. Buenos Aires: Losada. 216 págs. ISBN: 9789500395656 (vid. pág. 15).
- Barceló García, M. (1990). *Ciencia ficción: guía de lectura*. Barcelona: EDICIONES B. 552 págs. ISBN: 9788440614209 (vid. pág. 13).
- Bellamy, E. (2000). *El año 2000: una visión retrospectiva*. ABRAXAS. 251 págs. ISBN: 8489832862 (vid. pág. 9).
- Bergerac, C. de (2000). *Viaje a la Luna*. Madrid: S.L.U. Espasa Libros. 136 págs. ISBN: 9788423991730 (vid. pág. 15).
- Bermudo, J. M. (1985). «El proyecto icariano». En: *Viaje por Icaria*. Vol. I. de É. Cabet. Barcelona: Orbis. ISBN: 9788476341711 (vid. pág. 8).
- Blanco Martínez, R. (1999). *La ciudad ausente. Utopía y utopismo en el pensamiento occidental*. Madrid: Akal. 245 págs. ISBN: 8446014521 (vid. pág. 7).
- Bloch, E. (2007). *El principio esperanza*. Madrid: TROTTA. 520 págs. ISBN: 9788481646962 (vid. pág. 10).
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: A. Machado Libros, S.A. 395 págs. ISBN: 84-7774-639-7 (vid. págs. 5, 8).
- Claeys, G. (2011). *Utopía. Historia de una idea*. Trad. por M. Condor. Madrid: Ediciones Siruela S.A. 224 págs. ISBN: 978-84-9841-560-5 (vid. pág. 5).
- Crespo Jurdado, A. (2009). «El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969». Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, pág. 512 (vid. págs. 27, 28, 30, 32).
- E. Misseri, L. (2011). «Microutopismo y fragmentación social: Nozick, Irabarú y Kumar». En: *En-claves del pensamiento* Nº 10, págs. 75-88 (vid. pág. 7).
- Flores Olea, V. (2010). *La crisis de las utopías*. Barcelona: Anthropos Editorial. 444 págs. ISBN: 978-84-7658-925-0 (vid. pág. 2).
- Frye, N. (1982). «Diversidad de utopías literarias». En: *Utopías y Pensamiento*. de Frank E. Manuel. Madrid: S.L.U. ESPASA LIBROS. ISBN: 9788423965021 (vid. pág. 9).
- Galeano, E. (2005). *Patas arriba. La escuela del mundo al revés*. Madrid: SIGLO XXI. 454 págs. ISBN: 9788432312076 (vid. pág. 4).
- García Fernández, E. C. (1998). *Cine e Historia. Las imágenes de la historia reciente*. Madrid: ARCO LIBROS. 96 págs. ISBN: 9788476353370 (vid. pág. 29).
- George Wells, H. (2000). *Una utopía moderna*. Barcelona: OCEANO. 318 págs. ISBN: 9789706513540 (vid. pág. 9).
- Isaksson, F. y L. Furhammar (1971). *Politics and Film*. Praeger Publishers. 257 págs. ISBN: 9788481646962 (vid. pág. 29).

- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal. 496 págs. ISBN: 978-84-460-2483-5 (vid. pág. 8).
- K. Dick, P. (2002). *El hombre en el castillo*. Barcelona: Minotauro. 264 págs. ISBN: 9788445075616 (vid. pág. 18).
- Kumar, K. (2000). «Utopia and Anti-Utopia in the Twentieth Century». En: *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*. Ed. por L. T. Sargent, R. Schaer y G. Claeys. New York: Oxford UP, págs. 256-271. ISBN: 978-0195141115 (vid. pág. 11).
- Lem, S. (2011). *Solaris*. Madrid: IMPEDIMENTA. 296 págs. ISBN: 9788415130093 (vid. pág. 35).
- Lönnrot, E. (2010). *Kalevala*. ES: Alianza Editorial. 672 págs. ISBN: 9788420645520 (vid. pág. 15).
- López Keller, E. (1991). «Distopía. Otro final de la utopía». En: *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* N° 55, págs. 7-23. ISSN: 0210-5233 (vid. pág. 9).
- Manuel, F. E. (1982). «Hacia la historia psicológica de las Utopías». En: *Utopías y pensamiento utópico*. Madrid: S.L.U. Espasa Libros, págs. 103-135. ISBN: 9788423965021 (vid. pág. 10).
- Martorell Campos, F. J. (2015). «Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad». Tesis doctoral. Universitat de València: Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació, Departament de Filosofia: Àrea d'Estètica i Teoria de les Arts, pág. 556 (vid. págs. 8-10).
- Marx, K. (2010). *El Manifiesto Comunista. El Capital*. Madrid: Ediciones El País, S.L. 414 págs. (vid. pág. 4).
- Moles, A. (1978). *Sociodinámica de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Paidós. 334 págs. ISBN: 8860819717 (vid. pág. 4).
- Moro, T. (2011). *Utopía*. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros. 176 págs. ISBN: 9788467034646 (vid. págs. 4, 7).
- Niven, L. (2005). *Mundo Anillo*. Madrid: La factoría de ideas. 337 págs. ISBN: 9788498001334 (vid. pág. 18).
- Núñez Ladeveze, L. (1985). «De la utopía clásica a la distopía actual». En: *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)* N° 44, págs. 47-80 (vid. págs. 5, 9, 10).
- (1986). «Sobre el proceso de la utopía a la distopía». En: *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)* N° 52, págs. 111-123 (vid. pág. 5).
- Platón (2013). *La República*. ES: Alianza Editorial. 680 págs. ISBN: 9788420678818 (vid. pág. 15).
- Popper, K. (2010). *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: PAIDOS IBERICA. 704 págs. ISBN: 9788449323744 (vid. pág. 9).
- Samosata, L. de (2015). *Historia Verdadera: el clásico que narra el primer viaje a la Luna*. LIBROS MABLAZ. 176 págs. ISBN: 9788494215339 (vid. pág. 15).
- Schuyler Miller, P. (1957). «The Reference Library». En: *Astounding Science Fiction*, pág. 143 (vid. pág. 13).
- Shelley, M. (2015). *Frankenstein*. España: S.L.U. ESPASA LIBROS. 304 págs. ISBN: 9788467043662 (vid. pág. 16).
- Swift, J. (2016). *Los Viajes de Gulliver*. ES: PENGUIN CLÁSICOS. 368 págs. ISBN: 9788491051831 (vid. pág. 15).
- Tarkovski, A. (1996). *Esculpir en el tiempo*. ES: RIALP. 274 págs. ISBN: 9788432147227 (vid. págs. 35, 37).
- Vázquez Montalbán, M. (1979). *La palabra libre en la ciudad libre*. Barcelona: GEDISA Editorial. 149 págs. ISBN: 84-7432-065-8.

- W. Campbell Jr., J. (2007). *Islands of Space*. Maryland: Wildside Press. 160 págs. ISBN: 9781434499875 (vid. pág. 13).
- Walsh, C. (1962). *From Utopia to Nightmare*. New York: Harper y Row. 190 págs. ISBN: 978-1125208946 (vid. pág. 10).
- Zavala, J., E. Castro-Villacañas y A. C. Martínez (2000). *El cine contado con sencillez*. Madrid: Maeva Ediciones. 296 págs. ISBN: 9788495354235 (vid. pág. 27).

