

---

This is the **published version** of the article:

Llorens Serrano, Jaume; Martín Alegre, Sara. La invasión en la ciencia ficción y la construcción de la identidad americana. 2015. 66 p.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/132004>

under the terms of the  license

LA INVASIÓN EN LA CIENCIA FICCIÓN  
Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD AMERICANA

...

**Máster de Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales,  
Universitat Autònoma de Barcelona  
2009/2010**

Alumno: Jaume Llorens Serrano

Directora: Sara Martín Alegre

## Índice

Introducción .....	p. 3
<b>Capítulo 1.</b>	
<b>La imaginación de la invasión .....</b>	<b>p. 8</b>
1.1. La construcción de una mitología nacional americana .....	p. 8
1.2. La mitología de la frontera en la ficción americana .....	p. 13
1.3. Breve introducción a una teoría de la ciencia ficción .....	p. 16
1.4. El imaginario del colonialismo y del imperio en la ciencia ficción; <i>The War of the Worlds</i> de H.G. Wells .....	p. 18
1.5. El imperialismo norteamericano y la dominación cultural .....	p. 25
<b>Capítulo 2.</b>	
<b>La invasión como metáfora de los miedos americanos .....</b>	<b>p. 28</b>
2.1. La invasión en <i>V</i> .....	p. 28
2.2. <i>V</i> y la tradición de las invasiones alienígenas .....	p. 31
2.2.1. La invasión alienígena en la ciencia ficción de la posguerra .....	p. 31
2.2.2. El miedo al totalitarismo y a la raza superior en <i>V</i> .....	p. 35
2.3. Aliens, reptiles y monstruos .....	p. 43
2.3.1. El Otro en la ciencia ficción .....	p. 43
2.3.2. El alienígena antropomórfico en <i>V</i> .....	p. 45
2.3.3. La monstruosidad en <i>V</i> .....	p. 49
2.4. Suplantación y deshumanización .....	p. 51
Conclusión .....	p. 59
Bibliografía .....	p. 62

## Introducción

En contraposición a una alta cultura o *high brow*, la cultura popular –o *low brow*, en términos de Dwight MacDonal (1962)– ha sido envilecida, despreciada por fácil y obvia, y por la simpleza que la hace accesible a las masas, lo que Bourdieu llamó “the disgust of the facile” (cita en Fiske 1989: 121). En la crítica académica se ha rechazado la cultura popular tanto desde la derecha como desde la izquierda, ya que la crítica más conservadora la ha visto como una amenaza a la alta cultura según la concepción de Arnold de la cultura popular como alienante y corrosiva, y la crítica marxista la ha observado con recelo al concebirla como manipulación universal según la visión de la industria cultural de Adorno. Quizás la aproximación a la cultura popular que más nos convence es la que ofrece John Storey, que entiende que los objetos y las prácticas culturales están impregnados de formas ideológicas y que por tanto presentan significados determinados acerca del mundo; en sus palabras: “cultural texts present distorted images of reality. [...] Such distortion, it is argued, works in the interests of the powerful against the interests of the powerless. What would be intimated by this use would be the way in which ideology conceals the reality of domination” (1997: 3).

Con la redefinición que los estudios literarios han experimentado en las últimas décadas del siglo XX se ha reivindicado la inclusión en el objeto de estudio de la literatura comparada todos aquellos textos que puedan aportar significados, abandonando la exclusividad tanto de la alta literatura como del fenómeno literario en sí e incluyendo el análisis de los textos de la cultura popular y de los *mass media*, como proponía Bernheimer:

Los fenómenos literarios ya no son el foco exclusivo de nuestra disciplina. Nos aproximamos a los textos literarios como una práctica discursiva entre muchas otras en un campo de producción cultural complejo, cambiante y a menudo contradictorio. [...] La literatura comparada debería incluir comparaciones entre medios, desde los manuscritos antiguos hasta la televisión, el hipertexto y las realidades virtuales. En tanto que lugar privilegiado para la reflexión intercultural, la literatura comparada debería analizar las posibilidades materiales de expresión cultural, tanto fenomenales como discursivas, en sus diferentes contextos epistemológicos, económicos y políticos. (Bernheimer 1995: 42)

Así, la disciplina que enmarcará este trabajo serán los Estudios Culturales, cuya metodología apuesta por una aproximación al objeto de estudio desde una perspectiva más interdisciplinaria, es decir, que incluya el punto de vista de disciplinas como la

sociología, la antropología o la historia, para así poder ofrecer un análisis que no contemple tan solo el texto en sí mismo, sino en relación con el contexto socio-cultural en el que se ha producido.

Fiske (1989) resalta la pobreza del texto aislado en la cultura popular, ya que para funcionar necesita activar en el receptor un sistema de referencias que contribuyan a la construcción del significado, a la vez que interactúa con la realidad social del receptor; en palabras de Fiske:

Behind the criticism of the poverty of popular texts lies the uninspected assumption that a text should be a highly crafted, completed, and self-sufficient object, worthy of respect and preservation [...]. But in popular culture, texts as objects are merely commodities, and as such they are often minimally crafted, incomplete, and insufficient unless and until they are incorporated into the everyday lives of the people. (1989: 123)

Por tanto, según la visión que aportan los Estudios Culturales, los textos de la cultura popular deben ser estudiados intertextualmente y en sus modos de recepción, a la vez que también debemos tener en cuenta los elementos que constituyen el ambiente social del receptor y que ponen en marcha el sistema de referencias que permite que éste pueda dotar de significado al texto con el que está tratando.

Desde esta aproximación a la literatura comparada no buscamos analizar un texto aislado para determinar el valor del propio objeto, sino que nos apartamos del estudio de los casos particulares y tomamos los objetos culturales como medios para estudiar una realidad social. La cultura y la literatura popular, entonces, siendo una forma más accesible y más influyente en la sociedad de lo que podría ser, por ejemplo, la alta literatura que se queda sobretodo en las instituciones académicas, parece ser tan válida como la literatura *high brow* para ser estudiada; así lo defiende Richard Hoggart al afirmar que “damos por supuesto que la literatura popular puede ser leída en grandes grupos genéricos, rapidísimamente; [...] simplificamos sus relaciones con la realidad y no logramos ver lo que pueda decirnos sobre la naturaleza de una cultura” (1957: 191).

La literatura popular nos llega normalmente a través del filtro de los géneros literarios. El género lo podríamos describir como un horizonte de expectativas, una advertencia de lo que el lector se puede encontrar, y quizás también un modo de hacer ficción; los géneros, al fin y al cabo, no dejan de ser etiquetas para las distintas fórmulas con las que se nutre la literatura popular: podemos encontrar el género policíaco, la novela negra, la novela histórica, la novela romántica, la novela de terror, el género fantástico o, el que nos interesa aquí, la ciencia ficción.

En este trabajo nos centraremos en el tema de la invasión en la ciencia ficción para intentar observar cómo el imaginario relacionado con esta temática, más allá de la historia que se narra, responde a un constructo cultural concreto y contribuye a la elaboración de una imagen (distorsionada, que diría Storey, en tanto que construida) de la realidad.

No sería una exageración afirmar que la mayor parte de la ciencia ficción de los últimos sesenta años viene principalmente de los Estados Unidos, por lo que la ciencia ficción aparece como un género muy influenciado por la consciencia americana y, a la vez, como un escenario en el que expresar y construir la identidad nacional. Ahora bien, si entendemos que la identidad nacional, como cualquier otro tipo de identidad colectiva, es una construcción realizada como un discurso que justifique la existencia o los intereses un determinado grupo social, también resulta susceptible de analizar; así, en este trabajo intentaremos aproximarnos a una visión de la identidad americana<sup>1</sup> desde la indagación del tema de la invasión en la ciencia ficción, y el texto escogido para este análisis es la serie televisiva de 1983 *V*.

En *V* podemos encontrar las claves para entender la identidad americana ya que, siendo un texto perteneciente a la cultura popular y además transmitido por un medio de comunicación masivo como es la televisión, expresa las principales preocupaciones de la consciencia americana que podríamos resumir aquí como las inquietudes propias de una nación –y en concreto de un grupo social dominante– que ha fundado su hegemonía y su poder sobre la separación infranqueable entre el Yo y el Otro reforzada por la violencia contra la otredad. *V* representa estas inquietudes con la expresión del miedo físico a la otredad, junto con el miedo a la vulnerabilidad tanto de las fronteras nacionales como de la frontera imaginaria que separa el Yo americano de la diferencia.

A continuación enunciaremos el procedimiento que seguiremos en este trabajo. Nos acercaremos al análisis de *V* en relación a la tradición en la que se inscribe, el subgénero de la invasión alienígena, e intentaremos analizar las estructuras ideológicas que subyacen bajo esta temática y que resultan clave para la configuración del género. De la serie extraeremos distintos problemas que podemos entender como manifestaciones de las formas ideológicas inherentes al género y la temática que nos

---

<sup>1</sup> En este trabajo utilizaremos el adjetivo “americano” para referirnos concretamente a la nación y el territorio de los Estados Unidos.

ocupa, y examinaremos cómo estos problemas se representan en la serie y cómo participan en la construcción de la identidad americana.

En el primer capítulo comenzaremos examinando el triunfo de un discurso acerca de la identidad nacional americana construido desde el grupo del hombre blanco y burgués (o WASP: *white anglo-saxon protestant*), discurso que contempla lo americano desde el punto de vista de una interpretación heroica de la historia de los Estados Unidos, que incorpora la imaginación de la invasión y que se convierte en una suerte de mitología contemporánea de los orígenes que justifica los intereses y la posición del grupo dominante. En el segundo apartado observaremos como esta mitología toma cuerpo en el relato gótico americano y, a través de éste, en los géneros de la literatura popular americana y sobretodo en la ciencia ficción.

En las dos siguientes secciones nos apartaremos temporalmente del caso americano y nos centraremos en examinar la ciencia ficción como género: en el tercer apartado nos aproximaremos a una teoría del género elaborada desde la disciplina académica de los estudios de ciencia ficción para exponer brevemente la perspectiva con la que más adelante abordaremos el objeto de estudio, y en el cuarto apartado repasaremos cómo la fórmula de la ciencia ficción aparece como el resultado de las preocupaciones de un contexto socio-político concreto, el de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, incorporando unas preocupaciones que pasarán a formar parte de la materia del género. Desde este punto de vista nos acercaremos a la obra de H.G. Wells, considerado uno de los padres de la ciencia ficción y el escritor que marca el tono del género, y nos centraremos en *The War of the Worlds*, la novela con la que Wells sienta las bases para el subgénero de la invasión alienígena.

El último apartado del primer capítulo estará reservado a una breve reflexión acerca de la importancia de estudiar la temática de la invasión, tal como la habremos visto en el apartado anterior, en el contexto de los Estados Unidos de después de la Segunda Guerra Mundial.

En el segundo capítulo analizaremos la serie *V* desde la perspectiva expuesta en el primer capítulo. Comenzaremos con un pequeño apartado dedicado a una introducción del texto con el que trabajaremos y a un breve comentario del tratamiento del tema de la invasión en la serie en relación a los aspectos ya comentados, y en los tres siguientes apartados nos centraremos en el análisis de la serie desde las distintas perspectivas que nos ofrece la temática de la invasión y que nos permitirán ver como

este texto problematiza un conjunto de preocupaciones relacionadas con la identidad americana.

En el segundo apartado nos acercaremos, en primer lugar, a la tradición de la invasión en la ciencia ficción americana de la Guerra Fría y observaremos cómo esta tradición tiene sus raíces en la ideología del colonialismo a la vez que aparece fuertemente influenciada por el contexto socio-político de la posguerra; y en segundo lugar rastreamos estas estructuras ideológicas en *V* analizando la serie desde una perspectiva que la incluye en la tradición que pasa por la ciencia ficción de la posguerra y que se remonta a *The War of the Worlds*.

En el tercer apartado indagaremos a la figura del alienígena tal como aparece en *V*, entendiéndolo como una parte de la dialéctica Yo/Otro sobre la que se fundamenta la identidad americana, y analizaremos la representación del alienígena como monstruo para ver cómo esta visión participa de la construcción de lo americano.

Finalmente en el cuarto y último apartado examinaremos las muestras de la temática de la suplantación y de la deshumanización que encontramos en *V*, remontándonos de nuevo al subgénero de la invasión en la Guerra Fría, pero intentando abordar el tema desde una perspectiva más amplia que nos muestre las preocupaciones que se expresan con esta fórmula y cómo estas preocupaciones se relacionan tanto con el modelo de identidad con el que hemos estado tratando como con la evolución de la ciencia ficción como género.



## CAPÍTULO 1.

### La imaginación de la invasión

#### 1.1. La construcción de una mitología nacional americana

En 1894 el historiador Frederick Jackson Turner publicó el estudio titulado *The Significance of the Frontier in American History*, basado en una conferencia que presentó en la Exposición Universal de Chicago del año anterior, en el que defiende que lo que otorga a la nación americana una identidad propia separada de las identidades europeas es la línea de la frontera a medida que avanza hacia el oeste en el proceso de colonización del continente. Con Turner se consolida una corriente historiográfica que proporciona a los Estados Unidos la interpretación dominante de su historia, interpretación centrada en la imagen de la frontera como el punto de contacto entre la civilización americana y la barbarie representada por una naturaleza no domada y los pueblos indígenas, y que mueve el foco principal de la historia americana de la costa atlántica al oeste entendiendo que este movimiento de expansión es el fenómeno que explica el desarrollo de la nación y del carácter americano.

La configuración geográfica de los Estados Unidos depende del proceso de invasión de las tierras en las que estaban asentados los pueblos indígenas, y Turner insiste en la idea de que el movimiento de la frontera representa la progresiva separación con la metrópolis europea y el desarrollo de una nación nueva en plena edad moderna, pues “al principio la frontera era la costa atlántica. Era la frontera de Europa en un sentido muy real. Al moverse hacia el Oeste, la frontera se hizo cada vez más americana” (1987: 23), por lo que para Turner la frontera es el espacio en el que los inmigrantes se liberan de sus raíces europeas y se convierten en americanos.

La formación de esta nueva identidad nacional es impulsada por las condiciones de la frontera, ya que los pueblos indígenas suponían un peligro común que requería una acción unida y la cooperación entre los distintos grupos de inmigrantes promovía la unificación, que para Turner tiene su más temprano ejemplo en los congresos intercoloniales que se empezaron a celebrar en el siglo XVII para discutir cómo relacionarse con los indios y establecer medidas de defensa comunes a todas las colonias; Turner subraya la importancia de esta cooperación porque entiende que se

convertiría en el germen de la tendencia unificadora del posterior periodo revolucionario –revolución de la que surgiría el Estado-nación americano contemporáneo. Según esta visión, por tanto, la interacción con los pueblos indígenas estimula la unidad de los anglo-americanos y el desarrollo de una consciencia nacional definida en contra del Otro racial con el que comparten el territorio.

El carácter del hombre americano, para Turner, viene definido por las duras condiciones de vida que la frontera imponía sobre los colonos, ya que cuando el inmigrante atraviesa la línea fronteriza y entra en el mundo salvaje se ve obligado a recurrir a la caza y a la guerra contra el indio, experimentando una regresión a la violencia y a la vida primitiva que lo purga de los valores corruptos del Viejo Mundo y que le permite establecer un nuevo contrato social y desarrollar una nueva consciencia nacional. La identidad americana nace sobre un escenario de guerra e invasión, como queda de manifiesto cuando Turner afirma que la frontera viene a ser una escuela militar en la que el hombre americano desarrolla sus cualidades primordiales (1987: 46). Así la frontera sería el espacio que genera el individualismo que constituye uno de los principales rasgos del carácter americano, concepción de la libertad individual que sería reclamada en la revolución, y Turner defiende que el triunfo de la revolución, que es lo mismo que el triunfo del individualismo de la frontera, es lo que fomenta la democracia en los Estados Unidos y, por extensión, en Europa.

En tanto que el individualismo americano aparece en relación a un contexto de expansión que es tanto territorial como económica, ha sido entendido como el producto del desarrollo capitalista y de la expansión de la clase media burguesa (Slotkin 1973), de modo que la interpretación de la frontera ofrece una teoría sobre el contrato social específicamente americano y, inseparable de ésta, una teoría sobre el desarrollo capitalista, pues la visión de Turner concibe el oeste salvaje como el territorio de expansión natural para el pueblo americano ya que proporciona nuevas tierras para explotar y nuevas reservas de caza; por otro lado, el movimiento hacia el oeste facilita el desarrollo de una red de comunicaciones y de comercio entre el *pioneer* y las ciudades de la costa atlántica y promueve la consolidación de una economía de expansión. Así pues, en tanto que la escuela de Turner convierte la frontera en el punto de vista principal de la narrativa fundacional de los Estados Unidos, se impone una interpretación económica de la historia americana centrada en las ideas de progreso y expansión. Al respecto Slotkin comenta que

this shift of emphasis from the political to the economic interpretation of American history began early in the nineteenth century, but it was not fully codified as the dominant American historical explanation until the turn of the century in the work of the Darwinists, the Turnerians, and the Progressives. It was this series of historical movements that established as fact the dependence of American democracy and republicanism on an exceptionally fortunate material condition: namely, the existence of the Frontier of a reservoir of cheap, unappropriate, and abundant natural resources, especially in the form of land. These theorists saw the characteristic structure of American economic, political, and cultural life as having emerged from the continuing cycles of development through which the colonies perpetually reproduced themselves in new wildernesses, new Frontiers. (1973: 36)

Para Slotkin la teoría de la frontera responde a la proyección del modelo del capitalismo al mundo natural en un escenario en el que la metrópolis representaría la demanda y el mundo salvaje la oferta; también notamos que esta interpretación (que concibe la tierra como una reserva de recursos naturales a la disposición de los colonos y que busca una justificación de las relaciones entre el grupo dominante y los grupos dominados) aparece profundamente influenciada por la aplicación del darwinismo a una teoría de las sociedades humanas.

