

# Después del holocausto nuclear. Reflexiones acerca del cine antiutópico

*Ana Grinberg K.*

La ciencia-ficción de inicios de este siglo, descendiente directa de Julio Verne y el científicismo, da un lugar primordial a la energía radioactiva natural. Confundida a menudo con el electromagnetismo, esta energía es concebida como una fuente inagotable de calor, luz y fuerza motriz. A partir de la inclusión de estos descubrimientos científicos en la literatura, se plantea un carácter anticipatorio, también determinado por el carácter utópico del hombre. Éste deposita en la energía electromagnética una serie de expectativas que lo llevan a imaginar innumerables posibilidades de este cuasi-dios.

Con el descubrimiento de la radioactividad artificial (1934) esta energía omnipotente fue desmitificada, pero, por otro lado, los científicos y militares vieron en la energía atómica la cuna de un arma total, absoluta. Este es un elemento que los escritores de ciencia-ficción ya habían previsto. Sin embargo, el bombardeo de Hiroshima y Nagasaki y sus secuelas dieron la certidumbre a la ciencia-ficción y a la humanidad de la posibilidad de la III Guerra Mundial en un futuro tal vez no tan lejano.

El cine y la literatura de la década de los cincuenta se caracterizaron por la búsqueda de la supervivencia después del conflicto atómico total. Se planteaban una alternativa: los pocos supervivientes tendían a mantener la civilización o caían en la barbarie. Este tipo de relato (filmico o literario) se siguió dando en las décadas posteriores, aunque la época de mayor producción fue, sin lugar a dudas, la década de los cincuenta.

Al considerar la destrucción del mundo como resultado del conflicto atómico, nos encontramos dentro una corriente de la ciencia-ficción denominada antiutopía. En ésta la descripción de un mundo agresivo, abortido por el poder de un *benefactor* supremo, es una constante. Es el reflejo del totalitarismo (stalinismo o nazismo) de un Estado que condiciona y somete a todos los ciudadanos, ya sea por medio del terror, de la desculturización o de la psicofarmacología. Como ejemplos bastan *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932) y *1984* de George Orwell (1948).

Pero para acercarnos a los orígenes de la antiutopía debemos remontarnos al concepto de utopía, que es un fenómeno político-literario que funciona como espejo y, como dice Melvin Lasky, un espejo, aún cuando distorsione de una manera muy creadora, sólo puede reflejar las formas y sombras que existen. Las primeras utopías son producto de la imaginación de los filósofos del Mundo Antiguo, en el que estos gozaban de privilegios especiales como la posibilidad de criticar y reflexionar acerca del Estado. *Critias*, de Platón, es un ejemplo de utopía en la que describe la antigua Atlántida y su rigurosa planificación.

Más adelante la utopía se relacionó con la religión, específicamente con la idea del paraíso perdido, así, el lugar utópico se ubicaba en islas lejanas, al igual que aquel paraíso. Esta idea fue reforzada con el descubrimiento de las Indias (América), pues la descripción del lugar es equivalente al mundo dorado de los antiguos escritores. Los deseos se trasladaron ahora a un lugar real: más allá del los mares se encuentra una posibilidad de recuperar el Edén. El Renacimiento trajo consigo una secularización de esta espera escatológica “[...] a medida que el urbanismo utópico traduce la preocupación de los príncipes de poner el orden dentro de la anarquía de las ciudades medievales para gobernar mejor. Reticular ciudades y hombres que encontramos en Moro (*Utopía*), Campanella (*La ciudad del sol*) y Bacon (*La nueva Atlántida*)” (Leccia, 1984: 1)

En el siglo XVIII se presentó una interesante innovación en la literatura utópica con la publicación de *El año 2440*, de Mercier: por primera vez la utopía no se sitúa en una isla lejana, sino en el futuro. Esto determina el tono político que toma la idea de la Revolución Francesa; se trata de mejorar este mundo y no de soñar con otro, es decir, llevar a cabo las acciones necesarias para dar lugar a un cambio en el futuro.