Webgrafía

- Borg (2017a). *Ciencia Ficción Dura vs Ciencia Ficción Blanda*. Portal Ciencia y Ficción. [En línea]. URL: http://www.portalcienciayficción.com/index.php?option=com_content&view=article&catid=185:resenas&id=2012:ciencia-ficción-dura-vs-ciencia-ficción-blanda (visitado 22-08-2017) (vid. pág. 13).
- (2017b). *Historia del cine de ciencia ficción y sus subgéneros*. Portal Ciencia y Ficción. [En línea]. URL: <http://www.portalcienciayficción.com/index.php/component/content/article/169-criticas/1934-historia-del-cine-de-ciencia-ficción.html> (visitado 21-08-2017) (vid. págs. 16, 17).
- Desconocido (2017). *La novela de ciencia ficción: una introducción*. Biblioteca Nacional Española. [En línea]. URL: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/NovelaCienciaFicción/Introducción/> (visitado 21-08-2017).
- K. Dick, P. (2017). *Carta del 14 de mayo de 1981*. [En línea]. URL: <http://ciudadseva.com/texto/sobre-la-ciencia-ficción/> (visitado 21-08-2017) (vid. pág. 11).
- León Alcalde, J. E. (2017a). *Historia de la ciencia-ficción: El viaje a la Luna de Cyrano de Bergerac*. Sitio de Ciencia Ficción. [En línea]. URL: <https://www.ciencia-ficción.com/opinion/op00704.htm> (visitado 21-08-2017).
- (2017b). *Historia de la ciencia-ficción: La antigüedad y la edad media*. Sitio de Ciencia Ficción. [En línea]. URL: <https://www.ciencia-ficción.com/opinion/op00689.htm> (visitado 21-08-2017) (vid. págs. 14, 15).
- (2017c). *Historia de la ciencia-ficción: Los viajes de Gulliver, de Jonathan Swift*. Sitio de Ciencia Ficción. [En línea]. URL: <https://www.ciencia-ficción.com/opinion/op00709.htm> (visitado 26-08-2017) (vid. pág. 16).
- (2017d). *Historia de la ciencia-ficción: Tomás Moro y las Utopías*. Sitio de Ciencia Ficción. [En línea]. URL: <https://www.ciencia-ficción.com/opinion/op00698.htm> (visitado 21-08-2017).
- Olier, D. (2016). *Qué es la ciencia ficción*. El rincón de Cabal. [En línea]. URL: <https://cabaltc.com/ciencia-ficción/que-es-la-ciencia-ficción/> (visitado 21-08-2017) (vid. pág. 12).
- Sánchez, G. y E. Gallego (2017). *¿Qué es la ciencia ficción? El universo corporativo*. [En línea]. URL: https://w3.ual.es/~egallego/textos/que_cf.pdf (visitado 21-08-2017) (vid. págs. 12, 13).
- Tools, Bible Study (2017a). *2 Reyes 2*. [En línea]. URL: <http://www.biblestudytools.com/bla/2-reyes/2.html> (visitado 25-08-2017) (vid. pág. 14).
- (2017b). *Ezequiel 1:4-28*. [En línea]. URL: <http://www.biblestudytools.com/bla/ezequiel/passage/?q=ezequiel+1:4-28> (visitado 25-08-2017) (vid. pág. 15).

Yorgos (2008). *Solaris (1972), Andrei Tarkovski*. La linterna mágica. [En línea]. URL: <http://seteart.blogspot.com.es/2008/03/solaris-1972-andrei-tarkovski.html> (visitado 30-11-2017) (vid. págs. 35, 36).

Documentos audiovisuales

- B. Schoedsack, E. [Dir.] (1940). *Dr. Cyclops*. Film. EE.UU.: Paramount Pictures (vid. pág. 16).
- Cameron, J. [Dir.] (1984). *Terminator*. Film. EE.UU.: Hemdale Film/Cinema 84/Euro Film Funding/Pacific Western (vid. pág. 17).
- (1986). *Aliens: El regreso*. Film. EE.UU.: Brandywine Productions (vid. pág. 17).
- (2009). *Avatar*. Film. EE.UU. y Reino Unido: 20th Century Fox (vid. pág. 17).
- Chebotaryov, V. y G. [Dir.] Kazansky (1962). *El hombre anfibio*. Film. URSS: Lenfilm Studio (vid. pág. 34).
- Crichton, M. [Dir.] (1973). *Almas de metal*. Film. EE.UU.: Metro-Goldwyn-Mayer (vid. pág. 17).
- Garland, A. [Dir.] (2015). *Ex Machina*. Film. Reino Unido: DNA Films/Film4/Scott Rudin Productions (vid. pág. 18).
- Godard, J. [Dir.] (1965). *Alphaville*. Film. Francia: André Michelin (vid. pág. 36).
- Henderson, L. [Dir.] (1912). *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Film. EE.UU.: Thanhouser Company (vid. pág. 16).
- J. Schaffner, F. [Dir.] (1968). *El Planeta de los Simios*. Film. EE.UU.: APJAC Productions (vid. págs. 16, 36).
- Kubrick, S. [Dir.] (1968). *2001: Una Odisea del Espacio*. Film. EE.UU./Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer (vid. págs. 16, 35, 36).
- (1971). *La naranja mecánica*. Film. EE.UU.: Polaris Productions/Hawk Films (vid. pág. 17).
- Lang, F. [Dir.] (1927). *Metrópolis*. Film. República de Weimar: UFA (vid. pág. 16).
- (1929). *La mujer en la Luna*. Film. Alemania: Fritz Lang Film (vid. pág. 16).
- Lopushansky, K. [Dir.] (1986). *Cartas de un hombre muerto*. Film. URSS: Lenfilm Studio (vid. pág. 35).
- Lucas, G. [Dir.] (1971). *THX 1138*. Film. EE.UU.: Lucasfilm/American Zoetrope (vid. pág. 17).
- (1977). *Star Wars: Episodio IV - Una nueva esperanza*. Film. EE.UU.: Lucasfilm (vid. págs. 12, 17).
- Méliès, G. [Dir.] (1902). *Viaje a la Luna*. Film. Francia: Star-Film (vid. pág. 16).
- Menshov, V. [Dir.] (1979). *Moscú no cree en las lágrimas*. Film. URSS: Mosfilm (vid. pág. 34).
- Miller, G. [Dir.] (2015). *Mad Max: Furia en la carretera*. Film. Australia: Kennedy Miller Mitchell/Village Roadshow Pictures (vid. pág. 17).
- Ôtomo, K. [Dir.] (1988). *Akira*. Film. Japón: Akira Committee (vid. pág. 17).
- (2004). *Steamboy*. Film. Japón: Bandai Visual Company/Steamboy Committee/Studio 4C/Sunrise VAP (vid. pág. 18).
- Pal, G. [Dir.] (1960). *The Time Machine*. Film. EE.UU.: Metro-Goldwyn-Mayer (vid. pág. 18).
- Paton, S. [Dir.] (1916). *20,000 Leguas de viaje submarino*. Film. EE.UU.: Carl Laemmle (vid. pág. 16).