Slotkin dedica tres volúmenes al estudio de la imagen de la frontera como una mitología nacional.<sup>2</sup> El concepto de mito que maneja Slotkin no responde a la idea del mito como una manifestación narrativa de unos arquetipos generados por el inconsciente del ser humano o la naturaleza del lenguaje, sino que considera que el mito da forma a las contingencias históricas y constituye una mitología elaborada por un grupo social concreto, por lo que el sistema mitológico de una sociedad funcionaria como transmisor de la ideología de su grupo social dominante. En este sentido Roland Barthes hablaba del mito contemporáneo como un conjunto de formas retóricas conceptualizadas que se adaptan a una representación histórica del mundo y que dan forma a los intereses de la burguesía (1983: 122). En el imaginario construido alrededor de la frontera encontramos en efecto un sistema de símbolos que justifican la interpretación económica y progresista de la historia de los Estados Unidos, sistema que Slotkin llama el mito de la frontera. Esta mito-historia americana contiene, en su representación de una realidad histórica, una racionalización del proceso de desarrollo capitalista que hizo que la clase media burguesa se convirtiera en el grupo social dominante; así, para Slotkin, “the Myth of Frontier is the American version of the larger

---

<sup>2</sup> *Regeneration through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860* (1973); *The Fatal Environment: the Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890* (1985); y *Gunfighter Nation: the Myth of the Frontier in Twentieth Century America* (1992).

myth-ideological system generated by the social conflicts that attended the modernization of the Western nations, the emergence of capitalist economies and nation-states” (1973: 33).

El imaginario de la frontera cristalizó en el periodo que va entre la Guerra Civil americana y la Primera Guerra Mundial, y tal como nos indica Christine Bold en el ensayo *The Frontier Story: the Violence of Literary History*, entre los principales artífices de esta mitología nacional se encuentran figuras como Theodore Roosevelt, Owen Wister, Frederic Remington, William Cody y Turner, de quién ya hemos hablado. Bold afirma que “these image-makers together represent the culmination of America’s Western narrative, the constellation that produced the nation’s dominant and most useful mythology” (2005: 206). Tanto en sus discursos públicos como en sus obras historiográficas Roosevelt elabora una imagen de la frontera que justifica las empresas imperialistas del país, a la vez que las representaciones del “salvaje oeste” de las pinturas de Remington y de los espectáculos ambulantes de Cody (como el *Buffalo Bill’s Wild West*) reimaginan la frontera como un escenario de aventuras en el que exaltar el carácter americano. En esta tendencia se inserta la interpretación de Turner de la historia americana, visión que contribuye a la construcción de una mitología con fines nacionalistas e imperialistas y que lleva en su seno la ideología progresista de la burguesía.<sup>3</sup>

El mito de la frontera relata la consecución del progreso a través de la violencia: como decía Turner, hay una regresión a la vida primitiva cuando el colono atraviesa la frontera, y el espíritu americano, en términos de Slotkin, se regenera a través de la violencia. La violencia contra las otras razas se convierte en un aspecto central de este sistema mitológico, ya que la expansión hacia el oeste y la adquisición del territorio se lleva a cabo mediante el desplazamiento y la aniquilación de los indios y el ejercicio de la esclavitud sobre los africanos. Los conflictos con los pueblos indígenas han

---

<sup>3</sup> Tampoco se nos escapa que el texto de Turner se lee a la vez como una justificación de la invasión del continente y como una declaración de las intenciones expansionistas del país, carácter cuyos fundamentos Turner rastrea en la historia de la colonización:

“Desde los días en que la flota de Colón surcó las aguas del Nuevo Mundo, América ha venido a significar lo mismo que oportunidad, y el pueblo de los Estados Unidos ha adquirido su tono de la incesante expansión no sólo abierta ante él, sino impuesta en muchas ocasiones. Sería un mal profeta quien afirmase que ya ha cesado enteramente el carácter expansivo de la vida americana. El movimiento ha sido su factor dominante, y a no ser que ese entrenamiento no tenga efecto alguno sobre un pueblo, la energía americana seguirá exigiendo constantemente un campo más amplio para su ejercicio”. (47)

cristalizado en la imaginación de una *savage war* que parte de la premisa de que, a causa de las diferencias culturales y de sangre, la coexistencia entre los americanos y los indígenas es imposible y la única relación posible entre los dos grupos es la de la subyugación. Ésta visión de la “guerra salvaje”, en la que se considera a los indios como los instigadores de su propio exterminio, se ha convertido en la convención ideológica básica de una cultura que ha crecido sobre el exterminio y la esclavitud (Slotkin 1973).

La frontera constituye el escenario en el que el hombre blanco anglo-americano prueba su superioridad y su dominio mediante la subyugación –de las otras razas, de las mujeres, de los animales y de la propia tierra. Bold reivindica otras visiones de la mitohistoria americana construidas desde otras voces y culturas (que también son americanas), como los indígenas, los negros, los hispanos, o las mujeres blancas, que también han elaborado una interpretación del mundo americano que no es la de la frontera y que han sido ignoradas a causa de la supremacía de la visión del grupo que Bold llama el *Frontier Club*. En *White* (1997) Richard Dyer contrasta dos mitos fundacionales de los Estados Unidos: el mito del Oeste y el mito del Sur. El mito del Sur, en contraposición al predominio del hombre blanco que encontramos en el mito del Oeste, está centrado en las mujeres y en los inmigrantes, y Dyer concluye que el fracaso de esta visión se debe precisamente a que concibe la identidad americana a partir del mestizaje mientras que el mito de la frontera del Oeste mantiene la pureza de la raza blanca, pues “the West shows the construction of a (white) national identity centred on men in the face of an indigenous ethnic other.” (35)

Slotkin nos indica que los tres aspectos principales que intervienen en los procesos de formación de la cultura de una sociedad son la ideología, el mito y los géneros: “Ideology is the basic system of concepts, beliefs, and values that defines a society’s way of interpreting its place in the cosmos and the meaning of its history [...]. Their meaning is expressed in the symbolic narratives of mythology and is transmitted to the society through various genres of mythic expression” (1992: 5). El mito de la frontera, defiende Slotkin, genera las estructuras narrativas de las que se nutre la literatura de los Estados Unidos, por lo que la ficción americana ha venido a expresar esta imaginación de la invasión, como ahora veremos.

## **1.2. La mitología de la frontera en la ficción americana**

En *Love and Death in the American Novel* (1960), Leslie A. Fiedler sostiene que el relato gótico es la forma que mejor expresa las características de la imaginación

norteamericana. El relato gótico, afirma Fiedler, contiene una teoría de la historia ya que propone una visión concreta del pasado, viniendo a ser una suerte de relato histórico anterior a la novela histórica tal como fue inventada por Walter Scott.<sup>4</sup> Fiedler nos recuerda que el mismo concepto de “gótico” implica una actitud hacia el pasado, una actitud crítica, y Fiedler resalta la tendencia antiaristocrática y anticatólica de los escritores góticos y describe el gótico como un género que aborda la historia desde un punto de vista ilustrado y protestante. Por tanto, si el gótico se desarrolla en función de la historia y las contingencias sociales propias de Europa, en los Estados Unidos, siendo un país reciente y prácticamente sin historia, los escenarios y las clases sociales a las que se inscribían los personajes no podían ser los mismos: en el gótico europeo, por ejemplo, el castillo medieval adquiere significado por su historia, pero este mismo escenario trasladado a los Estados Unidos deja de tener sentido, y lo mismo pasa con personajes como el obispo y el aristócrata que pertenecen a unas clases sociales que se remontan a una Edad Media que América no tuvo. De este modo el relato gótico americano no traslada a Norteamérica los motivos del gótico europeo sino que se nutre de los conflictos sociales propios de los Estados Unidos: así, Fiedler nos indica que la novela gótica americana surge de la búsqueda de la autonomía cultural de la burguesía y de la lucha entre la nueva burguesía americana contra la antigua clase dominante.

El escritor que sienta las bases del relato gótico americano es Charles Brockden Brown (1771-1810), quien soluciona el problema de la adaptación del gótico en los Estados Unidos buscando en la sociedad americana los escenarios y los personajes que sustituyan aquellos propios del contexto europeo: así, el castillo es sustituido por el bosque, por el mundo salvaje que se halla en los orígenes de la breve historia americana y que adquiere el aura tenebrosa de los viejos castillos medievales. El mundo salvaje y los seres que habitan en él –las bestias salvajes y los nativos americanos– se convierten en el símbolo del mal en el gótico americano, reflejando la imaginación de la invasión que cristalizaría en el mito de la frontera.<sup>5</sup> En el gótico inglés los villanos funcionaban como una representación del mal por su corrupción, su ambición desmesurada y el

---

<sup>4</sup> En palabras de Fiedler: “The gothic felt for the first time the *pastness* of the past; and though it did not, like the later novels of Manzoni and Scott, attempt with scholarly accuracy to document that difference, it tried to give some sense to it: the sense of something lapsed or outlived or irremediably changed”. (1960: 137)

<sup>5</sup> Por ejemplo en la novela de Brown *Edgar Huntly, Or Memoirs of a Sleepwalker* (1799), que Fiedler considera que contiene las principales características del relato gótico americano, encontramos la historia de un héroe, Edgar Huntly, que tiene que entrar en el mundo salvaje y enfrentarse a los indios para adquirir un conocimiento transcendental.

abuso del poder; sin embargo, en el relato gótico que surge de Brown el mal es asociado a los indios, quienes son despojados de las características del villano europeo y demonizados, convertidos en símbolo del mal por su mera existencia y su naturaleza maligna:

For the corrupt Inquisitor and the lustful nobleman, he (Brown) has substituted the Indian, who broods over the perils of Brown's fictional world in an absolute dumbness that intensifies his terror. Brown's aboriginal shadows do not even speak. They merely threaten by their very presence, their "gigantic forms", "huge limbs" and "fantastical ornaments" representing visually the threat they embody. There is some sense in Brown of the historic Indian problem, of the appropriation of their lands by white colonists and their futile dreams of revenge; but [...] it is not the Indian as social victim that appeals to Brown's imagination, but the Indian as projection of natural evil and the id; his red men are therefore treated essentially as animals, living extensions of the threat of the wilderness. (Fiedler 1960: 160)

Fiedler destaca la influencia de Brown en la literatura americana primero a través de su influencia en Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe, por lo que su estilo determinó el género del relato gótico, y después por la influencia del relato gótico en la tradición literaria americana, a la que el gótico transmite sus imágenes de alienación y miedo abismal (1960: 143). Brown inicia y establece en la ficción americana una tradición que se aleja del realismo que se suele considerar como el principal rasgo de la novela americana y que en cambio trata con lo exagerado y lo grotesco, por lo que Fiedler enlaza el relato gótico no tan sólo con la alta literatura sino también con la literatura popular de las revistas *pulp*.

Slotkin nos indica que en el periodo que va de la revolución a la guerra civil se desarrolló en los Estados Unidos una estructura de cultura comercializada que, a la altura de la Primera Guerra Mundial, se había convertido en una cultura nacional, y que es en la mitología producida por estas estructuras de cultura comercializada dónde encontramos las preocupaciones de la sociedad americana en tanto a que una sociedad integrada en un estado-nación contemporáneo (Slotkin 1992: 8). En el siglo XX los géneros de la cultura de masas se convierten en un espacio crucial para que la sociedad americana pueda desarrollar el imaginario nacional, influenciado por la mitología de la frontera y el relato gótico.

El género popular que encarna más directamente el imaginario nacional de la frontera es, sin duda, la *western fiction* o novela del oeste, surgida en la segunda mitad del siglo XIX como heredera de los primeros relatos de temática fronteriza. El *western* reproduce la visión de la América imaginada por Turner, del Oeste heroico como

símbolo del crecimiento de la nación y de la dominación del hombre anglo-americano. Esta es la visión, también, que domina en la novela histórica del siglo XIX y en las novelas de *Leatherstocking* de James Fenimore Cooper, que se convertirían en el germen del *western* y cuyo protagonista, Natty Bumppo, sería el modelo del héroe americano que emerge a principios del siglo XX, como el detective *hard-boiled* o el *cowboy*. La irrupción de la novela del oeste en el ámbito de la cultura popular viene de la mano de autores que publican en las revistas *pulp* en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, como Zane Gray, mientras que la estructura narrativa central del *western* aparece como una repetición de la temática de las novelas de Owen Wister, por lo que el género también se nutre de la ideología nacionalista de Wister y de las imágenes de la frontera.

La herencia del gótico se hizo manifiesta sobretodo en los géneros populares – excluidos de la gran literatura– que emergieron en las revistas *pulp* de los Estados Unidos del periodo de entreguerras, como *Weird Tales*, que publicaba relatos de fantasía y terror, *Black Mask*, que publicaba relatos policíacos, o *Amazing Stories*, especializada en relatos de ciencia ficción. Los géneros que emergen en las *pulps* derivan del relato gótico; por ejemplo, Fiedler considera la ciencia ficción como una forma neogótica. Como ejemplo de la fuerte influencia del estilo gótico en la literatura popular americana podríamos señalar la obra de H.P. Lovecraft y de los otros autores que ampliaron su universo, cuya mitología acerca de Cthulhu y los dioses primigenios (criaturas alienígenas que habían habitado la Tierra en una era anterior a la del ser humano y que ahora son adoradas como dioses por distintas sectas) está a medio camino entre el relato de terror gótico y la ciencia ficción.

Brian Aldiss señala que la ciencia ficción “was born from the Gothic mode, is hardly free of it now. Nor is the distance between the two modes great. The Gothic emphasis was on the distant and the unearthly” (cita en Roberts 2000: 54), y en *Apocalipsis, Utopía, Ciencia Ficción* (1974), David Ketterer indica que la herencia del género gótico en la ciencia ficción se halla sobretodo en su carácter como literatura apocalíptica, tendencia procedente del pensamiento escatológico judeocristiano que aparece con fuerza en el gótico y que será una constante en toda la ficción norteamericana.<sup>6</sup> Para Ketterer, la literatura americana *mainstream* y la ciencia ficción

---

<sup>6</sup> Hugo Gernsback, padre del género, señaló a Poe como uno de los padres de la ciencia ficción junto con Verne y Wells, y Ketterer se remonta a Charles Brockden Brown y considera que su novela *Wieland: The Transformation* (1798) ya contiene una visión de la transformación apocalíptica de la realidad que para



comparten un interés por la expresión de ideas metafísicas y una búsqueda del sentido de la existencia, y resalta la importancia de la ciencia ficción en los Estados Unidos en tanto que éstos, al ser una nación sin pasado, buscan sus mitos en el futuro (Ketterer 1976: 153). También notamos que la *space opera* –un subgénero de la ciencia ficción que surge en las *pulps* de la mano, sobretodo, de E.E. Smith y Edgar Rice Burroughs, y que ha tenido un éxito considerable tanto en la literatura como el cine– parte de la estructura básica de la novela del oeste y la desplaza al escenario de las estrellas.

En efecto, la interpretación progresista de la historia de los Estados Unidos se convierte en uno de los principales elementos configuradores de la ciencia ficción americana, como vemos por ejemplo en el motivo de la exploración y colonización del espacio que procede del afán imperialista y del agotamiento de tierras nuevas por descubrir en el planeta, pues si según la visión dominante de América de la que hemos venido hablando la nación se forma y crece a partir del movimiento de su frontera hacia el exterior, una vez alcanza las costas de California la frontera se cierra y la ciencia ficción ofrece a la figura del *pioneer* una nueva frontera más basta y cuyas posibilidades son inabarcables: el espacio exterior. Por otro lado, Ketterer comenta que

el descubrimiento de América hizo en la realidad lo que los mejores relatos de ciencia ficción intentan hacer en la imaginación; la perspectiva norteamericana procuró una reorientación radical de las percepciones y los pensamientos del hombre, y colocó a éste en un nuevo contexto. [...] La experiencia norteamericana dio a la ciencia ficción su más importante modelo analógico. (1974: 36)

### 1.3. Breve introducción a una teoría de la ciencia ficción

La formulación más influyente en la crítica de la ciencia ficción ha sido la definición clásica acuñada por Darko Suvin en *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) de que la estrategia central de la ciencia ficción es el extrañamiento cognoscitivo (*cognitive estrangement*). Suvin extrae el concepto del extrañamiento de los formalistas rusos y del dramaturgo Bertolt Brecht y lo utiliza para definir el método mediante el cual la ciencia ficción construye una realidad de la que el lector se pueda distanciar: “SF takes off from a fictional (literary) hypothesis and develops it with totalizing (scientific) rigor. The effect of such factual reporting of fictions is one of confronting a set

---

Ketterer es el principal rasgo de la ciencia ficción, a la vez que nos recuerda que esta novela ha sido considerada como una anticipación de la orientación de la ficción *mainstream* americana (Ketterer 1974: 182).

normative system with a point of view or look implying a new set of norms; in literary theory this is known as the attitude of estrangement” (1979: 6). Por otro lado Suvin entiende que los textos de ciencia ficción son susceptibles a un acercamiento cognoscitivo por parte del receptor, es decir, que el lector pueda otorgar al texto la capacidad de dar significados acerca de la realidad. Resumiendo, podríamos decir que lo que Suvin entiende como la característica principal de la ciencia ficción es la capacidad de explorar realidades extrañadas que nos permitan observar nuestra propia realidad desde otro punto de vista.

Teóricos de la ciencia ficción como Gwyneth Jones o Damien Broderick (Roberts 2000) han afirmado que la ciencia ficción es un género más interesado en el objeto que en el sujeto (circunstancia que explicaría la supuesta carencia de las características que el lector buscaría en la alta literatura, como un estilo cuidado y un desarrollo de la psique de los personajes), y allá dónde algunos han querido ver en ésta característica un aspecto negativo por alejar la ciencia ficción del *mainstream*, otros teóricos (Conquest 1976) han considerado ésta característica uno de los aspectos más viables del género ya que siendo un tipo de ficción interesada en el objeto adquiere más potencial en el momento de tratar temas sociales y políticos. En este sentido la ciencia ficción puede funcionar como una forma que permita a los escritores expresar, mediante elementos y situaciones fantásticas que funcionan como una suerte de correlato objetivo de aspectos de nuestra propia realidad, ideas que en el contexto político en el que se mueven podrían resultar censurables.

El término de “ciencia ficción” fue acuñado por Hugo Gernsback en 1926 para etiquetar los relatos de ficción científica que publicaba en la revista *Amazing Stories* como imitación de los *scientific romances* de Verne y Wells, pero a pesar de esta designación el género no incorpora una verdadera reflexión sobre la ciencia sino que (en los casos en los que efectivamente la ciencia está presente) la utiliza como una excusa para plantear situaciones fantásticas desde una perspectiva (contradictoriamente) racional que nos permitan reflexionar acerca de la naturaleza de nuestra realidad. Mucho se ha debatido acerca de los límites que separan el género fantástico de la ciencia ficción, pero para simplificar podríamos decir que mientras en la literatura fantástica la irrupción de lo sobrenatural representa una transgresión de las leyes del mundo del texto, que a la vez es un reflejo nuestra realidad (Roas 2001), en la ciencia ficción lo fantástico se mezcla con lo ordinario y no hay ninguna transgresión dentro de la realidad imaginaria del texto.

