



Al borde del Apocalipsis: La incierta masculinidad de *La guerra de los mundos* de Steven Spielberg

Sara Martín Alegre, UAB
Sara.Martin@uab.cat
2009, 2016

Publicado originalmente como "Apocalypse Soon? The Uncertain Utopia of Steven Spielberg's Adaptation of H.G. Wells's *The War of the Worlds*." Elizabeth Russell (ed.), *Trans/Forming Utopia: Vol I, Looking Forward to the End*. Berna: Peter Lang, 2009, pp. 165-174. ISBN: 978 3 03911 347 7. La traducción ha sido realizada por la autora, incluyendo las citas originalmente en inglés, y se ofrece con permiso de la editorial. El texto amplía el original.

El contexto: Las invasiones alienígenas en el cine después del 11 de Septiembre

Las tres principales películas sobre invasiones alienígenas producidas por los estudios de Hollywood tras los ataques del 11 de Septiembre de 2001¹ son *Señales* (2002) dirigida por M. Night Shyamalan, *El cazador de sueños* obra de Lawrence Kasdan (2003, basada en la novela de Stephen King) y, por supuesto, la cinta de Steven Spielberg *La guerra de los mundos* (2005), basada en el clásico de la ciencia-ficción inglesa publicado en 1897 por H.G. Wells. Las películas estadounidenses sobre el tema de la invasión extraterrestre producidas durante la Guerra Fría (1945-1989) reflejan la angustia producida por el temor a lo que finalmente no sucedió: un ataque atómico por parte de la Unión Soviética seguido quizás de una invasión. En cambio, las películas posteriores al 11 de Septiembre no tienen más alternativa que referirse directa o indirectamente al ataque terrorista que sí ocurrió, con tan trágicas consecuencias. La destrucción de las Torres Gemelas y la agresión contra el Pentágono acabaron con el mito de

¹ Y antes de 2009, fecha de publicación del artículo.

la aparente invulnerabilidad territorial de los Estados Unidos, destruyendo además toda resistencia al renovado impulso dado como respuesta a la economía de guerra, economía que caracteriza desde 1945 el liderazgo mundial de esta nación. Como argumenta el excéntrico historiador John Moffit en su no menos excéntrico análisis del fenómeno de la abducción extraterrestre, *Picturing Extraterrestrials*, “Después del 11 de Septiembre de 2001, las condiciones materiales y psicológicas de la vida en América se han visto drásticamente alteradas, quizás para siempre. Lo mismo le ha sucedido a la vieja definición de ‘invasión alienígena’ del siglo XX” (2003: 556). Dándole la razón a Moffit, para quien las siglas E.T. se ha convertido en las de un “earthling terrorist” (o ‘terrorista terrestre’) el propio Spielberg comentó en el documental *Science-fiction et paranoia: La culture de la peur aux Etats-Unis* (2011, dirigido por Clara Kuperberg y Julia Kuperberg) que sus películas *Encuentros en la tercera fase* (1977) y *E.T.: El extraterrestre* (1982) surgen de un deseo inocente de contactar con el ‘Otro’. Su propia versión de *La guerra de los mundos*, asegura el mismo Spielberg, surge en cambio directamente del horror sufrido por América aquel 11 de Septiembre.

De hecho, los actos terroristas orquestados por el ‘archi-villano’ Osama Bin Laden² reforzaron la tradicional definición del invasor alienígena como ‘Otro’ monstruoso, idea inaugurada por *La guerra de los mundos* original de Wells. Paradójicamente, Wells se inspiró en el relato que su propio hermano Frank le hizo del exterminio de los nativos de la isla de Tasmania, al sur de Australia, en manos de los genocidas británicos, ocupantes desde 1803. Los hermanos Wells se preguntaron qué ocurriría si Gran Bretaña, entonces en el cénit de su poder si bien alcanzando ya el final de la brillante era Victoriana, fuera el territorio invadido por una fuerza superior, germen del que surgió la terrorífica novela. El

² Bin Laden fue asesinado por un comando de Navy Seals el 2 de Mayo de 2011. Películas como *La noche más oscura* (Kathryn Bigelow, 2012) consolaron al público estadounidense con la idea de que la ‘justicia’ americana podía llegar a cualquier rincón del mundo.