Debido a la Revolución Industrial, la utopía sufrió nuevos cambios, ya que a partir de aquélla se pretende que el hombre reestructure su forma

de vida en aras de la productividad social. De hecho, los llamados utopistas (Fourier, *Phalanstère*; Cabet, *Icarie*; y otros) “[...] trataron de compensar las condiciones históricas previas que faltaban al movimiento con cuadros y planes fantásticos de una nueva sociedad, en cuya propaganda vieron los verdaderos medios de salvación. De ese momento en adelante, cuando el movimiento obrero se hizo realidad, las utopías fantásticas desaparecieron” (Lasky, 1976:66).

Con el ascenso de las burguesías nacionales y la agudización de la lucha de clases se inició el fin de la utopía idealista, fundada en la perfectibilidad de la naturaleza humana, que es sustituida entonces por la utopía industrialista (capitalista, socialista o anarquista), basada en la perfectibilidad de las relaciones de producción. “De cualquier manera, la crítica global del desarrollo del progreso técnico, de la sumisión de la sociedad a un ideal totalitario, de la disminución de los individuos frente a un Estado todopoderoso no se torna sistemática sino hasta después de la I Guerra Mundial: es el nacimiento de la antiutopía (igualmente llamada contrautopía o, a veces, distopía)” (Leccia, 1984:3).

Ahora bien, partiendo de estas consideraciones sobre la utopía y la antiutopía, es mi interés revisar las expresiones antiutópicas en el cine. Como había mencionado, en los años cincuenta se produjeron por primera vez este tipo de películas. De hecho, la cinta que dio origen a esta forma de cine de ciencia-ficción fue *Five*, de Arch Oboler, en 1951.

He elegido siete películas antiutópicas para analizar sus constantes. Me limito a esta cantidad debido a la imposibilidad de localizar las cintas de las décadas anteriores. No obstante, me parece pertinente aclarar que sólo incluyo películas que plantean la creación de un Estado social posterior al holocausto nuclear, concebido como conflicto mundial, ya que esto permite una mayor libertad al creador (guionista y/o realizador) para criticar su presente y desear cambios sociales para el futuro.

Así, las películas son: *El planeta de los simios*, *Bajo el planeta de los simios*, *El final de un día después*, *Mad Max*, *Mad Max II (El guerrero de la carretera)*, *El muchacho y su perro*, y *Terminator*.

Para comenzar con el análisis, separaré el material en tres categorías: el ambiente, los personajes y los sucesos. De esta manera tendremos tres esferas que son estudiadas por diversas disciplinas sociales, como son la sociología y la psicología, entre otras. Esto también será útil para hacer más claros los elementos que se repiten en cada uno de los casos.

## El ambiente

Dentro de este rubro hemos de separar, una vez más, el tiempo y el espacio. Cada uno de estos elementos tiene un valor independiente, aunque están ampliamente relacionados.

Básicamente las películas están ubicadas después del año 2000, aunque algunas no tienen indicaciones de ubicación temporal específica, como es el caso de *Mad Max*, primera y segunda parte; es más, hay una aclaración en la primera que indica que los sucesos son relativamente cercanos en el tiempo y la segunda retoma los últimos elementos de la anterior. El otro caso extremo es *El planeta de los simios* y su secuela, *Bajo el planeta de los simios*, que están ubicadas incluso después del año 3000.

Desde luego, la distancia entre el año 2020 (promedio de ubicación de las narraciones) y 1976 (promedio de las fechas de producción de las cintas) no es tanta. Se plantea así la cercanía del conflicto que ha pesado en la conciencia de la humanidad por más de cuarenta años.

Lo llamativo es que de alguna manera se retoma el temor de fines del siglo anterior, cuando se creía que el cambio de centuria podría significar el advenimiento del fin del mundo. Este temor estaba fundado en la incomodidad social que se sentía en la atmósfera en forma de tensión. Pero todos nuestros casos contienen una esperanza de supervivencia incluso después del holocausto nuclear.

Retomando la idea anterior, podría decirse que esa incomodidad se vuelve a sentir en la actualidad, las fricciones sociales, económicas y políticas son el pan nuestro de cada día. Y el cambio de tipo de conflicto militar (de guerra de alta intensidad a guerra de baja intensidad) no reduce la amenaza nuclear que se ve reflejada en estas cintas.