Darko Suvin utiliza el concepto de *novum* (*nova* en plural, latín para “nuevo”) para referirse al elemento, ya sea sobrenatural o tecnológico, que diferencia la realidad del texto de ciencia ficción de la realidad del lector (por ejemplo la máquina del tiempo en la primera novela de Wells, o la llegada de los marcianos en *The War of the Worlds*), a la vez que el *novum* también es lo que diferencia la ciencia ficción de las otras formas de literatura fantástica. En palabras de Roberts,

the *novum* functions as a kind of trigger: it alerts the reader to the fact that she can't take things for granted, can't assume that the text she is reading reproduces the world in which she lives. [...] As a function of engaging our imagination in a thoroughgoing manner, the *novum* puts us in the position of rewriting, reconceptualising, the reality with which we are familiar. (2000: 8)

Así pues, el *novum* nos conecta con la realidad extrañada del texto y, como dice Roberts, adquiere la función simbólica de representar el encuentro con la diferencia.

#### **1.4. El imaginario del colonialismo y del imperio en la ciencia ficción; *The War of the Worlds* de H.G. Wells**

No es casual que Roberts afirme que el encuentro con la diferencia es el tema central de la ciencia ficción (2000: 28), ya que la ciencia ficción se desarrolló en países embarcados en aventuras colonialistas que los llevaron a encontrarse con lo desconocido. En *Colonialism and the Emergence of Science Fiction* (2008) John Rieder señala que los viajes maravillosos de los europeos hacia otros mundos –tanto en las empresas colonialistas como en la tradición de la literatura de viajes– constituyen las raíces de la ciencia ficción: para Rieder, la prehistoria del género se halla en los encuentros de los viajeros europeos con los Otros en la literatura utópica y satírica, como la *Histoire comiqué des Estats et empires de la Lune* (1650) de Cyrano de Bergerac, o *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift.

La ciencia ficción aparecería como un género determinado por el radical cambio de la perspectiva con la que los europeos observaban el mundo (y su lugar en él) que tuvo lugar con el giro Copernicano y el paso de una visión geocéntrica a una visión heliocéntrica, y los viajes de los europeos a otras tierras les permitieron adquirir un nuevo punto de vista desde el que observar la cultura propia, pues como indicó Jacques Derrida el descubrimiento de nuevas tierras produce una descentralización y una

dislocación de la cultura europea, que se ve forzada a dejar de considerarse a sí misma la cultura de referencia (cita en Rieder 2008).

Hollinger definió la ciencia ficción “as a genre developed in the context of the nineteenth century’s commitment to ideals of Reason, Science and Progress” (Hollinger 2005: 243), por lo que podríamos afirmar que la ciencia ficción se asienta sobre las bases del imperialismo en tanto que presupone una ideología del progreso (expansión territorial y desarrollo científico) que resulta clave para que las potencias con proyectos imperialistas puedan ejercer su control tanto sobre la naturaleza como sobre la vida social.

El periodo del neoimperialismo de finales del siglo XIX se convierte en un momento crucial para la emergencia de la ciencia ficción, como vemos en las reflexiones de Csicsery-Ronay de la ciencia ficción “as an expression of the political-cultural transformation that originated in European imperialism and was inspired by the ideal of a single global technological regime” (2003: 238). Por tanto la ciencia ficción surge como la expresión de una ideología imperial que se sostiene sobre el desarrollo tecnológico y que tiende a la uniformización –es decir, que no concibe la diferencia. Roberts lo enuncia con las siguientes palabras:

SF as a distinctive genre comes out of the Age of Empires precisely because it is a necessary part of the official ideology of Empire-forming that difference needs to be flattened, or even eradicated. SF, in other words, figures as the expression of the subconscious aspect of this official ideology. Under the nineteenth-century British Empire the pressure is to conform upwards to a certain model of “civilised” behaviour. We can see something similar today, under what can more loosely be called the twentieth-century American Empire, where culture treats everybody in the world, whatever their actual identity, as a “sort-of American”. (2000: 65)

En efecto, podemos ver cómo la ciencia ficción se desarrolla en países embarcados en proyectos imperialistas y de expansión de sus fronteras y como los momentos de auge del género coinciden con las épocas de dominio imperial, como la Gran Bretaña y la Francia de principios del siglo XX, la Alemania del periodo de entreguerras, y la Unión Soviética post-Stalin. Asimismo, a mediados de siglo, cuando los Estados Unidos cambiaron su política proteccionista por un intervencionismo internacional que los lanzaría como el nuevo imperio contemporáneo, la ciencia ficción americana floreció en el periodo que se ha venido a llamar la *Golden Age*, y en el momento presente los Estados Unidos siguen siendo el país que produce más ciencia ficción.

Así pues no se puede entender la emergencia del género sin tener en cuenta el pensamiento dominante en la Europa de los imperialismos; en este sentido Rieder afirma que los europeos “developed a scientific discourse about culture and mankind. Its understanding of human evolution and the relation between culture and technology played a strong part in the works of Wells and his contemporaries that later came to be called science fiction” (2008: 2). El interés de la Inglaterra victoriana por el social darwinismo influyó un pensamiento colonial que permitía al hombre blanco contemplarse a sí mismo como el artífice de la civilización y justificar sus empresas colonialistas con la concepción de que es su misión ayudar a alcanzar el estado de civilización a los otros grupos humanos que se hallan por debajo en la escala del progreso.

En este contexto encontramos la emergencia de la antropología de la Inglaterra victoriana, representativa de la ideología colonial en tanto que presupone que la relación entre el europeo (el hombre blanco) y el Otro es la relación entre el hombre desarrollado y el hombre primitivo, como si ambos fueran dos muestras distintas del mismo ser que se encuentran en distintos estadios de la línea del progreso –como si, en efecto, el hombre no blanco viviera en el pasado del hombre blanco, y éste a su vez fuera una imagen del futuro del hombre primitivo. Ahora bien, la ideología del colonialismo y las prácticas imperialistas europeas proporcionan a la ciencia ficción sus iconos y temas más representativos, como la fantasía del descubrimiento de nuevas tierras o la de la subyugación del Otro racial.<sup>7</sup>

De hecho, como nos recuerda Rieder, es significativo que en el momento histórico en el que surge la ciencia ficción el pensamiento occidental contemple una teoría poligenética de la evolución, es decir, la propuesta de que el hombre blanco y las otras razas que pueblan el planeta puedan ser, en efecto, distintas especies –lo cual significaría que, si como dice Dyer (1997) el hombre blanco representa la norma humana, los Otros raciales quedarían excluidos de la categoría del ser humano, y

---

<sup>7</sup> Csicsery-Ronay (2003) advierte que la ciencia ficción debe más al imaginario imperial que a la literatura utópica, ya que

clearly, science fiction is identifiable by the icons it uses: the spaceship, the alien, the robot, super-weapons, bio-monsters, and the more recent additions, wormholes, the net, the cyborg, and so on. It is not difficult to link these to colonialist and imperialist practices. They represent the power tools of imperial subjects, the transformations of the objects of domination, and the ambiguities of subjects who find themselves with split affinities. (37)

llegaríamos así a uno de los temas centrales en la ciencia ficción: la colisión entre lo humano y lo no humano, ya sea éste un extraterrestre, un monstruo, un robot, etc.

La aplicación del darwinismo a las ideologías del progreso que se desarrollan sobretudo en el XIX produce un discurso que justifica el racismo y la expansión territorial, y este pensamiento se convierte en uno de los elementos configuradores de la temprana ciencia ficción; en palabras de Rieder:

Evolutionary theory and anthropology, both profoundly intertwined with colonial ideology and history, are especially important to early science fiction. They matter first of all as conceptual material. Ideas of nature of humankind are central to any body of literature, but scientific accounts of humanity's origins and its possible or probable futures are especially basic to science fiction. Evolutionary theory and anthropology also serve as frameworks for the Social Darwinian that prevade early science fiction. The complex mixture of ideas about competition, adaptation, race and destiny that was in part generated by evolutionary theory, and was in part an attempt to come to grips with –or to negate– its implications, forms a major part of the thematic material of science fiction. (2008: 2)

La oposición entre evolución e involución inherente al discurso social darwinista llevó a la Inglaterra de finales del XIX a preocuparse por la degeneración, como vemos por ejemplo en la popularidad del libro de Max Nordau *Degeneration* (1895) que impulsó la fascinación de la sociedad victoriana por el concepto de degeneración (Booker 2001). En el ensayo *Zoological Retrogression* (1891) H.G. Wells especuló acerca de la degeneración de la humanidad desde un punto de vista darwinista, entendiendo que la evolución no comporta necesariamente el progreso del hombre y que también puede significar su degradación (Bergonzi 1976: 33); en este sentido Wells habla del concepto de *devolution*, o involución, y esta preocupación tiene una fuerte presencia en sus *scientific romances*: en *The Time Machine*, por ejemplo, profetiza la involución de la sociedad inglesa como una consecuencia de la lucha de clases (la burguesía involuciona en los débiles y anañados Eloi, y el proletariado en los bestiales y primitivos Morlocks), y en *The Island of Doctor Moreau* nos muestra unas criaturas que están a medio camino entre el hombre y las bestias, aunque su evolución ha sido forzada por la ciencia. Cuando los Hombres Bestia se liberan de los humanos y del control que la ciencia ejercía sobre su proceso evolutivo empieza su regresión y poco a poco van revirtiéndose hacia su estadio (biológico y social) primitivo.

Si tenemos en cuenta la influencia de la ideología colonial en las primeras muestras del género no nos extraña que el corpus de la ciencia ficción esté lleno de textos que tratan acerca de la conquista o la colonización de otras tierras, como ya

hemos comentado en el caso de la ciencia ficción americana dónde encontramos, por ejemplo, *The Martian Chronicles* (1950) de Ray Bradbury, en el que la colonización de Marte por parte de los terrícolas y el exterminio de los marcianos “nativos” funciona como una clara metáfora de la colonización de América.

Sin embargo, Rieder nos recuerda que en una fecha tan temprana como 1809 aparece el texto de Washington Irving titulado *A History of New York*, en el que el narrador ficticio de Irving, Diedrich Knickerbocker, relata como una raza de habitantes de la Luna invaden la Tierra, una zona que consideran no reclamada ya que para ellos los humanos que ocupan la Tierra no son más que bestias salvajes. Los habitantes de la Luna colonizan la Tierra y exterminan a la mayor parte de los terrícolas, aunque a algunos se les permite vivir en reservas en los desiertos del medio oriente. Este relato, que reproduce la colonización del continente americano a partir de una inversión satírica, se convertiría en el punto de partida de la tradición de textos utópicos y distópicos del siglo XIX (a veces considerados como proto-ciencia ficción) que pretenden examinar su propia cultura, mayoritariamente la inglesa y la americana, a partir del ejercicio de la inversión satírica. De esta tradición, junto con el descubrimiento de lo que parecían canales de agua en la superficie del planeta Marte, a finales del siglo XIX empezarían a aparecer en el Reino Unido novelas que imaginaban una posible invasión de alienígenas procedentes del planeta rojo, de los cuales la más icónica es, sin duda, *The War of the Worlds* (1898) de H.G. Wells.

Tanto en esta novela como en sus otros *scientific romances* Wells se hace eco de la concepción del mundo que imagina al ser humano como una pequeña parte del cosmos, concepción que procede de Darwin, quién sacó al hombre del tiempo histórico y lo puso en un marco más grande, de modo que “the possibility of further evolution, with species more advanced than ourselves coming into being in this Earth, displaced man from the final point of traditional cosmic teleology” (Scholes 1975: 51).

En esta novela, publicada en pleno apogeo del Imperio Británico, Wells recoge la influencia de Irving y elabora su relato de invasión a partir del ejercicio de la inversión de la perspectiva: ahora el colonizador es el colonizado, y es lo desconocido lo que viene a nosotros. Si antes comentábamos que la ciencia ficción tiene sus raíces en la literatura de los viajes maravillosos, Scolari (2005) afirma que “al introducir la presencia amenazadora de lo Absolutamente Desconocido en la seguridades del mundo positivista H.G. Wells produce una clara inversión de la tendencia en la narrativa de los viajes maravillosos” (170). Según la formulación de Suvin el *novum* que permite el

extrañamiento cognoscitivo en la novela de Wells sería la llegada a la Tierra de las naves alienígenas, la irrupción en nuestra realidad de un desconocido Otro procedente de otro planeta. Así en *The War of the Worlds* encontramos una reflexión sobre los efectos del encuentro con la diferencia, reflexión que el autor lanza desde un punto de vista crítico con la ideología imperialista que en su época llevó al hombre blanco, y en concreto al anglosajón, a extender su dominio sobre otras culturas, por lo que la novela de Wells constituye una metáfora del imperialismo británico –metáfora que se hace explícita en los comentarios del narrador de los eventos, quién se describe a sí mismo como escritor y filósofo y que al final compara directamente a los invasores marcianos con los colonos británicos y reflexiona que el pueblo inglés debería aprender algo de esta experiencia.

El factor tecnológico juega un papel decisivo en la novela de Wells en tanto que los marcianos son presentados como una raza que se encuentra más avanzada que los británicos en la línea imaginaria del progreso y que gracias a la posesión de una tecnología superior son capaces de llevar a cabo su invasión sobre Gran Bretaña, del mismo modo que ésta había podido extender su imperio debido a su propio desarrollo tecnológico. No queda ninguna duda de que los motivos que inducen a los marcianos a llevar a cabo su atroz agresión son los mismos que habían llevado a los ingleses a invadir otros territorios y subyugar culturas enteras, como por ejemplo la invasión de Tasmania poco antes de la publicación de la novela. Roberts (2000) indicó que “the arrival of the Martians and their mechanised brutalities are the symbolic forms Wells chose to explore a deeper set of concerns: concerns about the British (rather than the Martian) Empire, about the violence of Empire-building, and about the anxieties of otherness and the encounter with otherness that Empire imposes on the Imperial people” (63-64).

Por otro lado algunos teóricos (Booker y Thomas 2009) han notado que la novela tiende a la incipiente ciencia de la antropología, ya que con el ejercicio de la inversión de la perspectiva propone a sus lectores ingleses contemporáneos que se pongan en el lugar de los pueblos africanos o de las otras partes del mundo subyugados por el Imperio Británico. Así en *The War of the Worlds* encontraríamos una reproducción, aunque invertida, de lo que los estudios postcoloniales han venido a llamar la mirada colonial (*colonial gaze*), es decir, la manera de acercarse a las relaciones interculturales que otorga poder al observador a la vez que relega a un papel subordinado a aquél que es observado. Con el intercambio de papeles en la novela de



Wells, la sociedad inglesa, que sostenía la posición privilegiada del observador y el colonizador, pasa a la posición del observado y el colonizado debido a la aparición de una civilización más avanzada.

Esta perspectiva, de la que se hacen partícipes tanto la antropología como los debates científicos de la época acerca del origen y el lugar del ser humano, responde al discurso social darwinista que se popularizó en la Inglaterra victoriana: en efecto, en la fantasía apocalíptica de Wells parece que los marcianos se presentan como una imagen degenerada del posible futuro de la humanidad (o del posible futuro del hombre blanco), como una advertencia de lo que el imperialismo y el desarrollo tecnológico podrían convertir al hombre, y encontramos también otra advertencia en el destino de los marcianos pues éstos, al final, con toda su superioridad y su desarrollo tecnológico, también son aniquilados (por unas bacterias contra las que no tienen defensas, es decir, por la selección natural).

Los marcianos son presentados como una especie superior porque han existido desde mucho antes que el ser humano y han tenido más tiempo para evolucionar; su superioridad, por tanto, se entiende desde el punto de vista del progreso histórico lineal que justifica la ideología del colonialismo. Esta teoría del progreso histórico, desarrollada en un primer momento por el filósofo alemán C.W.F. Hegel, se convierte en el modelo histórico etnocéntrico que presupone la superioridad del hombre occidental debido a que se halla más adelantado en la línea del tiempo histórico y justifica el neoimperialismo. En *The War of the Worlds* Wells se hace eco de ésta visión, aunque pone a la civilización occidental en el nadir del tiempo histórico en contraposición a los más avanzados marcianos; como dicen Booker y Thomas (2009):

The suggestion by Well's narrator that the Martians are much further along the timeline of historical development puts the historical shoe on the other foot, placing the English in the position of an underdeveloped culture that suddenly encounters a more advanced one and casting the Earth as on of the dark places of the solar system. This reversal thus serves as a satirical jab at the arrogant Eurocentrism of this Hegelian historical model. (188)

Por otro lado, Booker (2001) nota la influencia del teórico social darwinista Herbert Spencer en *The War of the Worlds* (y en las demás ficciones acerca del tema de la invasión alienígena), en tanto que Spencer

[...] argued that human societies advance through a process of natural selection analogous to that attributed to plants and animals by Darwin, presumably assuring that society will gradually progress to more and more efficient and sophisticated

states. For Spencer, human societies begin as primitive, or militant, societies that support themselves primarily through conquest and subjugation of their neighbours. (2001: 122-123)

Asimismo no hay que olvidar que en el contexto del cambio de siglo ya eran palpables las tensiones internacionales que desembocarían en la Primera Guerra Mundial quince años después, y el crecimiento de potencias como el Imperio Alemán y el Imperio Austrohúngaro no dejaba de ser percibido como una amenaza latente por la sociedad inglesa, por lo que la llegada de los marcianos en la novela de Wells también se puede leer como una expresión del miedo a una invasión del territorio nacional por parte de las potencias extranjeras.<sup>8</sup>

### **1.5. El imperialismo norteamericano y la dominación cultural**

Si hasta la Primera Guerra Mundial la potencia hegemónica era el Imperio Británico, en la segunda mitad del siglo XX los Estados Unidos emergen como la nueva gran potencia imperial, posición que se refuerza con la caída de la Unión Soviética y la reestructuración del mapa geopolítico que tiene lugar con el final de la Guerra Fría y que deja a los Estados Unidos como el último gran superpoder. Como nos indica Edward Said en *Culture and Imperialism* (1994: 285), después de la Segunda Guerra Mundial la idea del liderazgo mundial de los Estados Unidos no está nunca ausente y éstos se perciben a sí mismos como el país que ha crecido para ocupar la posición del antiguo imperio Británico, aunque no se suele hablar de los Estados Unidos como de un “imperio” ya que en la segunda mitad del siglo XX este término ha adquirido connotaciones racistas y en cambio se suele utilizar la noción más suave de “responsabilidad mundial”.