- Pichel, I. [Dir.] (1950). *Destination Moon*. Film. EE.UU.: George Pal Productions (vid. pág. 16).
- Protazánov, Y. [Dir.] (1924). *Aelita*. Film. URSS: Mezhrabpom-Rus (vid. pág. 34).
- Ross, G. [Dir.] (2012). *The Hunger Games (Los juegos del hambre)*. Film. EE.UU.: Lions Gate Entertainment (vid. pág. 4).
- Scott, R. [Dir.] (1979). *Alien: el octavo pasajero*. Film. EE.UU. y Reino Unido: 20th Century-Fox (Londres)/Brandywine-Ronald/Shushett production (vid. pág. 17).
- (1982). *Blade Runner*. Film. EE.UU.: Blade Runner Partnership (vid. pág. 17).
- (2012). *Prometheus*. Film. EE.UU.: Scott Free / Brandywine Productions (vid. pág. 14).
- (2017). *Alien: Covenant*. Film. EE.UU.: Scott Free / Brandywine Productions (vid. pág. 14).
- Searle Dawley, J. [Dir.] (1910). *Frankenstein*. Film. EE.UU.: Edison Studios (vid. pág. 16).
- Siegel, D. [Dir.] (1956). *La invasión de los ladrones de cuerpos*. Film. EE.UU.: Walter Wanger Productions (vid. pág. 16).
- Spielberg, S. [Dir.] (1977). *Encuentros en la tercera fase*. Film. EE.UU.: EMI Films (vid. pág. 17).
- Tarkovski, A. [Dir.] (1962). *La infancia de Iván*. Film. URSS: Mosfilm (vid. pág. 36).
- (1971). *Andréi Rubliov*. Film. URSS: Mosfilm (vid. pág. 36).
- (1972). *Solaris*. Film. URSS: Mosfilm.
- (1975). *El espejo*. Film. URSS: Mosfilm.
- (1979). *Stalker*. Film. URSS: Mosfilm.
- (1983). *Nostalgia*. Film. URSS, Italia: Daniel Toscan du Plantier.
- (1986). *Sacrificio*. Film. Suecia, Francia, Reino Unido: Argos, Svenka Filminstitutet.
- Truffaut, F. [Dir.] (1966). *Fahrenheit 451*. Film. Reino Unido: Anglo Enterprises/Vineyard Film Ltd. (vid. págs. 16, 36).
- Trumbull, D. [Dir.] (1972). *Naves misteriosas*. Film. EE.UU.: Universal Studios (vid. pág. 17).
- Verhoeven, P. [Dir.] (1997). *Starship Troopers*. Film. EE.UU.: TriStar Pictures/Touchstone Pictures/Big Bug Pictures (vid. pág. 18).
- Viktorov, R. [Dir.] (1974). *Moscow-Cassiopeia*. Film. URSS: Maksim Gorki Central Studio for Children's y Youth Films (vid. pág. 35).
- (1975). *Teens in the Universe*. Film. URSS: Gorki Film Studio (vid. pág. 35).
- Wise, R. [Dir.] (1951). *Ultimátum a la Tierra*. Film. EE.UU.: 20th Century Fox (vid. pág. 16).
- (1979). *Star Trek: la película*. Film. EE.UU.: Paramount Pictures (vid. pág. 17).
- Zemeckis, R. [Dir.] (1985). *Regreso al futuro*. Film. EE.UU.: Amblin Entertainment (vid. pág. 18).