Ahora bien, veamos lo referente al espacio, el lugar en donde se desarrollan los sucesos de las narraciones filmicas. En todos los casos encontramos dos formas ambientales contrapuestas. Por un lado tenemos un lugar gris, ciudadano, decadente. Una zona prohibida o tierra de desecho. Por el otro, encontramos un lugar verde, casi selvático. Esta idea está íntimamente relacionada con la búsqueda del paraíso terrenal, una esperanza religiosa del lugar donde el hombre va a encontrar su salvación.

El primero es el lugar en el que generalmente vive el hombre, el otro es el espacio que existe en forma ideal, a donde se quiere llegar (*Mad Max*, *El muchacho y su perro* y *El final de un día después*). Sólo en *El planeta de los simios* los habitantes de ese planeta viven en el lugar verde después

de la desaparición del ser humano como forma inteligente; la posibilidad se logra en el aquí y el ahora, pero mantiene la contraposición con el lugar prohibido, que es tierra infértil y causa la muerte: referencia clara a la contaminación nuclear que queda en la zona devastada.

Este par de espacios están basados en la vivencia de la oposición ciudad-campo que surge con las preocupaciones ecologistas de principios de los sesenta. Dos formas de jungla, al fin, en que la ley del más fuerte se exagera al punto de matar por combustible (*MadMax II*), alimentos (*El muchacho y su perro*), poder (*Terminator* y *El final de un día después*) o por mantener al hombre bajo el yugo, para evitar que siga destruyéndose y acabando con el resto del planeta (*El planeta de los simios* y, por qué no, también *Terminator*).

### Los personajes

En todos los casos encontramos un personaje que no es parte integral de su mundo, es un "disidente", entendiéndolo por ello una persona que no es parte de la norma que rige su entorno. Este personaje es un solitario, debido a las circunstancias o por decisión propia. Pero, en el fondo, el destino lo ha marcado para ser diferente y él carga con su estigma. En todas las películas este marginado se hace acompañar por un ser "inferior".

La personalidad del disidente coincide con la exacerbación del individualismo en el mundo occidental; en el que se hace un planteamiento de exaltación de las cualidades del hombre que hace todo por sí mismo, incluso cobrar venganza, ya que las instancias sociales no responden a las necesidades de los individuos. Este fenómeno es tratado actualmente en el cine con mucha frecuencia en casos de secuestros o alguna otra falta en la que la ley no tiene "capacidad" para responder. Así, nuestro héroe y su acompañante son: Vic y su perro Blood (*El muchacho y su perro*), Max y su perro (*MadMax II*), Sarah y su pastor alemán (*Terminator*), Taylor y Nova (*El planeta de los simios*, en el que Nova es el ser inferior, desde luego), Brent y Nova (*Bajo el planeta de los simios*, en donde Nova nuevamente es el ser inferior, desde luego) y Newman y Getman (*El final de un día después*, en que Getman es el subordinado del otro).

Además, el solitario cuenta con la ayuda o el apoyo de un "aliado", que tiene alguna afinidad con el personaje central y funciona como vínculo entre el disidente y el mundo que lo rodea. Es diferente al acompañante, pues este último no tiene función específica, aunque se dan dos

excepciones: Blood es el “maestro” de Vic y los perros pastor alemán ayudan a los seres humanos a detectar los enemigos en *Terminator*. El aliado, en nuestros casos, se afilia con el disidente por razones afectivas. Nuevamente dos cintas resultan la excepción: el Feral Kid<sup>1</sup> y Max, en *MadMax II*, establecen una relación filial, en la que el Feral Kid busca identificarse con Max, como figura paterna. El otro caso son Zira y Cornelius con Taylor (*El planeta de los simios*) en la que aquellos protegen a este último por una mezcla de amor filial y curiosidad científica.

Generalmente el aliado se sacrifica por el disidente, dándole así razones para seguir en su lucha o para salvarlo de quienes se le oponen. El único caso en que no sucede así es Max, en la segunda parte de la épica, quien decide seguir solo y el aliado se constituirá en un líder a largo plazo, ya que aquel ha decidido sacrificarse por carencia de ideales. De esta manera los aliados serían: Quilla June (*El muchacho y su perro*), Zira y Cornelius (*El planeta de los simios*), Gyro y el Feral Kid (*MadMax II*), Kyle Reese (*Terminator*) y Sarah y Chris (*El final de un día después*).