Esta disociación viene facilitada por el hecho de que el imperialismo de los Estados Unidos, a diferencia de los imperios clásicos o el neoimperialismo de finales del XIX, no se basa en la expansión territorial de sus fronteras nacionales, sino en la expansión de su influencia económica mediante la manipulación política y la ocupación temporal, utilizando sus fuerzas militares más como amenaza que como un auténtico ejército invasor.

---

<sup>8</sup> En 1871 ya había aparecido el relato *The Battle of Dorking: Reminiscences of a Volunteer* de George Tomkyns Chesney, en la que el autor, quién a su vez era un general del ejército británico, imaginaba la invasión militar de Inglaterra por parte de Alemania, reflejando el miedo de la sociedad inglesa a una invasión de Alemania después de la victoria de ésta en la guerra franco-prusiana.

La percepción de los Estados Unidos como el nuevo imperio ha venido tanto por esta política internacional profundamente intervencionista como por la consolidación de su hegemonía cultural. Herbert I. Schiller (1991) nos indica que a mediados de los años sesenta empieza a surgir una teoría de la dominación cultural influenciada por dos circunstancias: la división del mundo en tres grandes bloques que supone la Guerra Fría (el Primer, Segundo y Tercer Mundo), y el fuerte crecimiento de los medios de comunicación, sobretudo la televisión, como vehículos de transmisión de ideología a audiencias masivas, y Schiller agrega que “these geopolitical and technological conditions provided the social landscape for the era’s cultural domination perspective. The essential assumptions undergirding it were (and are) few and relatively straightforward: media-culture imperialism is a subset of the *general* system of imperialism” (1991: 318-319).

La dominación cultural resulta más importante en el caso de los Estados Unidos de lo que era en el imperialismo clásico, debido al desmesurado crecimiento de los aparatos de difusión y control de la información que ha experimentado el siglo XX y que permite extender con más fuerza la ideología de la clase dominante. Para Gramsci, la estructura ideológica de una clase dominante se organiza mediante una organización material dirigida a mantener y a desarrollar el frente ideológico, y como organización material entiende principalmente los medios de comunicación y la cultura en general, y sostiene que cualquier cosa que pueda influenciar la opinión pública pertenece al sistema ideológico que mantiene a la clase dominante (2001: 46).

Desde la crítica marxista Theodor Adorno formuló la teoría de la industria cultural, teoría que considera que la cultura de masas está instrumentalizada por una clase dominante que persigue ejercer el poder. Andreas Huyssen dice que, según la formulación de la *culture industry* de Adorno, “all culture is standardized, organized and administered for the sole purpose of serving as an instrument of social control” (1986: 21). En esta misma línea Gramsci planteó la teoría de la hegemonía, que plantea que la burguesía consigue mantener las clases trabajadoras sumisas a la vez que reprimidas mediante el control ideológico que ejerce a través de la cultura de masas, y John Storey nos explica que “Gramsci uses the term hegemony to refer to the way in which dominant groups in society through a proces of intellectual and moral leadership win the consent of the subordinates groups in society” (1997: 13).

En la dinámica de la *culture industry* de Adorno y de la hegemonía gramsciana, Stuart Hall (1984) también notó que “las industrias culturales tienen efectivamente el

poder de [...], mediante la repetición y la selección, imponer e implantar aquellas definiciones de nosotros mismos que más fácilmente se ajusten a las descripciones de la cultura dominante”. Así pues, la hegemonía cultural de los Estados Unidos (o de la cultura del grupo social dominante de los Estados Unidos) ha llevado a la americanización de una importante parte del mundo y ha creado un consenso social que permite la aceptación del comportamiento imperial de los Estados Unidos.

Jürgen Habermas (1989) resalta el papel de la esfera pública —el ámbito de la vida social dónde se forma la opinión pública con la influencia de la información transmitida por los *media*— en la justificación del poder, teniendo en cuenta que actualmente el poder se sostiene en lo que Habermas llama “a mass democracy organized in the form of the social welfare state” (1986: 106). Para Said, el imperialismo de los Estados Unidos es justificado en una esfera pública que ha sido construida como un espacio cultural con la función de representar este comportamiento imperial, logrando la aceptación social de los proyectos intervencionistas del Estado mediante un consenso elaborado por los medios de comunicación que permite que la sociedad americana acepte que su país tiene el deber de arreglar los males del mundo (1994: 286).

Si volvemos a la mitología de la frontera, vemos como este sistema mitológico contiene una ideología que sirve a los intereses de la clase dominante, que es transmitida a través de la cultura de masas y los medios de comunicación y que se convierte en un aspecto fundamental en la normalización del comportamiento imperial del Estado en la esfera pública, a la vez que la dominación mediática y cultural de los Estados Unidos proyecta esta percepción y aceptación de América como imperio en la escena internacional.

Ahora bien, los Estados Unidos, a diferencia de las otras grandes potencias occidentales como Gran Bretaña, Alemania o Francia, nunca ha sufrido una invasión por parte de una potencia extranjera, y el miedo a la invasión y a la transgresión de la invulnerabilidad del país se ha convertido en uno de los principales rasgos de la conciencia americana: de este modo, si contemplamos a los Estados Unidos como un imperio, veremos que en la cultura que genera afloran preocupaciones similares a las que hemos estado examinando en el contexto del Imperio Británico, siendo el tema de la invasión una de las principales obsesiones nacionales.

## CAPÍTULO 2.

### La invasión como metáfora de los miedos americanos

#### 2.1. La invasión en *V*

*V*, creada por Kenneth Johnson, nació como una miniserie de dos partes que fue emitida en el 1983; al año siguiente se emitió una secuela de tres capítulos más titulada *V: The Final Battle*, que ofrecía cierta conclusión a la historia abierta en la miniserie original, y entre el 1984 y el 1985 se emitió una serie de diecinueve capítulos que continuaba la historia de *The Final Battle*, ya sin la participación de Kenneth Johnson. La franquicia ha continuado veinte años después con la novela de Kenneth Johnson *V: The Second Generation* (2008), en la que Johnson continúa la historia dónde la dejó en la miniserie original, y con un *remake* de doce capítulos al cargo de Scott Peters emitido entre el 2009 y el 2010 y que ya tiene su segunda temporada en preparación. La serie empieza con la llegada a la Tierra de cincuenta naves alienígenas que se sitúan sobre las principales ciudades del planeta. En su primera aparición los extraterrestres declaran que vienen en son de paz y con la intención de pedir ayuda a la humanidad y de ofrecer sus recursos a cambio, acontecimiento que es seguido por el conjunto de la población mundial a través de la televisión.

La dimensión global del fenómeno, sin embargo, no se debe tanto a la intención de implicar a toda la humanidad como a la confusión entre los Estados Unidos y el conjunto de la civilización, pues la hegemonía cultural americana hace que los Estados Unidos contemplen el resto del mundo como una extensión de su propia cultura. En *V* la humanidad no representa el conjunto del planeta, con todas sus naciones y culturas diferentes las unas de las otras, sino una especie de unidad humana que se define como un todo en contra de una presencia no-humana, y la Tierra no significa realmente la *Tierra*, sino que constituye más bien una metáfora de los Estados Unidos.

El tratamiento del conjunto del planeta como América será uno de los aspectos principales en la ciencia ficción americana, sobretudo en el cine y la televisión, y esta homogenización aun se hace más efectiva con la difusión de la cultura americana por los países occidentales y occidentalizados que permite que los espectadores del resto del mundo acepten como natural la americanización del planeta. En *V* se insiste en la

sensación de fenómeno global, como vemos en las numerosas secuencias que muestran las reacciones a la llegada de las naves extraterrestres en distintas partes del mundo, pero curiosamente todos los países reaccionan de la misma manera y en el momento de relacionarse con los alienígenas actúan como un todo.

Los alienígenas de *V* se presentan como seres amigables y con forma humana, y se llaman a sí mismos “Visitantes”, denominación que fácilmente los resguarda de ser percibidos como hostiles. El conflicto empieza cuando se producen las desapariciones de algunas personas que podrían ofrecer información científica acerca de los Visitantes y un pequeño grupo de personajes empieza a sospechar que los Visitantes no son lo que parecen, sospecha que se confirma cuando el periodista Mike Donovan se infiltra en la nave nodriza de Los Angeles y escucha a escondidas una conversación entre dos de los dirigentes extraterrestres que comentan que pronto dominarán los cinco continentes. Por si fuera poco, Donovan se enfrenta a un alienígena al que le arranca un trozo de la piel de la cara y en ese momento descubrimos que su apariencia humana es un disfraz que esconde un monstruoso cuerpo reptiliano. Poco después de su llegada los Visitantes empiezan a tomar el control de las fuerzas policiales y del Estado, instaurando poco a poco un régimen totalitario, y al final del primer capítulo asistimos a la formación de una Resistencia que se propone descubrir la agenda oculta de los extraterrestres (que resulta ser extraer el agua del planeta y llevarse a los seres humanos como alimento para su especie) y detenerlos a toda costa.

Frente a la sociedad militarizada y fascistoide de los Visitantes tenemos a una Resistencia que sigue el modelo de la *resistance* francesa de la Segunda Guerra Mundial y que incorpora elementos de las guerrillas centroamericanas. *V* elabora una reimaginación de la figura del guerrillero en clave heroica en un momento, como nota Scolari (2005), en el que en Centroamérica se está produciendo un resurgimiento de las guerrillas revolucionarias que son contempladas con recelo desde una Norteamérica que tiende hacia el neoconservadurismo. La visión que la serie quiere ofrecer de la lucha subversiva se hace evidente desde la dedicatoria que aparece al principio del primer capítulo: “To the heroism of the Resistance Fighters –past, present and future– this work is respectfully dedicated”, y el tono de la serie ya queda marcado por la secuencia inicial que precede la llegada de los alienígenas, en la que encontramos a Donovan en el campamento de un grupo de guerrilleros de El Salvador que se enfrentan contra las opresivas fuerzas del gobierno y que nos ofrece la imagen del pequeño grupo de luchadores por la libertad que se enfrentan al Gran Imperio.

La imaginación del imperio está muy presente en *V*, ya que el enfrentamiento entre los Visitantes y la Resistencia representa realmente el enfrentamiento de dos imperios, pues aunque en *V* no es el Estado ni el ejército quien dirige el enfrentamiento contra los invasores (al contrario de lo que sucede en las películas de invasión extraterrestre de los noventa, como *Independence Day*) sino un puñado de guerrilleros, este grupo de personajes vienen a representar la auténtica americanidad. En primer lugar es la autopercepción de los Estados Unidos como un imperio lo que les permite imaginarse a sí mismos midiéndose contra otro imperio más desarrollado que el suyo, ya que ningún país que no fuera una gran potencia produciría ficciones en las que se ven a sí mismos atacados por una civilización superior.

Antes hablábamos de la importancia del factor tecnológico en la imaginación del imperio y veíamos como la fantasía de la invasión alienígena se basa en la superioridad tecnológica del agresor. En *V*, efectivamente, los visitantes son capaces de establecer su dominio sobre la Tierra gracias a su nivel de desarrollo científico y tecnológico superior que les permite, por un lado, “convertir” a los humanos para que obedezcan a sus intereses, y por otro lado imponerse a la fuerza cuando las tácticas más sutiles fallan. Csicsery-Ronay defiende que una de las características de la ciencia ficción como expresión de la imaginación imperial es que

[...] the powers in conflict must test technology as a basis for sovereignty. Sometimes the drama is explicit, as in overt imperial science fictions. In works as various as H.G. Wells's *The War of the Worlds* (1898), *The Day the Earth Stood Still* (1950), *Earth vs. the Flying Saucers* (1956), Frank Herbert's *Dune* (1965), Joe Haldeman's *The Forever War* (1974), *Star Wars* (1977), Orson Scott Card's *Ender's Game* (1985), Bruce Sterling's *Schismatrix* (1985), Dan Simmons's *Hyperion* (1990), Ursula K. Le Guin's Hainish novels and Iain Banks's Culture novels, antagonistic technological regimes compete for dominance. Whatever their differences may be, however great the gulfs between them, they operate in the same social-ontological continuum, the most salient quality of which is the ability of sentient beings to construct technological cultures to manipulate and extend their power over the worlds in play. (2003: 241)

Por tanto podríamos afirmar que *V* no trata acerca de la lucha de unos héroes individuales contra unos villanos aleatorios de otro mundo, ni de la lucha del bien contra el mal –aunque por supuesto esta dimensión del pensamiento judeocristiano no deja de estar presente– sino del enfrentamiento de un imperio, América, contra otro imperio, su Otro. La llegada de los alienígenas permite un retorno a la América de la frontera, convirtiendo el planeta en una nueva frontera en la que chocan la civilización, representada por los americanos libres que protagonizan la historia, y la barbarie: los

Visitantes, los Otros raciales, que como los indios en las ficciones góticas son animalizados, pero aquí literalmente al ser convertidos en reptiles. Siguiendo la estructura del mito de la frontera la serie narra las hazañas de unos personajes que, teniendo que abandonar la civilización (Los Angeles), deben adentrarse en el mundo salvaje, experimentar una regresión a la vida primitiva y enfrentarse al Otro racial para poder ser plenamente americanos.

El tratamiento de la invasión en *V* se remonta a *The War of the Worlds*, como veremos más adelante, pero también se inserta en la tradición de la invasión alienígena propiamente americana que se desarrolló en las *pulps* y se popularizó sobretudo en el cine de la posguerra, que examinaremos a continuación.

## **2.2. *V* y la tradición de las invasiones alienígenas**

### **2.2.1. *La invasión alienígena en la ciencia ficción de la posguerra***

Si ha habido un momento en la historia de los Estados Unidos en el que haya sido predominante el pensamiento colonial y la imaginación de la invasión, éste ha sido el periodo de la posguerra,<sup>9</sup> en el que los Estados Unidos se consolidan como el nuevo gran imperio mediante su intervención en los países del Tercer Mundo y la consolidación de su hegemonía cultural sobre los demás países del entonces llamado Primer Mundo, y el periodo en el que la sociedad americana descubre los beneficios del desarrollo científico y tecnológico a la vez que afronta los miedos de la Guerra Fría. Derrotado el fascismo en Europa la nueva amenaza procede de la Unión Soviética, los antiguos aliados de los Estados Unidos, y la polarización del mundo que impone la política de bloques, junto con la elevación de los Estados Unidos a la posición de la nueva gran potencia hegemónica, trae consigo una fuerte preocupación por la invasión. Vemos como los miedos de la Guerra Fría al expansionismo soviético están directamente relacionados con el legado del colonialismo, y que “the Americans, stepping into the shoes of the British as the major Western global power, also often followed in the footsteps of the British in the rhetoric with which they justified this global power” (Booker 2001: 8), por lo que William Pietz defiende que la retórica de la

---

<sup>9</sup> Como posguerra nos referiremos a lo que Booker (2001) llama los largos años cincuenta, es decir, el periodo que va de 1946 a 1964 y que se caracteriza por la histeria de la Guerra Fría.



Guerra Fría funciona como un sustituto para el lenguaje del colonialismo (cita en Booker 2001: 8).

Antes comentábamos que en el contexto de finales del siglo XIX la sociedad victoriana estaba obsesionada con la defensa de sus costas para protegerse de una posible invasión, y en los Estados Unidos de los años cincuenta el tema de la seguridad nacional se convierte en una de sus principales preocupaciones del país; no es casual que la NSA (*National Security Agency*) fuera creada en el 1952 con la función de rastrear cualquier información o actividad que pudiera representar un potencial peligro para la nación, y también vemos como mediante la propaganda ideológica lanzada desde los órganos de control de la sociedad se transmitió a la sociedad un fuerte miedo a la invasión comunista (tanto militar como ideológica) –cabe recordar, por ejemplo, la famosa “caza de brujas” impulsada por el senador republicano Joseph McCarthy.

Debido a la situación de tensión continua a la que se ve sometida la Tierra la ciencia ficción de este periodo se caracteriza por la irrelevancia del espacio exterior como escenario principal, predominando en cambio las preocupaciones locales de los Estados Unidos que giran alrededor de la seguridad nacional y las amenazas de invasión comunista y de destrucción nuclear.

Una de las principales características de la Guerra Fría es la ambivalencia de los efectos del progreso, pues mientras que por un lado hay un renovado entusiasmo de la población hacia los avances tecnológicos, por otro lado también surge el miedo hacia las posibles consecuencias negativas del progreso, como la destrucción nuclear o la guerra bacteriológica. Esta doble actitud no respondería tanto a la situación de tensión internacional con la Unión Soviética sino más bien al hecho de que, habiéndose convertido en la primera potencia mundial, los Estados Unidos descubren un miedo a la invasión sin precedentes.

La ambivalencia del periodo, de hecho, no es tan distinta a la experimentada por la sociedad victoriana de la Inglaterra de cambio de siglo, cuando el Imperio Británico se encontraba en su apogeo y el entusiasmo por el desarrollo científico y el expansionismo iba de la mano con el miedo a la invasión y las preocupaciones social darwinistas acerca de la degeneración. Como dice Booker, “the fears of the 1950s resembled those that were earlier associated with colonialism in ways that went beyond an association of Soviets or communists with the colonial Other” (2001: 9), y vemos que la fascinación por la degeneración de la sociedad victoriana resurge en unos Estados Unidos dónde la sociedad percibe que los avances científicos, como la radiación o el

poder atómico, pueden llevar tanto al progreso como a la destrucción –a la evolución o a la involución. Como hemos visto con Wells, la ciencia ficción británica celebraba el progreso científico y a la vez imaginaba las posibles consecuencias desastrosas del mismo; en *The Time Machine*, por ejemplo, a pesar del triunfo que representa la construcción de la máquina del tiempo, al viajar al futuro el protagonista descubre que el propio progreso ha propiciado la degeneración de la humanidad.

Esta doble actitud también se refleja en la ciencia ficción americana de la posguerra. En primer lugar notamos que la literatura de ciencia ficción de este periodo se suele incluir en lo que se ha venido a llamar la Edad Dorada (*Golden Age*) de la ciencia ficción, representada por autores como Isaac Asimov, Ray Bradbury, Robert A. Heinlein, Frederik Pohl, Poul Anderson, A.E. van Vogt, Theodore Sturgeon, etc. La ciencia ficción de este periodo, influenciada sobretodo por los ideales del progreso del siglo XIX, ha sido considerada como la literatura de la expansión (Conquest 1976: 45) ya que en su imaginación de robots e imperios espaciales celebra el progreso y la expansión de los Estados Unidos. Otro punto de vista es el que observa la carrera de las armas con pesimismo, perspectiva que se refleja en los textos que advierten que los intentos de los Estados Unidos de imponer su liderazgo tecnológico sólo pueden llevar al estancamiento o al totalitarismo (Shippey 1979: 99).