tema y la visión fueron heredados por el nuevo líder global tras la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos. La propaganda anti-comunista lanzada por el paranoico Senador McCarthy tiñó de paranoia las películas de invasión de los años 50 y 60, tales como *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956, Don Siegel)—por mucho que Jack Finney, autor de la novela original, negara el subtexto político. Incluso en los prósperos años de la administración Clinton (1993-2001), y una vez caído el muro de Berlín (1989), Hollywood se permitió el lujo de fantasear sobre la temida invasión con la patrioter *Independence Day* (1996). Fue ya, sin embargo, en la etapa presidida por el embaucador George Bush jr. (2001-9) cuando el impacto de los hechos de 2001 dio rienda suelta a la renovación del temor a la invasión en el contexto de la nueva guerra contra el terrorismo—pese a que quienes invadieron territorios fueron los propios americanos, asolando un Iraq que nada tuvo que ver con los ataques. Los Estados Unidos necesitaron reiterar a través de su cine más popular la idea ya muy desgastada de que su poderío—basado en una auto-idealización utópica—es real, y no una ilusión mantenida por la fuerza bruta de sus corporaciones, incluidas sus ramas militares.

Es por ello que las palabras de Vivian Sobchack—escritas al final de los años 80 y sin retocar aún en 1993—suenan hoy tan inocentes: pensando en películas muy populares tales como la ya mencionada *E.T.*, *Starman*, *Cocoon* o *Enemigo mío* pero también en películas de culto como *Cielo líquido*, *Extraños invasores*, *Repo Man* o *El hermano de otro planeta*, esta especialista americana en cine de ciencia-ficción defendía que “con independencia de su ontología, la mayoría de extraterrestres en las nuevas películas de CF son representados como nuestros amigos, compañeros de juegos, hermanos y amantes” (1993: 293). Es, en todo caso, algo cándido suponer, como hace Sobchack, que películas tan horripilantes como *Alien* (1979) o los inquietantes re-makes de cintas de los 50, *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1978) o *La cosa* (1982), son simples excepciones a la regla del nuevo extraterrestre amable y accesible. La defensa

que Sobchack hace de la tesis de que el modelo *E.T.* prevalecerá a la larga como la fantasía preferida en relación al contacto alienígena es simplemente sintomática de una época, y tan sólo si obviamos que 1982 pertenece tanto a *E.T.* como a *La cosa*.

Incluso la película del alemán Roland Emmerich *Independence Day* se tiñe hoy retrospectivamente de la atmósfera de miedo introducida por el ataque contra las Torres Gemelas. Si bien, como observa Jan Mair, “la amenaza alienígena acaba generando una satisfacción categórica” (2002: 34) una vez neutralizada en esta historia, la brutal destrucción de muchos edificios emblemáticos ha convertido retrospectivamente la cinta palomitera de Emmerich en un anuncio del 11 de Septiembre de 2001. Al hacer caso omiso en su bombástico guión del mensaje cautelar lanzado por H.G. Wells, Emmerich y Dean Devlin presentan (a sabiendas o no) una imagen de América como nación absurdamente pagada de sí misma y confiada. Spielberg convierte la obra de Emmerich y Devlin en objeto de un rotundo ataque estético y ético, tomando prestada de Wells la idea de narrar los hechos desde el punto de vista limitado de un hombre alejado de los centros de poder, que tan sólo trata de sobrevivir y salvar a sus hijos; se alude así a la conmoción sufrida por quienes fueron testigos de los ataques terroristas de 2001 y tuvieron que enfrentarse a título personal a un caos hasta entonces desconocido.

De modo parecido, la película de Shyamalan *Señales* rechaza la estética grandilocuente y coral de Emmerich para contar una espantosa invasión extraterrestre desde el punto de vista de un granjero, que vive aterrorizado con su familia unos hechos incomprensibles que le llegan mayormente a través de la TV. Este hombre, el Reverendo Graham Hess interpretado por Mel Gibson, es un antiguo pastor predicador que ha perdido la fe al sufrir su esposa una triste muerte en accidente automovilístico. Se podría decir que la invasión no sirve otro propósito que resolver su crisis personal, del mismo modo que a Spielberg parece importarle, sobre todo, la crisis que pasa el padre divorciado interpretado

por Tom Cruise. Spielberg, en cualquier caso, despliega a diferencia de Shyamalan toda la artillería pesada de los efectos especiales hollywoodienses para transmitir el pavor sufrido por las víctimas de la invasión, pavor que Emmerich es incapaz de reflejar pese a la pirotecnia de su película (o quizás por prestarle demasiada atención). Al final de *Independence Day* los espectadores originales se unían en las salas en vivas y aplausos colectivos, sin inmutarse ante las imágenes de la destrucción total de la Casa Blanca, seguros de que se trataba tan sólo de una fantasía. Por el contrario, la versión de *La guerra de los mundos* de Spielberg—que, no casualmente, transcurre en oscuros días otoñales y no en los vibrantes días veraniegos del relato épico de Emmerich—sólo le puede inspirar desasosiego al espectador, quien no puede evitar conectar la fantasía vista en la pantalla con la realidad vista en la otra pantalla, la de la TV, aquella soleada mañana de 2001. 2005 no es, en suma, 1996 y ya ni siquiera los taquillazos pensados para llenar las salas en vacaciones—si es que *La guerra de los mundos* es reducible a esta categoría—pueden permitirse frivolidad alguna a la hora de fabular la destrucción de América, invadida ya por extraños³ tan enigmáticos y feroces como los alienígenas de Wells.