A decir verdad, tenemos aquí dos casos en que el disidente tiene un heredero. El Feral Kid se convierte a su vez en un líder, según el discurso final del narrador en *off*. Chris cumple con la misma función, ya que es él quien tiene que continuar la lucha después de que Newman muere. Esto contiene una suerte de esperanza depositada en la infancia, el futuro de la humanidad, aunque ésta sea decadente y se vea fisurada por la lucha de poder de los adultos, que ha desembocado en el holocausto.

Finalmente, nos encontramos con las formas sociales que circundan a nuestros personajes y funcionan también como personajes. Se podría hablar de dos formas básicas: una estructura hipercivilizada y la barbarie. Estas dos se encuentran en contraposición. Esto desencadena una serie de luchas de poder entre las cuales el disidente está atrapado. Desde luego que estas formas sociales tienen una serie de matices que van de las formas de poder primitivo, como son las bandas de pandilleros en *El muchacho y su perro*, hasta los grupos altamente estratificados e hipervigilantes, como los simios en *El planeta de los simios* o los humanos de la ciudad subterránea en *Bajo el planeta de los simios* y *El muchacho y su perro*. Pasando por una variante de poder tipo patriarcal-compartido que aparece en *MadMax II*.

<sup>1</sup> Hasta hace muy poco la palabra feral carecía de sentido para mí. Descubrí que se utiliza para describir a los animales que, como los perros, vuelven a la vida salvaje, perdiendo la domesticación.

Normalmente las luchas de poder se establecen de forma velada, no explícita, aunque en *Terminator* se enfrentan abiertamente las máquinas y los seres humanos, en la que éstos forman parte de la resistencia y las máquinas son seres que intentan destruir todo lo que les circunda, como una alegoría del totalitarismo fascista o los regímenes imperialistas, o como un desplazamiento de la necesidad destructora del ser humano en sus propias creaciones.

Otro caso resulta ser *El final de un día después*, en el que Newman trata de defender a los “pobres seres supervivientes de la catástrofe”, que no fueron deformados por el efecto de la radiación, del tirano fascistoide Cutter. Aquí no existe una lucha de poder entre dos grupos sociales, existe un solo ser que domina y sólo Newman puede destronarlo, en una actitud que nos recuerda a Superman.

En general, los grupos en pugna únicamente buscan el poder, el dominio de un mundo caótico que tiende a reorganizarse. Por ello, los grupos primitivos (o bárbaros) sólo luchan por su subsistencia (alimenticia y espacial) y los grupos hipercivilizados intentan una forma de control por medio de la cual podrán, a la larga, subsistir, pero no ya como individuos sino como parte de un sistema jerárquico de poder.

Me parece llamativo que una vez que la sociedad tal como existe actualmente ha desaparecido y que se podría haber aprendido algo de las luchas de poder, se podría desarrollar un mundo nuevo, con sus propias reglas y nuevas formas sociales, cosa que ninguna de las películas hacen, como opción utópica, sino que critican de una u otra manera aquello que no existe más.

### Los sucesos

Todos los eventos relatados en las películas contienen de alguna forma una referencia al holocausto nuclear. Aunque esto no necesariamente lo encontremos de manera explícita en el discurso de los personajes, sucede que la información al respecto no proviene de seres humanos o éstos no son contemporáneos del suceso.

Por ejemplo, en *MadMax II* se menciona el holocausto en el discurso introductorio del narrador. En *El muchacho y su perro* es Blood quien le “enseña” historia a Vic y menciona las cuatro guerras mundiales, de las cuales la última es la nuclear. En la película *Terminator* Sarah se entera a través de Kyle del holocausto futuro, pero tampoco él lo vive directamente. En

*El final de un día después*, la información es ofrecida por medio del material grabado por un locutor de radio que ha consignado los hechos. Para Brent y Taylor (de las cintas del *Planeta de los simios*) es un descubrimiento al que llegan mediante una búsqueda más bien dolorosa. Pero, a pesar de las diferentes formas para conocer el conflicto nuclear, casi todas coinciden en una premisa: el hombre tiende a la autodestrucción debido a una lucha de poder absurda.