Hemos comentado cómo la ciencia ficción británica del contexto de fin de siglo refleja las preocupaciones de la política y la sociedad victoriana por una posible agresión extranjera al territorio nacional, tradición mejor ejemplificada por *The War of the Worlds* de H.G. Wells, novela que como hemos visto muestra el potencial metafórico del tema de la invasión alienígena y que establece las bases de lo que será uno de los subgéneros más populares de la ciencia ficción. La ciencia ficción de las revistas *pulp* de los años veinte y treinta se hace eco de la imaginación del colonialismo, tanto en las fantasías de la colonización del espacio (como por ejemplo las novelas de Marte de Edgar Rice Burroughs) como en el tema de la invasión extraterrestre; así, en *Astounding Science Fiction* John Campbell Jr. publicó el relato titulado *Who Goes There?* (1938), que traslada el tema de la invasión alienígena según el modelo de Wells al contexto de los Estados Unidos del periodo de entreguerras.

En unos años cincuenta marcados por los miedos de la Guerra Fría y la paranoica sensación de amenaza exterior la ciencia ficción experimenta una importante revitalización del subgénero de la invasión. En el 1951 Robert A. Heinlein publica la novela *The Puppet Masters* en la que utiliza el tema de la invasión alienígena como una

metáfora política, aunque en este caso no para denunciar los abusos del país propio, como hiciera Wells, sino para lanzar un paranoico mensaje de alerta ante la amenaza de una posible infiltración de la ideología comunista en la sociedad americana. Ésta amenaza expresada con la narración de una invasión que no se lleva a cabo mediante una agresión bélica directa, como en el modelo de Wells, sino mediante la posesión de los seres humanos por parte de los extraterrestres, estrategia que refleja (y potencia) la paranoia y la desconfianza social propia de la Guerra Fría y que será reproducida sobretodo en las películas de temática *taken over* que cobrarán popularidad en ésta década.

En este periodo el subgénero de la invasión alienígena también se transfiere a los cómics y a las películas de ciencia ficción de bajo presupuesto, como *The Thing from Another World* (1951) basada en el relato *Who Goes There?* de Campbell, *Invaders from Mars* (1953), *It Came from Outer Space* (1953), *Invasion of the Body Snatchers* (1956), o la adaptación de *The War of the Worlds* (1953), cintas que aparecen más influenciadas por los relatos publicados en las *pulps* –de dónde en muchos casos sacan sus guiones– que por la literatura de ciencia ficción contemporánea. Es en los cincuenta cuando la ciencia ficción se constituye como un género cinematográfico distintivamente americano, ya que su emergencia responde a la situación de los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. En el ensayo *American Science Fiction Film* Vivian Sobchack escribió que “the genre emerges as a symbolic response to an America transformed by heightened public recognition of the vast power and sociopolitical consequences of rapid advances in science and technology, [...] and by a lived sense of political enmity and geophysical vulnerability” (Sobchack 2005: 262-3). La herencia de la Segunda Guerra Mundial, que se traduce en las ansiedades políticas y sociales de la Guerra Fría, se refleja con fuerza en la cultura popular, como vemos por ejemplo en el cine de ciencia ficción de serie B de los Estados Unidos o en las películas de monstruos de Japón.

En 1967 aparece el influyente ensayo de Susan Sontag “The Imagination of Disaster”, en el que Sontag defiende que el cine de ciencia ficción de la posguerra no va acerca de ciencia ni acerca del progreso, sino del desastre (117). La imaginación del desastre, como lo llama Sontag, es lo que diferencia el cine de la posguerra del cine de los años treinta, pues después de la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y de los horrores de la primera mitad de los cuarenta (como los campos de exterminio y el holocausto atómico de Hiroshima y Nagasaki) la sociedad adquiere conciencia de la

posibilidad de la destrucción masiva y de la muerte colectiva. Sobchack (2005) se hace eco de la tesis de Sontag y especifica que ésta imaginación del desastre toma dos principales vías: por un lado la vía del miedo a la radiación y al apocalipsis nuclear, y por otro lado la vía del miedo a la invasión que se expresa en la temática de la invasión alienígena y que a su vez puede tener dos formas, la invasión total que recoge la herencia del modelo de *The War of the Worlds* de Wells, o la invasión por posesión o suplantación que muestra la ansiedad de la sociedad norteamericana hacia la infiltración y propagación del comunismo en su sociedad. Sobchack describe estas dos vías con las siguientes palabras:

One type of invasion film features the “aesthetics of destruction” and an urban America under attack –but here from aliens, whose superior weapons blast distinctly American landmarks like the Washington Monument at the same time the invasion is seen through newspaper and television montage as global in scope. *War of the Worlds* (1953) and *Earth vs. The Flying Saucers* (1956) dramatize radical xenophobia, fear of planetary annihilation through high-tech weaponry, and a contradictory yearning for both a United Nations fantasy of peaceful global coalition and another morally clear-cut world war. [...] The second type of alien invasion film dramatized cultural anxieties about the more invisible threats of Communism: infiltration of America by a subversive “fifth column” and ideological brainwashing. (264-265)

Así pues la ideología colonial que como hemos visto en el capítulo anterior se encuentra en las raíces de la ciencia ficción reaparece con fuerza en este periodo, y la experiencia de la guerra y la tendencia expansionista de los Estados Unidos se expresan en las fantasías distópicas de desastre e invasión. En la segunda mitad del siglo XX la ciencia ficción como género literario se vuelve hacia otras preocupaciones y se aparta del modelo de la *Golden Age*, pero la imaginación del colonialismo y del imperio continúa siendo un componente esencial en la tradición de la ciencia ficción americana que se inserta en una cultura de masas profundamente influenciada por las imágenes y la retórica de la mitología de la frontera.

### **2.2.2. El miedo al totalitarismo y a la raza superior en “V”**

La aparición de *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* de Stanley Kubrick al 1964, al parodiar abiertamente los miedos de la Guerra Fría, hace que estos temas ya no puedan ser abordados con seriedad y a partir de los sesenta la ciencia ficción empieza a buscar otras vías (Booker 2001). En el ensayo “American science fiction since 1960” J.A. Sutherland (1979) defiende que en los años sesenta la ciencia ficción deja de estar tan sujeta al estilo y la temática de la *hard*

*science fiction* de la Edad Dorada y permite a los escritores tratar nuevos temas, sobretodo en los autores de la llamada Nueva Ola. Para Sutherland, la ciencia ficción post-sesenta se caracteriza por haber purgado las pesadillas de la Guerra Fría que tan presentes estaban en la posguerra, como el miedo a la invasión, a la catástrofe atómica y al totalitarismo (174), pero sin embargo en los años ochenta nos encontramos una serie como *V* que parece recuperar con fuerza estas obsesiones, además de aparecer *remakes* de algunos clásicos de los cincuenta como *The Thing* (John Carpenter, 1982) o *Invasion of the Body Snatchers* (Philip Kaufmann, 1978).

La ciencia ficción americana de la segunda mitad del siglo XX está profundamente influenciada por la distopía, que como la utopía es una fórmula que pertenece a un discurso que, en la tradición de la noción judeocristiana del tiempo escatológico, piensa el tiempo desde un punto de vista historicista y teleológico, es decir, que concibe la Historia como un camino que atraviesa por distintas etapas dirigiéndose hacia un estado de perfección. En esta tradición aparecieron obras como *La Decadencia de Occidente* (1925) de Oswald Spengler, dónde el filósofo alemán plantea que las culturas son como organismos vivos destinados a entrar en decadencia y morir. La idea de la degeneración de los Estados Unidos se hace muy fuerte a partir de la posguerra, acompañada por el miedo al totalitarismo (al fascismo europeo y a la dictadura de las masas de la Unión Soviética) que constituía un sistema político-social que amenazaba la democracia y el orden burgués americana.

El miedo a la propagación del comunismo asoló la sociedad americana de la posguerra hasta niveles paranoicos, como bien ejemplifica el movimiento maccarthista, a la vez que la fuerte reacción conservadora, que se retroalimentaba con la paranoia social, era percibido como un posible germen del totalitarismo, pues el extremo al que estaba llegando la “caza de brujas” hacía tambalear la estabilidad de la democracia y la libertad americana y amenazaba en convertir a los Estados Unidos en algo parecido a la Unión Soviética. En *Paranoia, the bomb, and 1950s Science Fiction films* (1999) Cindy Hendershot defiende que las películas de ciencia ficción de los cincuenta reflejan la preocupación de la degeneración de los Estados Unidos y de la involución de la democracia al totalitarismo mediante la metáfora de la invasión alienígena, y comenta que “the American 1950s, and especially SF films, accepted this logic, but posed the question: is the devolution being produced by outside forces (the Soviet Union) or is it being produced by internal forces (the social, psychological, political ramifications of the atomic bomb)?” (82). Como ejemplo Hendershot comenta que en la película *Them!*

(1954) la fantasía de la subyugación del ser humano por parte de unas hormigas gigantes expresa los miedos de la época a la degeneración al totalitarismo, a la involución y, en última instancia, a la extinción de la especie humana.

Éste parece ser el conflicto que nos encontramos en la serie *V*, pero veinte años más tarde. Los años ochenta vivieron un resurgimiento del conservadurismo con la política de la administración Reagan, que vino acompañado por un renovado miedo al fascismo. Como indican Booker y Thomas (2009: 35) numerosos textos de ciencia ficción de este periodo constituían críticas o sátiras a la religiosidad y la política racista y militarista de la administración Reagan, como por ejemplo la novela *The Forge of God* (1987) de Greg Bear o la trilogía *Xenogenesis* de Octavia Butler. En *V* se nos propone la instauración de un régimen fascista por parte de los extraterrestres, planteamiento en el que percibimos el miedo al totalitarismo propio de los años cincuenta y revivido en los ochenta; a la vez, Scolari nos recuerda que “esta serie fue realizada en 1984, cuando en Estados Unidos reinaba el neoconservadurismo encarnado en el (¿ex?) actor Ronald Reagan y en los noticieros se discutía sobre el proyecto de defensa estratégica *Star Wars*” (2005: 75).

Como nos recuerda Scolari (2005: 209), el proyecto original de Kenneth Johnson era realizar una adaptación de la novela *It Can't Happen Here* (1935) de Sinclair Lewis, que imagina la emergencia de un régimen fascista en los Estados Unidos a partir de la figura del presidente Berzelius Windrip, quien bajo una política aparentemente populista empieza a dismantelar la democracia y termina convirtiendo el país en una dictadura militar, reflejando las ansiedades americanas hacia la posible agresión contra su sistema democrático. Cuando la adaptación de esta novela no fue aceptada Johnson convirtió el proyecto en una serie de ciencia ficción, sustituyendo la “invasión” fascista por la invasión alienígena. No se nos escapa que, como comentaba Hendershot, la amenaza de la degeneración no viene tanto del exterior como del interior; así era percibido en los años cincuenta y esta sensación aun es más fuerte en los ochenta, cuando la Unión Soviética ya no representa un peligro real y la auténtica amenaza no es la de una invasión por parte de alguna potencia extranjera, sino la involución del propio Estado –preocupación reforzada por el recuerdo del escándalo del Watergate en la década anterior.

Con el uso de la metáfora de la invasión alienígena Johnson pudo expresar sus ideas políticas haciendo una serie sobre alienígenas o, en todo caso, sobre alienígenas nazis, pero sin lanzar ninguna crítica directa al neoconservadurismo. Sin embargo,

Scolari (2005) se plantea si en efecto Johnson no termina haciéndole el juego al neoconservadurismo, pues en la introducción de la figura de los colaboracionistas, aquellos ciudadanos americanos que traicionan a su país y colaboran con los alienígenas/fascistas, plantea de nuevo una situación que se ofrece a crear la desconfianza y la paranoia social sobre la que se justifican tanto el conservadurismo de los cincuenta como el neoconservadurismo de los ochenta.

En la imaginación de sus alienígenas Johnson incorpora las imágenes de los dos grandes enemigos de los Estados Unidos hasta el momento: la Alemania nacionalsocialista y la Unión Soviética: para empezar, el símbolo de la nación de los Visitantes es una esvástica ligeramente distorsionada, y el uniforme rojo que visten los extraterrestres nos remite directamente a la imagen de los comunistas “rojos” idénticos los unos a los otros, a la vez que las luchas de poder dentro de la cúpula de los Visitantes nos recuerdan los conflictos entre los dirigentes del nacionalsocialismo y las purgas del Politburó soviético. El ascenso al poder de los Visitantes sigue un camino parecido al ascenso del Partido Nacionalsocialista, ya que en *V* son los distintos gobiernos quienes piden su ayuda a los alienígenas para garantizar la seguridad tras la confirmación de la conspiración científica, del mismo modo que los partidos de una decadente república de Weimar comenzaron a recurrir al NSDAP para finalmente ser sustituidos por el partido de Hitler. La sociedad de los Visitantes está organizada según un modelo militar y fascista, e incluso existe un cuerpo llamado *Friends of the Visitors* que incorpora jóvenes alienígenas y terrícolas según el modelo de las Juventudes Hitlerianas; y por último, como no podía ser de otra manera, la civilización de los Visitantes está gobernada por un Gran Líder con ambiciones expansionistas, que es el jefe supremo del ejército y que acumula todos los poderes de su sociedad.

Incluso así, en caso de que el espectador no haya hecho las relaciones pertinentes, aparece la figura del personaje llamado Abraham Bernstein, un anciano judío superviviente de los campos de concentración, que se ocupa de comentar que los Visitantes están haciendo lo mismo que hacían los nazis y que convenientemente tiene la oportunidad de esconder en su sótano a los Maxwell, la familia de un científico que es perseguida por los alienígenas, agregando la nota moral al convencer a su reticente hijo de la necesidad de ayudar a esta gente porque sino “we haven’t learned a thing”. Como vemos la metáfora del nazismo es tan descarada que ni siquiera es metáfora, y en la secuela *V: The Final Battle* los protagonistas ya se refieren a los alienígenas directamente como fascistas.

En *V* el Gran Líder de los Visitantes está ausente durante toda la serie (sólo hace una breve aparición en el capítulo final), y la persona que está al cargo de la invasión es Diana, quien en un principio es presentada como la jefa del departamento científico pero que no tarda en hacerse con el gobierno de la flota. Representada como una *femme fatale*, seductora y agresiva, Diana se convierte en la principal antagonista de los héroes y en la cabeza del régimen que los Visitantes instauran en la Tierra, de modo que junto con la idea de la involución al totalitarismo en *V* también encontramos otro tipo de transformación: la degeneración del Estado patriarcal que son los Estados Unidos en un matriarcado.

Si *The War of the Worlds*, como ya hemos dicho, utilizaba el recurso de la inversión satírica para denunciar el colonialismo británico, las posteriores adaptaciones cinematográficas de la novela de Wells hechas en los Estados Unidos –junto con el resto de películas acerca de invasiones alienígenas insertadas en la tradición abierta por *The War of the Worlds*– carecen de esta dimensión de autocrítica y de reflexión acerca de las consecuencias del imperialismo y en su lugar expresan los miedos propios de una nación en proceso de expansión. Acerca de las tempranas adaptaciones americanas de *The War of the Worlds*, Booker y Thomas (2009) han dicho que

Welles's version was intended largely as a cautionary tale designed to shock American audiences out of the complacency with which they were able to regard fascist expansionism as a European problem that posed no threat to America. The portability of the messages that reside in the original novel was again demonstrated in 1953, when American director Byron Haskin adapted the novel to a film that reflected a number of anxieties of the early Cold War years. (191)

Al contrario que los marcianos de la novela de Wells, los extraterrestres de estas adaptaciones no son extrapolaciones directas de su propia civilización sino que representan amenazas exteriores: en el primer caso la amenaza fascista y en el segundo caso la amenaza comunista. En la tradición americana de la invasión alienígena no hay autocrítica, sino todo lo contrario: la amenaza es realmente exterior, y la imaginación de la erupción en el propio país de sistemas socio-políticos contrarios al democratismo que define lo americano no hace otra cosa que reforzar el nacionalismo. *V* no constituiría, como se ha visto, una alegoría del nazismo; después de todo sería anacrónico que cuarenta años después de la caída del Tercer Reich se utilizara la alegoría de la invasión alienígena para denunciar el nacionalsocialismo.

En *V* los Visitantes representan abiertamente el fascismo, pero a su vez este fascismo representa el miedo a la degeneración del Estado, a la degeneración de la



democracia al totalitarismo, percibido desde el punto de vista social darwinista que va de la mano de la ideología del colonialismo. Por otro lado, Sobchack (2005) defiende que en la ciencia ficción americana post-sesenta la amenaza alien ya no procede del espacio exterior (o de la Unión Soviética), sino del interior del país, de los movimientos de negros que reivindican su cultura y piden sus derechos, de los hippies, las feministas, los protestantes por la guerra de Vietnam, etc., y podríamos decir que las preocupaciones que se problematizan en *V* no responden a un miedo real a la invasión total, sino que extrapola en la temática de la invasión los problemas internos de la nación.

Antes veíamos como la mitología americana explica el nacimiento de la nación y justifica la dominación del hombre anglo-americano según el discurso progresista desarrollado en el contexto de fin de siglo por políticos como Theodore Roosevelt, discurso que, como dice Slotkin, “reads the history of savage warfare and westward expansion as a Social Darwinist parable, explaining the emergence of a new managerial ruling class and justifying its right to subordinate lesser classes to its purposes” (1992: 22). En esta visión encontramos otra manifestación de la ideología colonial del imperio británico que comentábamos con el ejemplo de *The War of the Worlds*, pero por otro lado también el discurso ideológico del nacionalsocialismo (influenciado por el social darwinismo y por la corriente del biologismo político popularizado en la Europa de la primera mitad del siglo XX) se asienta sobre este modelo histórico.

Si volvemos a *V*, la analogía entre los Visitantes y la Alemania nazi parece adecuada en tanto que ambas civilizaciones basan su política expansionista en una lógica social darwinista que da por supuesta su superioridad y, debido precisamente a su superioridad, la necesidad de su supervivencia como especie por encima de las otras especies: del mismo modo que la raza aria necesitaba expandirse hacia el este para conseguir su espacio vital y necesitaba deshacerse de los judíos para que éstos no consumieran los recursos naturales reclamados por el Tercer Reich, los Visitantes de *V* necesitan ocupar la Tierra para hacer uso de los recursos que el planeta azul les ofrece y que ellos necesitan desesperadamente para sobrevivir: el agua y la carne humana.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> La escasez de recursos naturales en el planeta de origen de los Visitantes parece reflejar las preocupaciones medioambientales de los ochenta, y por otro lado la llegada de los Visitantes a la Tierra también es precipitada por su guerra contra una tercera especie de la que no se sabe en la serie, aunque sí aparece en la novela de Johnson *V: The Second Generation*.