Llama la atención el total acuerdo entre los críticos para interpretar las películas sobre invasión alienígena de los años 50 y 60 como producto de la desazón estadounidense en relación a la Guerra Fría, más que como indagaciones sobre la fragilidad humana, pese a las quejas en contra de directores, productores y guionistas—tal como he apuntado en el caso de Finney. La explicación que David Seed (1996: 161-2) ofrece para el desencuentro entre autores y críticos es que los críticos están proyectando en los textos sobre invasiones de estas décadas sus propios temores personales. En cambio, J.P.

³ Por supuesto, el uso de la palabra ‘alien’ en inglés para designar tanto al extraterrestre como al extranjero forja un vínculo aún más íntimo entre terrorista e invasor extraterrestre. Una ‘alien invasion’ lo podría ser tanto de criaturas venidas del espacio exterior como de individuos humanos venidos del espacio exterior a las fronteras americanas.

Telotte (2001) recomienda el trabajo de Patrick Lucanio en *Them or Us: Archetypal Interpretations of Fifties Alien Invasion Films* (1987) por ofrecer una lectura Jungiana que subraya la universalidad del miedo al ‘Otro’ invasor más allá de las fronteras de los Estados Unidos, evitando así la típica interpretación reductiva anti-comunista. En su famoso ensayo de 1965 “The Imagination of Disaster” Susan Sontag argumentó, precisamente, que el cine de invasión alienígena responde a “nuestra perenne ansiedad frente a la Muerte” (223); esta actitud personal se convirtió en colectiva, Sontag añade, cuando la bomba atómica hizo evidente la viabilidad del total exterminio de la especie humana.

Según Sontag, las películas de ciencia-ficción “no tratan de la ciencia” sino de la catástrofe y es “en las imágenes de destrucción donde reside el núcleo central” de una “buena” obra en este género” (213). Para ella, así pues, la amenaza concreta que presenta el holocausto nuclear tiene más peso que la amenaza comunista y por ello la considera el factor principal tras las tramas fílmicas de invasión alienígena. Avanzándose a la tesis Jungiana de Lucanio, Sontag sostiene que “desde un punto de vista psicológico, la imaginación del desastre no difiere de un período a otro de la Historia. Sí que varía desde un punto de vista político y moral”(224). Esta postura sugiere que las películas sobre invasión responden tanto a un miedo atávico general como a uno concreto desencadenado por hechos históricos específicos: necesariamente el ataque terrorista de 2001, así pues, se refleja en las películas sobre amenazas alienígenas inmediatamente posteriores, si bien para quien no conozca esos hechos (por ejemplo por haber nacido tras ellos) esas mismas películas incidirán en terrores menos particulares y más propios de la especie humana al completo. Sorprende, sin embargo, la postura de Sontag al mantener que las historias de invasión extraterrestre de los años 50 y 60 no llevan “carga alguna de crítica social” (223). Ambas corrientes, en todo caso, llevan algo de razón: sin algún tipo de temor universal compartido es imposible explicar el éxito global de estas historias de invasión; al mismo tiempo, es importante subrayar que los Estados

Unidos son su principal fuente pese a ser, precisamente, una nación que no ha conocido invasión (militar) alguna, habiendo permanecido su suelo patrio libre de todo ataque exterior entre la Independencia de 1776 y los hechos de 2001. O precisamente por ello: sólo encuentra placer en imaginar el desastre la cultura que no lo ha sufrido (siendo incluso capaz de obviar su propio papel como invasor).

El texto: La fragilidad del hombre americano frente a la amenaza exterior (según Spielberg)