La única película que no sostiene esto es *Terminator*; esta plantea que el hombre, en su afán de protegerse, ha creado una red de computadoras que inician el bombardeo en una crisis paranoica. Este planteamiento es, a mi parecer, muy cercano a la realidad, lo que no quiere decir que la otra premisa sea irreal. En otras palabras, no es suficiente plantear que el hombre desea destruirse, sino que en una loca carrera de dominio llega a desconfiar de todos, incluso de sí mismo, lo que lo conduce a depositar su seguridad en las máquinas. Ya en la historia de la cinematografía se percibe la ubicación del enemigo, desde los conflictos de guerra directos (cuando el enemigo es claro y visible: está allá afuera y es un amarillo o un rojo) hasta las posibilidades surgidas después de la Segunda Guerra (cuando el enemigo puede estar en cualquier parte y no podemos verlo: está aquí entre nosotros, como espía, comunista o extraterrestre que toma nuestra apariencia). La paranoia se ha ido desplazando desde el nacimiento del cine y he aquí, finalmente, una vuelta al conflicto romántico del hombre *versus* su creación (como en *Frankenstein* de Mary Shelley).

### **A manera de conclusión**

En un mundo lleno de contradicciones, que va de la exhuberancia selvática hasta la hostilidad del desierto, del ensueño paradisiaco religioso hasta la incredulidad pragmática, se trata un temor generalizado bajo la moraleja que suena a advertencia: si el hombre sigue luchando contra sí mismo llegará a la destrucción.

Aunque el cine se ha visto como un medio de evasión, de diversión, puede ser usado, como en estos casos, para crear conciencia de la cercanía del conflicto nuclear total. Por ello, quizá, podríamos calificar a estas cintas antiutópicas de pacifistas.

He de señalar que este análisis no pretende cubrir todas las posibilidades, todas las interpretaciones, todos los puntos de vista, aunque quisiera llamar la atención sobre el origen anglosajón de las películas citadas, incluyendo la filmografía acerca de este tema.

Asimismo, merece mención el hecho de que todos los personajes en todas las cintas hablan inglés y ni siquiera se asombran de que, por ejemplo, los simios hablen ese idioma y no cualquier otro cuando suponen en un inicio que están en una constelación lejana a la Tierra. ¿Será una herencia del intervencionismo o una realidad palpable?

Podría decir que todas estas películas no son más que un reflejo, tal vez distorsionado, de nuestra realidad: máquinas que nos dominan, hombres que pierden todo ideal, luchas absurdas por el combustible, estados hipervigilantes. ¿No somos acaso nosotros mismos el disidente o su aliado? ¿O, en el mejor de los casos, la madre del líder de la guerrilla?

### Bibliografía

- LASKY, MELVIN J. *Utopía y revolución*. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.  
 LECCIA, PIERRE. "En otro lado el pasto es más verde", en *Ficción Política* (trad. Ana Grinberg), Biblioteca Pública de Información, París, 1984.  
 ——— *Variety*

### Filmografía

- El planeta de los simios* (Planet of the Apes). P: 20 Century-Fox, Arthur P. Jacobs, EU, 1968; D: Franklin J. Schaffner; G: Michael Wilson y Rod Serling, basada en la novela de Pierre Boulle.  
*Bajo el planeta de los simios* (Beneath the Planet of the Apes). P: 20 Century-Fox, Arthur P. Jacobs; EU, 1970; D: Ted Post; G: Paul Dehn, basada en los personajes de la novela de Pierre Boulle.  
*El final de un día después* (The Aftermath). P: Nautilus Film Company; EU, 1980; D: Steve Barkett; G: S. Barkett y Stanley Livingston.  
*Mad Max*. P: Byron Kennedy, AT, 1979; D: George Miller; G: James McCausland y G. Miller.  
*Mad Max II. El guerrero de la carretera* (The Road Warrior). P: Kennedy Miller Entertainment, AT, 1981; D: George Miller; G: G. Miller, T. Hayes y B. Hannant.  
*El muchacho y su perro* (A Boy and his Dog). P: Alvy Moore, EU, 1975; D: L. Q. Jones; G: Jones, basada en la novela de Harlan Ellison.  
*Terminator*. P: Hemdale-Orion, EU, 1984; D: James Cameron; G: J. Cameron y Gale Anne Hurd.