No es sorprendente entonces que los Visitantes de *V* sean antropófagos. Ya los marcianos de Wells venían a la Tierra para alimentarse de los seres humanos: en su caso necesitaban la sangre humana para inyectársela directamente, pues su evolución los había llevado a un estadio en el que no necesitaban nada más para sobrevivir. El tema de la cadena alimenticia y la antropofagia también aparece en *The Time Machine*, dónde los Morlocks se alimentan de la otra subespecie en la que ha degenerado la humanidad, los Eloi. En *V* la alimentación de los Visitantes es tan o más grotesca que la de los marcianos de Wells: primero los vemos comiéndose ratas vivas y después descubrimos que el primer plato es el ser humano. Este planteamiento ya lo encontrábamos también en el relato de Damon Knight *To Serve Men* (1950), en el que, como en *V*, la Tierra recibe la visita de una raza de alienígenas aparentemente amistosos que ayudan a la humanidad a solucionar sus problemas aunque su verdadero objetivo no es otro que llevarse a los seres humanos de vuelta a su planeta de origen para comérselos (el título del relato hace referencia a un libro de cocina del mismo nombre que explica, en efecto, cómo cocinar y servir humanos).

En la invasión alienígena de Wells los marcianos venían a explotar la Tierra del mismo modo que los ingleses explotaban a sus colonias, y si la invasión de los marcianos de Wells refleja el comportamiento del Imperio Británico, no parece que el posterior comportamiento de la Alemania nazi sea algo tan ajeno y alejado del pensamiento occidental como se ha querido ver. Por otro lado podemos ver que el discurso acerca de la raza que resulta tan fundamental para la construcción de la identidad americana está influenciado por este mismo pensamiento posdarwinista, que explica que cuarenta años después de la caída del Tercer Reich los Estados Unidos produzcan una serie como *V* que juega con la fantasía de la invasión de una raza superior.

Finalmente, también merece la pena echar una ojeada al destino los invasores extraterrestres en *The War of the Worlds* y en *V*. En la novela de Wells los marcianos no son derrotados por los humanos sino que, siguiendo la lógica de la selección natural, mueren a causa de unas bacterias de la Tierra contra las que no tienen inmunidad. En este sentido los marcianos de *The War of the Worlds* se parecen no tan sólo a los Morlocks por su antropofagia, sino también a los Eloi, ya que la evolución y el desarrollo tecnológico los ha llevado a convertirse en unas criaturas parecidas a cerebros con un cuerpo tan débil que incluso carece de defensas contra una simple bacteria. En *The Martian Chronicles* de Ray Bradbury encontramos un fenómeno

similar: en el relato titulado “And the Moon Be Still as Bright” se relata como la cuarta expedición llega al planeta Marte sólo para descubrir que toda la población nativa del planeta ha desaparecido, aniquilada a causa de una epidemia de varicela traída al planeta rojo por alguna de las expediciones anteriores, recreando así el exterminio de los nativos del continente americano a causa de las bacterias traídas por los europeos.

En el tercer y último episodio de *V: The Final Battle*, la Resistencia logra desarrollar una toxina contra la que los Visitantes no tienen ninguna defensa y que los mata al instante, y gracias a la difusión de ésta toxina por la atmósfera y el ecosistema de la Tierra los humanos logran aniquilar a los extraterrestres que están en el planeta y expulsar a los que están en las naves nodrizas (aunque convenientemente los Visitantes desarrollarán una nueva inmunidad a la toxina que les permitirá regresar a la Tierra en la posterior serie regular para causar más problemas a los protagonistas). Sin embargo el exterminio de los alienígenas no responde a la imposición de la selección natural como en *The War of the Worlds* o *The Martian Chronicles*, sino que, siendo *V* una serie influenciada por la tradición de la invasión alienígena americana de la Guerra Fría, refleja la inquietud acerca de la guerra bacteriológica como ya apareció en la novela *The Puppet Masters* de Heinlein, en la que los humanos derrotan a los alienígenas invasores con un contraataque bacteriológico.<sup>11</sup>

## 2.3. Aliens, reptiles y monstruos

### 2.3.1. El Otro en la ciencia ficción

Como género determinado por la ideología del colonialismo, desde sus orígenes la ciencia ficción ha incorporado discursos acerca de la alteridad, de los cuales el motivo del encuentro entre el humano y lo no-humano es uno de los temas que más directamente reflejan el imaginario colonial.

En el ensayo *Alterity and the Non-human* (2010), Marchesini habla del paradigma humanista de la identidad que presupone la autonomía humana y que en la

---

<sup>11</sup> Otro lugar común de la ciencia ficción de la posguerra que reaparece en *V* es el miedo a la destrucción nuclear, pues mientras una parte del grupo de rebeldes se ocupa de los globos que esparcen la toxina por la atmósfera, otro pequeño grupo se infiltra en la nave nodriza para detener el aparato que recibe el pomposo nombre de *doomsday machine* y que puede provocar una explosión nuclear que destruya el planeta entero. Así, la recuperación en *V* de este motivo refleja el renovado miedo a la guerra nuclear que experimentaron los años ochenta.

construcción de lo humano purga todos los elementos no humanos; este paradigma funciona con la lógica de lo que Marchesini llama el modelo de divergencia-expulsión, es decir, la construcción de la identidad individual o cultural mediante la proyección en el Otro de aquellos aspectos de los que uno se quiere disociar. Este modelo, por tanto, contempla la Otredad desde una perspectiva peyorativa pues

[...] provides an interpretive framework in which manifestations of alterity are devalued so far as: a) they are perceived as diluting identity; b) they are perceived as irrelevant to the formation of identity and, therefore, neglected; c) they are deprived of their diversity, in much the same way as the Greeks who would not admit of plurality among non-Hellenes. (Marchesini 2010)

Según este modelo en la construcción de su identidad el hombre crea una dialéctica entre el Yo y el Otro, construyendo una categoría de Otredad que engloba todas las alteridades y que se convierte en una categoría devaluada, ya que al proyectar en esa categoría los aspectos de los que el uno necesita purgarse el Otro se convierte automáticamente en una desviación de la norma que, a la vez, constituye el instrumento fundamental para fijar nuestra noción de normalidad.

En la construcción de la identidad americana este fenómeno lo apreciamos en primer lugar en la dialéctica Yo/Otro implícita en la mitología de la frontera y que permite la emergencia de lo americano en oposición primero a la metrópolis europea y después a los bárbaros indígenas –la misma idea de “frontera”, que ha sido tan importante en los discursos culturales y políticos americanos, ya supone esa separación infranqueable entre civilización y barbarie, lo americano y lo no americano.

En el siglo XX los Estados Unidos han generado Otros culturales contra los que construir la noción de americanidad: a principios del siglo era el Imperio Austro-Prusiano, después de la Gran Guerra el enemigo era oriental, como el Japón fascista contra el que se enfrentaron en la Segunda Guerra Mundial, y en la segunda mitad del siglo el nazismo fue sustituido como enemigo por el comunismo y la Unión Soviética, y más recientemente por el musulmán y el terrorista. Este concepto del Otro como ser hostil explica la proliferación de ficciones acerca de la invasión, o de lo que es lo mismo, del miedo a que el Otro atraviese la frontera. Said nos recuerda que la cultura de masas y los medios de comunicación “are effective in representing strange and threatening foreign cultures for the home audience, with more success in creating an appetite for hostility and violence against these cultural Others” (1994: 292).

Antes decíamos, con Roberts, que la ciencia ficción emerge como un género que trata acerca del encuentro con la diferencia, con lo alieno. Malmgren (1991) indica que

[...] alien encounter SF involves the introduction of sentient alien beings into the actantial system of the fictional universe; one or more of the actants are nonhuman or superhuman or subhuman. The encounter with the alien necessarily broaches the question of Self and Other. In general, the reader recuperates this type of fiction by comparing human and alien entities, trying to understand what is to be human. (54)

Así pues, la ciencia ficción utiliza el motivo del encuentro con el no-humano para tratar de entender qué es el ser humano, utilizando la figura del Otro no como la representación de lo desconocido, sino como una categoría construida específicamente con la función de explorar lo conocido, dibujada a partir del modelo del Yo para servir como un nuevo punto de vista desde el que contemplarse a sí mismo. Acerca de los distintos tipos de Otredad que hallamos en la ciencia ficción, Malmgren escribió lo siguiente:

Since the alien Other can take a wide variety of forms, alien encounter SF includes a wide spectrum of fictions. The alien Other might take the form of a technologically transformed version of the Self, as in Frederik Pohl's *Man Plus* (1976), or a mutant, as in Van Vogt's *Slan* (1940). Or it may appear as a monstrous alter ego, as in Shelley's *Frankenstein* (1818), Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), or Wells's *The Invisible Man* (1897). In another place, *The Island of Doctor Moreau* (1896), Wells uses surgically altered animals as his dominant novum. The most common form of the alien, of course, is the extraterrestrial, as in Lem's *His Master's Voice* (1968), Harry Bates's Golden Age classic *Farewell to the Master* (1943), and Clarke's celebrated *Childhood's End* (1953). Although some critics would assign these fictions to separate categories, I would argue that they share a common dominant novum, an alien Other, which determines their type and circumscribes their thematic field to the examination of selfhood from the vantage point of alterity. (1991: 56)

Por otro lado, en *Alien Theory: The Alien Archetype in the SF Short Story* (2006), Patricia Monk indica que en la ciencia ficción la alteridad toma cuerpo en la figura del alien –utilizando el concepto de alien como un arquetipo jungiano–, funcionando como una imagen de lo indefinible y desconocido que nos ayuda a definirnos y conocernos a nosotros mismos.

Tanto Monk como Malmgren han elaborado tipologías del alienígena que se pueden resumir en dos categorías principales: por un lado está la categoría de lo que Monk llama el “alien heterólogo” y Malmgren el “alien especulativo”, es decir, el Otro que no es reconocible ni definible según el modelo del ser humano; a ésta categoría pertenecería, por ejemplo, la entidad alienígena del planeta Solaris en la novela homónima de Stanislaw Lem, una entidad tan aliena a la forma de vida humana que los

hombres enviados a estudiarla nunca pueden alcanzar a comprenderla. La segunda categoría, y la que nos interesa aquí, es la del “alien extrapolativo”, como la llama Malmgren, y a la que Monk se refiere como el “alienígena homólogo”. En este caso el alienígena tiene forma humana y constituye una proyección directa del Yo, por lo se ha defendido que el extraterrestre no es realmente alieno, ya que no representa lo desconocido sino que responde a una visión antropocéntrica. Lo que hace extraños a estos Otros no es su naturaleza aliena, sino la extrapolación y exageración de los rasgos del Yo, por lo que más que una autentica representación de la Otridad el alien antropomórfico constituye una variante del Yo.

### **2.3.2. El alienígena antropomórfico en “V”**

Roland Barthes señala que uno de los aspectos del mito de la burguesía es la incapacidad del hombre burgués de imaginarse al Otro, y que cuando lo hace niega la alteridad y lo transforma en una imagen de sí mismo (1983: 123). Para Stanislaw Lem el Otro de la ciencia ficción americana nunca funciona como una auténtica representación de la diferencia sino que sólo sirve para la proyección de las obsesiones nacionales, mostrando una visión de las relaciones entre el Yo y el Otro regidas por la dinámica de dominación/subordinación (Lem 1984: 247).

Éste es el caso que nos encontramos en *V*, dónde los alienígenas, aunque procedan de otra galaxia, no aparecen como aquello realmente alieno al ser humano sino como una especie idéntica a nosotros, e incluso debajo de sus disfraces de terrícolas su cuerpo reptiliano tiene forma antropomórfica, por lo que podemos afirmar que los Visitantes no constituyen un auténtico no-humano sino una variación del Yo –o una representación del *OtherSelf*, según el concepto utilizado por Malmgren (1991).

Sin embargo el OtroYo de *V* no constituye un reflejo del hombre americano, sino que los alienígenas, caracterizados como expansionistas y malvados, nos sirven para contemplar la Resistencia de Donovan en contraposición a ellos. Los rasgos de los que la ideología y la moral americana se quiere deshacer son trasladados al Visitante, de modo que en la serie el totalitarismo no queda asociado al humano/americano (representado por los héroes de la Resistencia) sino al alienígena, extrayendo los rasgos incómodos de la piel del hombre y desplazándolos a algo externo.

La tradición del cine de ciencia ficción norteamericano tiende a la representación del alien como hostil, tendencia que entendemos si tenemos en cuenta que este cine se

desarrolla sobretodo en la posguerra, cuando la actitud de los Estados Unidos hacia el resto del mundo parecía responder a la mentalidad bipolar de la Guerra Fría de destruir o ser destruido, de dominar o ser dominado, como decía Lem, y aunque la literatura de ciencia ficción que trata acerca del encuentro y la coexistencia entre distintas razas se ha abierto a muchas perspectivas, en el cine sigue predominando la visión del alienígena hostil que viene a invadirnos (Martín 2002: 49). El extraterrestre de *V* responde a la visión del Otro como Enemigo, como el bárbaro hostil que viene del otro lado de la frontera y que hay que derrotar para garantizar la supervivencia propia.

Para Sobchack (2005: 262) la ciencia ficción americana –sobretodo en las *pulps*, en los cómics y en el cine– se caracteriza por ofrecer una perspectiva profundamente xenófoba: antes de la Segunda Guerra Mundial la figura del enemigo estaba orientalizada (como por ejemplo el emperador Ming, el antagonista del héroe de cómic Flash Gordon) y después la amenaza se convierte en roja. Es el caso que nos encontramos en las novelas de Robert A. Heinlein acerca de la interacción entre humanos y alienígenas: *Starship Troopers* (1959) constituye una clara llamada a las armas y una exaltación del militarismo, y *The Puppet Masters* expresa un gran entusiasmo por la aniquilación de los enemigos de los Estados Unidos, como vemos sobretodo en el final de la novela cuando, después de expulsar a los extraterrestres del planeta, los humanos se preparan para un furioso contraataque, y el texto de Heinlein termina con el protagonista lanzando la siguiente amenaza a sus enemigos: “the free men are coming to kill you! Death and Destruction!” (Heinlein 1951: 340).

Para Booker (2001: 9) la asociación del alienígena con los enemigos de los Estados Unidos, normalmente del Segundo o Tercer Mundo, como los comunistas y los musulmanes, viene de la (mala) consciencia nacional por el genocidio de la población indígena del continente –que como decía Fiedler (1960) constituye uno de los fundamentos del relato gótico americano y de la ficción americana en general–, consciencia que a partir de los años cincuenta se convierte en paranoia.

En *V*, frente a los alienígenas tenemos el grupo de héroes que encarnan los valores del orden social americano: Donovan, el protagonista, es la viva imagen del héroe arquetípico americano –su caracterización nos recuerda, por ejemplo, a la figura del *cowboy*. En Donovan y sus compañeros encontramos una manifestación de la figura del héroe burgués americano, que para Elkins (1997) se caracteriza por ser el héroe que derriba las estructuras feudales y que tiene la función de ofrecer al lector

[...] ways to destroy beliefs detrimental to the bourgeois and to replace dysfunctional values with symbols charged with new values. Through identification with these heroes, the audience struggles to defeat those that threaten their order, those who represent other values, or those, among the writer's and reader's own group, whose excesses threaten the existing order.

Como ya habíamos comentado *V* recupera la figura del colaboracionista, pero al ser representados como traidores el espectador los incluye en la misma categoría que los alienígenas y los excluye de la categoría de los humanos/americanos, ya que representan todo lo contrario a lo que un americano tiene que ser –indicando así lo que un americano *sí* tiene que ser: ante todo, leal a su patria. En una escena vemos como Julie, la parte femenina del dúo protagonista, recibe consejos de una anciana que le dice que “these are the times that try men's souls” citando *The American Crisis* de Thomas Paines, un texto que había servido como inspiración para los americanos durante la Guerra de la Independencia, y el uso de esta cita en este contexto sugiere al espectador americano que, en efecto, la auténtica americanidad se encuentra en los rebeldes.

Uno de los elementos centrales en la construcción de la identidad americana es la raza; como veíamos antes, la mitología de la frontera ya se encarga de diferenciar entre el americano blanco y el bárbaro indígena y el esclavo negro no-blancos desde la perspectiva que entiende que lo “blanco” es la norma y que lleva a la percepción de que las otras razas son una desviación de la norma, ya que “for those in power in the West, as long as whiteness is felt to be the human condition, then it alone defines human normality and fully inhabits it. [...] White people set standards of humanity by which they are bound to succeed and other bound to fail” (Dyer 1997: 9). La raza aparece como uno de los temas más debatidos en la ciencia ficción contemporánea, y Roberts comenta que

[...] the reason for this is that twentieth-century science fiction has been mostly an American phenomenon and race has been one of the most important cultural and social debates in postwar American life. It is not surprising that SF, a genre devoted to the encounter with difference, should have so often dramatised the various encounters of racial difference that have done so much to shape contemporary American culture. (2000: 18)

El alienígena ha funcionado como una analogía, en muchos casos, de la Otredad racial, ya que si como afirmaba Dyer se acepta la generalización de que ser blanco es ser humano, parece lógico que no ser humano también signifique no ser blanco. Como dice Roberts en muchos textos de ciencia ficción el alien o el robot han sido utilizados como un código para la negritud, como en *Alien* (1979) de Ridley Scott, cinta que bajo el



argumento del monstruo que va asesinando uno a uno a los miembros de la tripulación expresa la desconfianza y el miedo del hombre blanco hacia el negro suburbano. Podríamos agregar que el sentido de culpa del que hablábamos antes y que induce a la imaginación del alienígena como un ser hostil va acompañado del miedo del hombre blanco a perder su posición privilegiada ante las otras razas (Martín 2002: 51), miedo que crece en los Estados Unidos a partir de los sesenta debido a la irrupción de los movimientos de negros que piden sus derechos civiles y reivindican su expresión cultural.

El discurso de la raza en la construcción de la imagen del alienígena se hace evidente en la característica que distingue el extraterrestre del ser humano a primera vista: el color de la piel. En *V*, sin embargo, nos encontramos a unos alienígenas que no tan solo se disfrazan de humanos, sino concretamente de humanos blancos (el único Visitante que viste la piel de otra raza es un oficial disfrazado de negro), además de mostrarse con cuerpos especialmente atractivos. Esta estrategia por parte de los Visitantes lleva implícita la percepción de que la sociedad americana es xenófoba, pues los extraterrestres entienden que para ser aceptados deben tener el mismo aspecto que los americanos y que si se hubieran mostrado con su verdadero aspecto, con su verdadera piel (de otro color, en su caso verde), la disposición de la sociedad americana hubiera sido desconfiada y hostil. Lo mismo sucede en la película *It Came From Outer Space* (1953), basada en un guión de Ray Bradbury, en la que una nave alienígena se estrella por accidente contra la Tierra y los extraterrestres, que solo quieren volver a su casa, se mantienen alejados de los humanos porque dan por supuesto que por su aspecto diferente no serían aceptados, y cuando uno de ellos se tienen que relacionar con los humanos imita su forma para no aterrorizarlos.

En *V* la xenofobia queda patente cuando, una vez los Visitantes se han mostrado con su apariencia humana, lo primero que comenta el periodista que está retransmitiendo el evento es “he looks like one of us!”, hecho que tranquiliza visiblemente a la población y en el que se insiste más adelante cuando el comandante de la flota alienígena se deja examinar por un médico que reafirma con alivio: “yes, he clearly is one of us”. Por otro lado el hecho de que los alienígenas utilicen nombres humanos (ingleses) como Diana, Martin o Willy los hace más cercanos, ya que si te habla un hombre que se llama John no parece tan alieno (a medida que avanza la serie el hecho de que continúen hablando en inglés y llamándose entre ellos con nombres ingleses incluso cuando están en privado termina resultando incongruente, aunque sea

para la comodidad del espectador). Es precisamente el momento en que Donovan descubre que los Visitantes no son blancos, sino verdes, cuando la narrativa de la serie empieza a darnos motivos para desconfiar de ellos, ya que es en esa misma secuencia cuando tanto el protagonista como el espectador descubren no tan solo la monstruosidad de los alienígenas, sino sus intenciones de dominar el planeta –o lo que es lo mismo, de suplantar al hombre blanco como raza dominante. Así podemos notar, por ejemplo, que en el grupo de los héroes predominan los miembros de la raza blanca, con la mínima excepción de un mexicano, un asiático y un afroamericano (que mueren) y que intentan dar al grupo una multiculturalidad políticamente correcta.

A pesar de la forma antropomórfica de los Visitantes se insiste sobretodo en su naturaleza reptiliana como la principal característica que los diferencia de los terrícolas, convirtiéndolos en monstruos animalizados: no son personas, sino lagartos.

### **2.3.3. La monstruosidad en “V”**

Martín (1996 y 2002) distingue entre el monstruo físico y el monstruo moral, dependiendo de la característica que resalte su monstruosidad: una desviación de la norma física, que se suele representar con la imagen animalizada o grotesca del cuerpo del monstruo, o una desviación de la norma moral establecida, como por ejemplo la figura del asesino en serie.

Otra aproximación a la función del monstruo es la que ofrece Susan Sontag (1967), que concibe que la figura del *freak* o el monstruo como aquello desviado de la norma produce en el hombre occidental una sensación de superioridad, a la vez que, en tanto que algo excluido de lo humano, le permite experimentar placer en el ejercicio de la violencia contra el monstruo, placer que de otro modo estaría reprimido por su moral. La asociación entre el monstruo y el Otro racial y cultural es fácil, ya que como comenta Said hablando de la imagen del musulmán construida desde la cultura norteamericana, el Otro es desvinculado de la cultura, de las ideas, de la gente real, y convertido en algo desdeñable y no humano que se pueda matar, bombardear y destruir (1994: 298).

La imaginación del monstruo físico fue muy importante en las revistas *pulp*, en las que unos héroes que encarnaban el prototipo del héroe de la frontera se enfrentaban a monstruos con formas grotescas; la imagen del monstruo, en efecto, era uno de los principales atractivos de las *pulps*, pues tal como indica Roberts:

[...] unspeakable man-things –demonisations of otherness, in other words– and their analogues also characterised the look of the Pulps; their brightly-coloured, crudely realised cover art was as much part of the effect of the text as the writing inside, representing, for example, men in spacesuits and women in less complete clothing being menaced by insectoid, ape-like or otherwise monstrous aliens”. (2000: 69)

Roberts también nota que una de las características compartida por la mayoría de los relatos de ciencia ficción que se publicaban en las *pulps* era “the repeated use of a Wellsian trope of alien invasion in order to celebrate the superiority of humankind over the unprovoked threat from an unspeakable alien menace” (69), por lo que la figura del monstruo adquiriría la función de ayudar a la elaboración de una imagen concreta del hombre, en este caso del hombre americano, como un ser superior.

Como ya hemos comentado antes el cine de ciencia ficción americano debe más a las *pulps* que a la literatura de ciencia ficción, y esta influencia la notamos sobretodo en la imagen del monstruo que surgió en estas revistas y que en la posguerra es adoptada por la gran pantalla:

The American monster films of the 1950s are mainly a response to the fears unleashed by nuclear power and by the climate of paranoia and fear of invasion by the U.S.S.R, yet they have much in common with the stories about bug-eyed monsters of the first decades of the century. In fact, while the writers working for the magazines had already abandoned the stereotyped hostile extraterrestrials and robots for more humanist representations of the Other by the 1940s, films lagged behind in this sense, insisting on the horror of the monster in the shape of a horrific creature or beast. (Martín 1996: 100)

En los alienígenas de *V* confluyen los dos tipos de monstruosidad de los que hablábamos antes: por un lado son indudablemente monstruos físicos, pues su verdadero aspecto es el de reptiles, y por otro lado también son monstruos morales ya que su sociedad incorpora aspectos del gran monstruo moral del siglo XX, el nazismo; además, por supuesto, los principales antagonistas, como Diana, son dibujados como psicópatas malvados que no tienen ningún problema en matar o causar sufrimiento a los demás porqué sí, al contrario que los correctos héroes de la Resistencia.

La violencia que los héroes ejercen contra los alienígenas parece justificada por la condición de los Visitantes como monstruos, como decía Sontag. Un ejemplo de esta percepción es el especismo utilizado por los humanos para designar a los extraterrestres: “*lizards*”, lagartos, denominación que deja claro que no se trata de seres que puedan ser

considerados sus iguales sino de bestias inhumanas contra las que el ejercicio de la violencia parece natural.

También es notable el hecho de que la civilización de los Visitantes sea completamente plana, desprovista de una historia y una cultura propia, y que todos y cada uno de los alienígenas aparezcan como una variante del mismo modelo, característica que nos recuerda a la imagen estereotipada del árabe de la que hablaba Said y que refuerza la idea de que, a pesar de las claras intenciones de Kenneth Johnson de elaborar un discurso acerca de la tolerancia racial (representada por la alianza entre la Resistencia y la Quinta Columna, y por el nacimiento de una niña híbrida que al final se convierte en la artífice de la paz), los Visitantes siguen respondiendo a la imagen deshumanizada del Otro. Por ejemplo, en una reunión de los miembros de la Resistencia, después del descubrimiento de que los alienígenas no son humanos sino reptiles, la líder del grupo sugiere que deberían aprender más cosas acerca de sus cuerpos monstruosos y hacer pública ésta información ya que “the more people know about how alien they are...” y una anciana termina la frase: “the more they’ll want to fight against them!”, secuencia que nos muestra que los protagonistas –y con ellos la sociedad americana– dan por supuesto que la diferencia tiene que ser combatida. Tampoco parece casual, entonces, que Elizabeth, la niña híbrida que viene a simbolizar la unión entre las dos razas, no tenga aspecto de “lagarto” (como su hermano gemelo, que muere poco después de nacer), ni de mestiza, sino que su apariencia sea completamente humana y, en términos raciales, blanca.

#### **2.4. Suplantación y deshumanización**

Otra forma de monstruosidad que encontramos en *V* es la inhumanidad, es decir, el monstruo que no se define por su forma física grotesca ni por una desviación de la norma moral, sino por una ausencia de las cualidades que son consideradas innatas del ser humano que lo convierte en un ser que amenaza nuestra propia integridad. En los Estados Unidos de la posguerra esta figura fue asociada sobretodo con la imagen del comunista que carece de identidad individual y representada en la ciencia ficción por los humanos poseídos o suplantados de películas como *The Invasion of the Body Snatchers* (1956).

El autor que inaugura la perspectiva del Otro como ser deshumanizado en la ciencia ficción es el checo Karel Capek, de quien Darko Suvin (1979) afirma que es el

eslabón entre Wells y la tradición de la ciencia ficción del siglo XX, quién da a la ciencia ficción un interés social y, por los temas tratados en sus obras, el más americano de todos los escritores de ciencia ficción europeos. Suvin indica que

[...] a quite central preoccupation of his was with the potentials and actualizations of inhumanity in twentieth-century people, and this preoccupation was throughout his whole opus translated into the image of the Natural Man versus the Unnatural Pseudo-Man. This manlike, reasonable but unfeeling being is in Capek's work represented by a number of approximations. (1979: 270)

Aunque la paranoia comunista es propia del contexto de los Estados Unidos en la Guerra Fría, el miedo burgués a las masas es un fenómeno que ya encontramos desde mucho antes, y sin entrar en detalle acerca de los movimientos socialistas que pedían el poder para el proletariado y las reacciones de la clase media a este fenómeno, notamos que la burguesía de la primera mitad del siglo XX contemplaba con aprehensión la masificación y despersonalización de la sociedad que ya comenzó a advertir Baudelaire. Este miedo, por supuesto, no deja de tener connotaciones de la guerra de clases, ya que las masas representaban fácilmente el proletariado y su crecimiento como clase era contemplado como una amenaza para la estabilidad del poder burgués. Una primera muestra del miedo burgués a las clases bajas en la ciencia ficción la encontramos en *The Time Machine* de Wells, novela en la que el viajero del tiempo contempla una sociedad futura en la que los descendientes del proletariado inglés se alimentan de los descendientes de la burguesía.

En 1920, cuando los bolcheviques ya han tomado el poder en Rusia, Capek publica *R.U.R.*, la obra de teatro conocida sobretodo por ser el primer texto en el que aparece la noción y la figura del robot, y en la que Capek plantea la producción en cadena de unos robots, exteriormente idénticos a los humanos, que sustituyen a los trabajadores y que se hacen con el control de la sociedad. El robot, que aparece como una variante mecánica de los Morlocks de Wells, representa el ser inhumano que amenaza el orden social, asociado en concreto con el proletariado por las ansiedades del momento histórico en el que se escribe y, en general, asociado también con la imagen del hombre-masa deshumanizado; en palabras de Suvin, los robots de Capek “are not only stand-ins for workers but also –in an ideological mystification which brought him instant fame because it corresponded to deep needs for self-delusion in his audience– inhuman aliens without history” (1979: 272).

En *La Guerra de las Salamandras* (1936) Capek nos narra el descubrimiento por parte de los humanos de una raza de anfibios antropomórficos que habitan en el fondo del océano; la coexistencia pacífica de las dos especies, sin embargo, se hace imposible cuando las salamandras deciden que necesitan expandir su dominio sobre la tierra de los hombres para tener su espacio vital y declaran la guerra a la humanidad. Suvin (1979: 281) destaca que en esta novela el ser pseudo-humano de Capek se convierte definitivamente en una imagen del mal, sobretodo con el uso de las salamandras como una metáfora del nazismo que anticipa la posterior agresión de Alemania sobre sus países vecinos.

En la obra de Capek se refleja el miedo occidental a la invasión de las masas robotizadas, miedo que toma cuerpo en la sociedad americana de después de la Segunda Guerra Mundial y que se convierte en paranoia, a la vez que la ciencia ficción de este periodo comienza a jugar con la degeneración del hombre y el horror de la deshumanización que viene como consecuencia de la invasión de las masas y que como nos indica Elkins (1977) refleja, en última instancia, el miedo de un grupo social concreto a la pérdida de su posición hegemónica.

En *V* encontramos un eco de las salamandras de Capek en la imaginación de unos aliens reptiles que aunque no vienen del océano sino de otro planeta también agreden a la especie humana con la finalidad de obtener los recursos naturales esenciales para su supervivencia y crecimiento. Los Visitantes parecen responder, en efecto, a la visión de las masas robotizadas según la tradición inaugurada por Capek ya que como los robots de *R.U.R.* tienen apariencia humana aunque en realidad son seres inhumanos, y como la imagen del comunista demonizada en la Guerra Fría todos los alienígenas son iguales y parecen estar privados de identidad individual –con las excepciones de los principales villanos y de los pocos extraterrestres que se unen al grupo de los héroes y hacia los que el espectador debe sentir simpatía. Esta visión del monstruo inhumano nos recuerda la definición de Sontag del cine de ciencia ficción “as a popular mythology for the contemporary negative imagination about the impersonal, as the other-world creatures that seek to take us over are an *it*, not a *they*” (1967: 127).

Aunque la invasión en *V* sigue, por un lado, el modelo de *The War of the Worlds*, por otro lado también encontramos aspectos del otro modelo de invasión del que hablaba Sobchack (2005), la invasión por infiltración, que se lleva a cabo mediante la posesión o clonación de los humanos por parte de los alienígenas y que constituye un tópico narrativo clásico de la ciencia ficción de los cincuenta.

No es hasta la serie regular del 1984 cuando la invasión de los Visitantes se convierte en una agresión militar, pues en la miniserie original y *V: The Final Battle* los alienígenas utilizan otras tácticas para invadir la Tierra, asentando su poder en la aceptación social y lográndolo, en muchas ocasiones, con el lavado de cerebro de personas cercanas al poder y de aquellos que se les podrían oponer. Aunque no tardan en instaurar un estado policial la invasión no se lleva a cabo con una guerra y no hay ningún enfrentamiento armado (excepto en las escaramuzas contra la Resistencia), convirtiendo la Tierra en una zona ocupada según el modelo del Anschluss y de la Francia de Vichy. Este tipo de invasión sin conflicto bélico responde, como ya hemos comentado, al miedo a una amenaza que no viene de una potencia exterior, sino de la posibilidad de degeneración del Estado. Por otro lado en *V* no tan sólo los Visitantes son inhumanos, sino que parte de su estrategia consiste en deshumanizar a los terrícolas mediante lo que ellos llaman “conversión”, es decir, un lavado de cerebro que despoja a la víctima de su individualidad y la convierte en un auténtico títere en manos de los alienígenas.

Tanto el motivo de la invasión del país por infiltración como la “invasión” del cuerpo de una persona nos remite a las novelas y películas de ciencia ficción de los cincuenta de temática *taken over* que aparecían como una expresión del terror rojo y en las que los alienígenas invadían los Estados Unidos inadvertidamente, tomando el control de la mente de las personas o directamente suplantándolas. Para Sobchack (1991: 121) el alien que invade un cuerpo humano, sin ser tan espectacular como el alien-monstruo, resulta más perturbador ya que el espectador responde de otra manera delante de un monstruo que es idéntico a él; lo que hace realmente perturbadora la temática de la posesión es, según Sobchack, la subversión del comportamiento humano que lleva a la pérdida de la confianza en la sociedad.

Aunque, como dice Scolari, el tema del cuerpo poseído no es una invención de la ciencia ficción sino que ya lo encontramos en la imaginación popular cristiana y en la tradición literaria occidental anterior al siglo XX, en la ciencia ficción norteamericana de la posguerra resurge con fuerza como una metáfora de la propagación de ideologías socialistas. Es el caso de la novela *The Puppet Masters* de Robert A. Heinlein, que ya hemos comentado, en la que los alienígenas procedentes de la luna Titán invaden la Tierra mediante el control mental de sus habitantes, y no casualmente los primeros países en caer bajo su control son la Unión Soviética y la China comunista. En la novela de Heinlein se insiste en el carácter colectivo de los alienígenas, privación de

individualidad que nos recuerda a los robots de *R.U.R.* y a la imagen del soviético, de modo que *The Puppet Masters* se lee como una descarada propaganda anticomunista.

El germen de la invasión alienígena mediante la estrategia de la suplantación lo encontramos en un relato de Philip K. Dick del 1954 titulado *The Father Thing* (Scolari 2005: 96), en el que un extraterrestre devora al padre del protagonista y toma su forma. Este tema se popularizó con la película *The Invasion of the Body Snatchers* (1956) dirigida por Don Siegel y adaptada de la novela *The Body Snatchers* (1955) de Jack Finney, en la que unos alienígenas se infiltran en el planeta mediante la clonación y suplantación de los habitantes de un pequeño pueblo de California. Mientras que la novela de Finney termina con la expulsión de los extraterrestres por parte de Bennell, el protagonista, la película de Siegel plantea que los extraterrestres ya se han expandido más allá del pueblo y que poco a poco irán suplantando al conjunto de la población de los Estados Unidos, por lo que la película ha sido vista tanto como una advertencia hacia la silenciosa invasión de la ideología comunista, como una sátira a la paranoia anticomunista y una ridiculización del maccarthismo (Booker y Thomas 2009: 30). De cualquier manera, en los replicantes de *Body Snatchers*, que se distinguen de los auténticos humanos porque no tienen individualidad ni emociones, encontramos una representación de la imagen estereotipada del comunista y, en última instancia, del ser inhumano y robotizado de Capek.

Como en *Body Snatchers*, el foco principal de *V* es un barrio residencial de Los Angeles en el que se respira un ambiente de familiaridad que con la llegada de los invasores se convierte en un escenario extrañado y amenazador. Los protagonistas comienzan a notar que hay personas que han sido suplantadas o transformadas de algún modo, y más adelante Diana confiesa abiertamente que las intenciones de su Gran Líder son convertir al planeta entero en una legión de títeres con el cerebro lavado (para poder disponer de los humanos como soldados y como alimento con más facilidad). La desconfianza que crean los medios de comunicación con la difusión de la noticia de la conspiración científica refleja la paranoia comunista en la posguerra, dándose una situación parecida en la que los vecinos se denuncian los unos a los otros, exaltando la desconfianza social. También es significativo que uno de los humanos convertidos sea



el hijo de Donovan, cosa que nos recuerda a la advertencia que traían las películas de los cincuenta de que no te puedes fiar de nadie, ni de las personas más cercanas a ti.<sup>12</sup>

Otra interpretación de este fenómeno complementaria a la de la paranoia anticomunista es la que nos ofrece Booker (2001: 17), que adjudica esta obsesión por la invasión de las masas robotizadas y la pérdida de la individualidad y la personalidad a la fuerte sensación de alienación que sufre la sociedad norteamericana de los años cincuenta como consecuencia de la expansión del capitalismo. Esta preocupación por la alienación, advierte Booker, se refleja en el conjunto de la cultura occidental producida en este periodo y en la ciencia ficción se expresa con el motivo del cuerpo invadido y del humano suplantado por un ser inhumano. Por otro lado Scolari hace una lectura de esta temática como la expresión de la necesidad de reforzar la identidad americana:

La cuestión del <<doble>> -que en la ciencia ficción de la posguerra asumió sobretodo la forma de un cuerpo clonado o poseído por una entidad alienígena—sirvió para enfatizar y reforzar la propia identidad nacional. La presencia amenazadora de estos marcianos, que reducían a sus víctimas a una existencia gris y colectivista de matriz stalinista, era el mejor reaseguro de los valores de la sociedad estadounidense. (2005: 238).

A partir de los ochenta la ciencia ficción empieza a mostrar una preocupación por las cualidades esenciales del ser humano, como la subjetividad, la individualidad y la identidad personal que explora mediante la confusión entre lo real y la simulación de lo real. La figura del monstruo como simulacro de lo humano en la tradición de los *body snatchers* será recuperada y reimaginada por Philip K. Dick en textos como *Impostor* (1953) y *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), cuya adaptación a la gran pantalla, *Blade Runner* (1982), hará popular la figura de unos replicantes que no tan sólo son idénticos a los humanos físicamente sino que también los son en su intelecto y sus emociones, ya no llevan la existencia gris de los robots de Capek o de los ladrones de cuerpos.

En *V* los Visitantes aparecen como una imitación perfecta del ser humano (en la miniserie original sólo se les puede distinguir por su voz y el brillo de sus ojos, y en las posteriores secuelas incluso estos rasgos serían eliminados), e incluso cuando

---

<sup>12</sup> Si bien *V* tiene algo del terror rojo de *The Invasion of the Body Snatchers*, la figura del replicante inhumano se recupera con más insistencia en el *remake* de *V* del 2009, donde ya no son los humanos quienes distinguen a los extraterrestres que están entre ellos por su carencia de emociones, sino los alienígenas quienes entienden que esta ausencia de sentimientos e individualidad es la característica fundamental de su existencia y consideran a aquellos que muestran “emociones humanas” como traidores.

aceptamos que son monstruos malvados aun encontramos a los alienígenas que se unen a los héroes y que demuestran que no se parecen a ellos sólo en su aspecto, sino también en su “humanidad”. A medida que avanza la serie los límites que separan el humano del extraterrestre, el Yo del Otro, se empiezan a diluir, y sobretodo con el nacimiento de una niña híbrida de las dos especies. Ya comentábamos antes que la serie pretende ofrecer un discurso acerca de la igualdad y la tolerancia racial, y el nacimiento de Elizabeth, a quién llaman la niña intergaláctica, simboliza la unión de las dos razas y abre el camino hacia un final feliz que no contempla la aniquilación total del invasor, como en el modelo de *The War of the Worlds*, sino la consecución de una paz que beneficia a ambas facciones.

Podríamos entender la proliferación de textos de ciencia ficción en la segunda mitad del siglo XX que tratan acerca del monstruo o alien indistinguible del auténtico humano debido a la necesidad de reforzar la separación entre el Yo y el Otro que, como vemos en textos como *The Invasion of the Body Snatchers*, se comienza a difuminar en los años cincuenta. Booker (2001: 19) nos indica que la confusión entre las nociones coloniales de Yo y Otro que experimenta la ciencia ficción comienza a señalar la llegada del posmodernismo, partiendo desde la tesis de Jameson de que el posmodernismo es la lógica cultural del capitalismo tardío en tanto que la hegemonía global del capitalismo conduce a una homogenización de una cultura

[...] which can draw on the collective experience of marginal pockets of the social life in the world system, a category that for him [Jameson] includes such heterogeneous entities as Third World literature, African-American literature, British working-class rock, women’s literature, gay literature, and the *roman québécois*” (Booker 2001: 20).

El modelo del posmodernismo de Jameson implica un acercamiento y una confusión entre las culturas del Primer y del Tercer mundo con la globalización del capitalismo, fenómeno que a la vez produce la sensación de alienación del individuo. Sin embargo, como algunos críticos han defendido (Booker 2001, Sobchack 1997) es en los años ochenta cuando la ciencia ficción se vuelve posmoderna (con la aparición de textos que, como *Blade Runner*, ofrecen una imagen de la visión de Jameson de la cultura posmoderna), y si el alienígena, como defendía Roberts, funciona como una analogía del Otro racial y cultural (sobretodo de un Tercer Mundo asociado en la consciencia americana con los indígenas que aniquilaron para construir su nación), la confusión entre Ellos y Nosotros en *V* y el tratamiento del tema del mestizaje parece acercar la

serie más a la corriente del *cyberpunk* que empieza a emerger en los ochenta que a la *space opera* o a las invasiones alienígenas de los cincuenta, pues en la construcción de una identidad que comienza a incorporar la alteridad se rompe el sujeto colonial que construye su identidad en la separación entre el Yo y el Otro, modelo que, en palabras de Foucault (cita en Hollinger 2005: 237) es “an invention of recent date. And one perhaps nearing its end”.

## Conclusión

En la primera parte de este trabajo hemos examinado la imaginación de la invasión desde dos vías: la primera ha sido la mitología nacional americana, centrada en la narración de la invasión del continente mediante la imagen de la frontera que ofrece una visión heroica del origen de la nación y del carácter americano; la importancia de esta mitología contemporánea para la cuestión que nos ocupa aquí la encontramos en la transmisión de la narrativa de la invasión a la literatura popular americana y, para nuestro caso, en la ciencia ficción, que no tan sólo expresa este imaginario en las fantasías de la colonización del espacio y de la invasión alienígena, sino también en la concepción de las relaciones entre el Yo y el Otro que son un reflejo del proceso por el que se ha construido la identidad colectiva de la nación.

La otra vía que hemos seguido en la primera parte del trabajo ha sido la aproximación a la ciencia ficción como un género que emerge como una expresión de la imaginación del colonialismo y del imperio, como hemos visto con el análisis de *The War of the Worlds*, novela que constituye una de las más tempranas muestras del género y que problematiza cuestiones relacionadas con el colonialismo y con la tendencia al imperialismo de las potencias occidentales (en este caso del imperio británico).

Las dos vías comparten el tema de la invasión como una manifestación de la ideología de un grupo social dominante que construye su identidad a partir de la dialéctica entre el Yo y el Otro, o aun, en la separación entre el Yo y el Otro, modelo que la temática de la invasión explora y (en el caso americano) refuerza al crear una situación en la que hay claramente un Nosotros y un Ellos.

Si como hemos visto en la inspección de la interpretación progresista de la historia americana (y de la imagen del carácter americano que deriva de esta interpretación) el imaginario de la frontera que incorpora la narrativa de la invasión (y que a su vez supone la separación infranqueable entre el hombre blanco y el Otro racial y cultural) constituye el fundamento del discurso que justifica tanto el poder de la clase dominante como la hegemonía del hombre blanco burgués, entonces parece natural que la ciencia ficción, siendo una fórmula que incorpora el pensamiento y la imaginación del colonialismo y del neoimperialismo, se convierta en un vehículo óptimo para la transmisión de las estructuras ideológicas que suportan la estabilidad burguesa y el orden americano.

No en vano la ciencia ficción, aunque tenga sus raíces más importantes en la literatura europea (sobretudo en la obra de Wells y Verne, aunque nos podríamos remontar a Mary Shelley y aun a la tradición de los viajes maravillosos), emerge como literatura popular y se define como género en los Estados Unidos, donde en efecto la ciencia ficción constituye un género con más éxito y más extendido que en el resto de países occidentales.

En el segundo capítulo, el análisis de la temática de la invasión en *V* en relación con la tradición inaugurada por Wells nos ha servido para ver cómo la serie expresa ciertas preocupaciones que surgen de la ideología hegemónica desde la que se ha pensado la imagen de lo americano, como el debate de la raza por un lado, o por otro lado el miedo a la degeneración del democratismo vinculado a una idea de la libertad individual que a su vez ha sido asociada con el ámbito de la frontera y, por tanto, con la visión burguesa y progresista de América.

Pudiera parecer, sin embargo, que ofrecemos una visión de la ciencia ficción como una forma profundamente conservadora y al servicio de los intereses de una clase dominante, como un producto más de la industria cultural de la que hablaba Adorno, pero nada más lejos de la realidad. Puede darse el caso, en efecto, de que un texto sea la expresión directa e intencionada de la ideología de su autor, pero lo que hemos intentado ver en este trabajo es cómo un texto, dejando de lado el mensaje explícito que quiera transmitir su emisor, se puede leer como un reflejo de las estructuras ideológicas dominantes en el contexto social en que aparece. En el caso de *V* hemos visto, por ejemplo, cómo a pesar de las intenciones del creador de la serie de ofrecer un discurso acerca de la igualdad racial, la imaginación y caracterización de los alienígenas (quizás inevitable teniendo en cuenta la tradición en que la serie se inserta y las fórmulas propias de esta tradición que la serie reproduce) siguen respondiendo a la construcción de la categoría del Otro como enemigo y monstruo que forma parte del sistema ideológico hegemónico y que se justifica con la mito-historia de la frontera. Así, el análisis de *V* desde la metodología de los Estudios Culturales nos ha servido para ver que la serie funciona como un texto transmisor de una imagen concreta de la realidad, imagen que lleva en su seno una ideología que, a su vez, como decíamos al principio de este trabajo, esconde la realidad de la dominación.

Para terminar, también podemos advertir que *V* nos muestra el potencial de la ciencia ficción para explorar las preocupaciones de la existencia contemporánea, como vemos en algunas cuestiones que se problematizan en la serie como la progresiva

difusión de los límites entre el humano y el alienígena que nos remite al tema de la confusión de lo humano con su simulación, o la transgresión de la pureza del cuerpo que representan los dos bebés híbridos, uno monstruoso y la otra con aspecto humano, aunque con una identidad compuesta que incorpora aspectos no humanos, cuestiones que parecen vaticinar el giro que la ciencia ficción experimenta en los años ochenta hacia las preocupaciones de la posmodernidad.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Fuentes primarias**

#### ***Televisión***

*V* (1983), Kenneth Johnson.

*V: The Final Battle* (1984), Patrick Boyriven, Dean O'Brien.

*V: The Series* (1984-1985), Dean O'Brien, Skip Ward.

*V* (2009), Scott Peters.

#### ***Películas***

*Blade Runner* (1982), Ridley Scott

*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), Stanley Kubrick.

*Invasion of the Body Snatchers* (1956), Don Siegel.

*It Came from Outer Space* (1953), Jack Arnold.

*Them!* (1954), Gordon Douglas.

*The Thing from Another World* (1951), Christian Nyby.

*The War of the Worlds* (1953), Byron Haskin.

#### ***Textos literarios***

Bradbury, Ray (1950): *The Martian Chronicles*, London: Voyager, 2008.

Campbell, John W. (1938): *Who Goes There?*, New York: Buccaneer Books Inc, 1991.

Capek, Karel (1920): *R.U.R.*, Madrid: Alianza Editorial, 1966, traducción de Consuelo Vázquez de Parga.

———(1936): *La Guerra de las Salamandras*, Madrid: Hiperión, 1992, traducción de Ana Falbrova y Ciro Elizondo.

Dick, Philip K. (1953): "Impostor", en *Second Variety: The Collected Stories Of Philip K. Dick, Volume 2*, San Francisco: Underwood/Miller, 1987.

——(1954): “The Father Thing”, en *The Father Thing: The Collected Stories of Philip K. Dick, Volume 3*, San Francisco: Underwood/Miller, 1987.

——(1968): *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, London: Gollancz, 2007.

Finney, Jack (1955): *The Body Snatchers*, New Jersey: Prentice Hall, 1998.

Heinlein, Robert A. (1951): *The Puppet Masters*, New York: Random House, Del Rey Books, 1999.

——(1959): *Starship Troopers*, London: Hodder and Stoughton, 2005.

Irving, Washington (1809): *A History of New York*, London: Penguin Books, 2010.

Johnson, Kenneth (2008): *V: The Second Generation*, New York: Tor Books, 2009.

Knight, Damon (1950): “To Serve Man”, en Knight, Damon (1961): *Far Out*, New York: Simon & Schuster.

Lewis, Sinclair (1935): *It Can't Happen Here*, New York: New American Library, 2005.

Wells, H.G. (1895): *The Time Machine*, London: Dent, 1975.

——(1896): *The Island of Doctor Moreau*, London: Everyman, 1993.

——(1898): *The War of the Worlds*, Harmondsworth: Penguin Books, 1972.

...

### **Fuentes secundarias**

Barthes, Roland (1983): “Operation Margerine; Myth Today”, en eds. Durham y Kellner 2001: 121-128.

Bergonzi, Bernard, ed. (1976): *H.G. Wells. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

Bernheimer, Charles, ed. (1995): *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore: The John Hopkins University Press.

Bold, Christine (2005): “The Frontier Story: the violence of Literary History”, en ed. Lamb, Robert Paul y Thompson, G.R. (2005): *A companion to American Fiction*, Malden: Blackwell Publishing: 201-221.



Booker, M. Keith (2001): *Monsters, Mushroom Clouds and the Cold War: American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964*, Westport, CT: Greenwood Press.

——(2004): *Science fiction television*, Westport, CT: Praeger.

Booker, M. Keith y Thomas, Anne-Marie (2009): *The Science Fiction Handbook*, Chichester, WS: Wiley-Blackwell.

Conquest, Robert (1976): “Science Fiction and Literature”, en ed. Rose 1976: 30-45.

Csicsery-Ronay, Jr., Istvan (2003): “Science Fiction and Empire”, *Science Fiction Studies* 30.2 (July 2003): 231-45.

Durham, Meenakshi Gigi y Kellner, Douglas M., eds. (2001): *Media and cultural studies: keywords*, Malden: Blackwell.

Dyer, Richard (1997): *White*, London: Routledge.

Elkins, Charles (1977): “An Approach to the Social Functions of American SF”, *SF Studies*, <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/13/elkins13.htm> (fecha de acceso: 20 de mayo del 2010).

Fiedler, Leslie A. (1960): *Love and Death in the American Novel*, New York: Stein and Day, 1975.

Fiske, John (1989): *Understanding popular culture*, Boston: Unwin.

Gramsci, Antonio: “The concept of ideology”, en eds. Durham y Kellner 2001: 40-47.

Habermas, Jürgen: “The Public Sphere: An Encyclopedia Article”, en eds. Durham y Kellner 2001: 102-107.

Hall, Stuart: “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en ed. Samuel, Ralph (1984): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona: Crítica.

Hendershot, Cindy (1999): *Paranoia, the bomb, and 1950s Science Fiction films*, Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press.

Hoggart, Richard (1957): *The Uses of Literacy*, New Brunswick: Transaction Publishers, 1998.

Hollinger, Veronica: “Science Fiction and Postmodernism”, en ed. Seed 2005: 232-247.

Huyssen, Andreas (1986): *After the great divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Bloomington, Indiana.

Ketterer, David (1974): *Apocalipsis, Utopía, Ciencia Ficción*, Buenos Aires: Ediciones Las Paralelas, 1976, traducción de M. Cabren.

——“The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature”, en ed. Rose 1976: 147-166.

Macdonald, Dwight (1962): *Against the American grain*, New York: Random House.

Malmgren, Carl D. (1991): *Worlds apart: narratology of science fiction*, Indiana University Press.

Marchesini, Roberto (2010): “Alterity and the Non-human”, *Humanimalia*, <http://www.depauw.edu/humanimalia/issue02/marchesini.html> (fecha de acceso: 20 de mayo del 2010).

Martín Alegre, Sara (1996): *More human than human: aspects of monstrosity in the films and novels in english of the 1980s and 1990s* (tesis doctoral); <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0615109-182044///>.

——(2002): *Monstruos al final del milenio*, Madrid: Alberto Santos.

Monk, Patricia (2006): *Alien Theory: The Alien as Archetype in the Science Fiction Short Story*, Lanham, MD: Scarecrow.

Novell Monroy, Noemí (2008): *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas* (tesis doctoral); <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0401109-153755///>.

Parrinder, Patrick, ed. (1979): *Science Fiction: a critical guide*, New York: Longman.

Rieder, John (2008): *Colonialism and the emergence of Science Fiction*, Middletown, CT: Wesleyan.

Roas, David, ed. (2001): *Teorías de lo Fantástico*, Madrid: Arco/Libros.

Roberts, Adam (2000): *Science Fiction*, New York: Routledge.

Rottensteiner, Franz, ed. (1984): *Microworlds: Writings on Science Fiction and Fantasy*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

Rose, Mark, ed. (1976): *Science Fiction : a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

Said, Edward W. (1994): *Culture and Imperialism*, London: Vintage.

Schiller, Herbert I. (1991): “Not Yet the Post-Imperialist Era”, en eds. Durham y Kellner 2001: 319-330.

Scholes, Robert (1975): “The roots of Science Fiction”, en ed. Rose 1976: 46-56.

Scolari, Carlos A. (2005): *No pasarán: las invasiones alienígenas desde H.G. Wells hasta S. Spielberg*, Madrid: Páginas de Espuma.

Seed, David, ed. (2005): *A companion to Science Fiction*, Malden: Blackwell Publishing.

Shippey, T.A. (1979): "The Cold War in Science Fiction", en ed. Parrinder 1979: 90-109.

Slotkin, Richard (1973): *Regeneration through violence: the mythology of the American frontier, 1600-1860*, New York: HarperPerennial.

——(1992): *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in the Twentieth-Century America*, University of Oklahoma Press, 1998.

Sobchack, Vivian (1991): *Screening Space: the American Science Fiction Film*, New York: Ungar.

——(2005): "American Science Fiction Film: an overview", en ed. Seed 2005: 261-274.

Sontag, Susan (1967): "The Imagination of Disaster", en ed. Rose 1976: 116-131.

Spengler, Oswald (1925-1932): *La Decadencia de occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, Madrid: Calpe, traducción de Manuel G. Morente.

Storey, John (1997): *An introduction to cultural theory and popular culture*, New York: Prentice Hall.

Sutherland, J.A. (1979): "American Science Fiction since 1960", en ed. Parrinder 1979: 162-186.

Suvin, Darko (1979): *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press.

Turner, Frederick Jackson (1893): *La frontera en la historia americana*, San José: Universidad Autónoma de Centro América, 1987, traducción de Rafael Crencordes Celsa.