Sin duda alguna, y volviendo a Sontag, la conjunción del momento político concreto y la alta calidad de la estética del desastre es lo que hace memorable la versión dirigida por Spielberg de *La guerra de los mundos*.⁴ El guión distópico y agridulce de Josh Friedman y David Koepp es la base sobre la que descansa una puesta en escena que es, al mismo tiempo, tétrica por lo que narra y apabullante por la precisión tecnológica con que Spielberg retrata la catástrofe. Hay que tener en cuenta además que, a diferencia de *Señales y El cazador de sueños*, *La guerra de los mundos* se estrenó una vez iniciada la invasión estadounidense de Iraq en Marzo de 2003 (justificada, como se recordará, con la mentira de que el dictador Saddam Hussein contaba en su arsenal con armas de destrucción masiva). La película de Spielberg se sitúa, pues, en una encrucijada militar muy comprometida que no afecta a sus predecesoras inmediatas: el espectador mínimamente empático del estreno original de 2005—sobre todo fuera de los patrióticos Estados Unidos—no pudo evitar asociar el terror de las víctimas en esta película con el terror de las víctimas en Iraq, unas y otras atrapadas por una fuerza invasora muy superior y totalmente indiferente a la realidad del terreno invadido. En *La guerra de los mundos* los alienígenas somos ‘nosotros’ de un modo que nada tiene que ver con lo que sucede en

⁴ Sin menospreciar en absoluto la adaptación de Byron Haskin de 1953, con guión de Barré Lyndon, película que aún hoy se sostiene maravillosamente.

Señales o *El cazador de sueños*. Pese a la sensibilidad ante el genocidio demostrada por Spielberg en *La lista de Schindler* (1993), no parece, sin embargo, que al cineasta americano le preocupe la analogía entre los iraquíes y los americanos invadidos, si es que la reconoce en absoluto. Aunque su película depende para la resolución de la invasión de la misma paradoja biológica que ya usó Wells, lo cierto es que esta *Guerra de los mundos* sí celebra la superioridad tecnológica de la cultura americana, aunque sea en su manifestación hollywoodiense y no en la militar. Quizás en el fondo Sontag lleve algo de razón y falle en la ciencia-ficción catastrofista un punto de crítica social, sobre todo de auto-crítica. Sería interesante también ver qué tipo de película sobre invasiones alienígenas se puede generar con un bajo presupuesto y fuera de los Estados Unidos.⁵

Mientras la indiferencia con la que *Independence Day* trata a las muchas víctimas de la invasión es parte de la dinámica desenfadada del texto, la frialdad con que Spielberg muestra la evaporación literal de las víctimas en su película tiene otro tono mucho más siniestro. Las conversaciones iniciales entre el padre y sus hijos en medio de la caótica huida demuestran que ningún americano entiende—pese a los esfuerzos de Michael Moore en *Fahrenheit 9/11* (2004)—lo que una invasión significa ni lo que acarrea en relación al destino individual de las personas. Como película política, que lo es, *La guerra de los mundos* plantea con tanto coraje como puede asumir la total aniquilación de la América que conocemos en manos de un enemigo que se demuestra invencible y, sobre todo, incomprendible—sin duda el legado más directo del 11-S en el guión. El discurso final es sólo en parte utópico ya que, a diferencia de *Independence Day*, no hay en la película de Spielberg una eficiente coordinación de esfuerzos para derrotar al enemigo; la edulcorada reunión familiar final, generalmente rechazada por la

⁵ *Attack the block* de Joe Cornish, película británica sobre una invasión centrada en el marginado barrio de Brixton se acerca a este patrón—aunque cabe preguntarse cómo sería una *Guerra de los mundos* en versión iraquí.

crítica, no es ni siquiera válida como final feliz ya que no sirve para borrar el hecho de que el protagonista es un hombre incompetente como padre y marido, cuya propia desidia personal le ha costado su vida familiar. Y aunque pueda parecer que el guión le da una segunda oportunidad a este Ray Ferrier, su odisea encaja con el comentario de Bruce H. Franklin sobre el cine de CF hecho entre 1970 y 1982 (o entre *2001* y *E.T.*): “aunque la buena gente sale victoriosa de su pequeña aventura contra todo pronóstico, tanto su heroísmo como su triunfo son, en esencia, irrelevantes” (1990: 29). En el caso de Ray, ni siquiera su victoria es total, en tanto que el rescate de su familia acaba siendo incompleto; lejos de recibir una recompensa por esforzarse al máximo de su capacidad, no tiene más remedio que volver a su solitario, dilapidado hogar en la New Jersey obrera, dejando a lo que queda de su anterior familia en el hogar de clase media de Boston donde otro hombre se ha hecho cargo. Este final amargo sugiere incluso que ni la amenaza de destrucción de toda la civilización americana puede cambiar la esencia de la vida de la persona corriente, encarnada por este héroe a contrapié.

David Koepp, uno de los dos guionistas de *La guerra de los mundos*, respondió en una entrevista a la pregunta directa de si había tenido en consideración consciente o subconscientemente el impacto del 11-S y de la invasión de Iraq a la hora de articular la trama. Su respuesta fue que sí en ambos sentidos:

Empieza como algo subconsciente y en cuanto te das cuenta de los paralelismos, te sientes tentado a incluirlos de modo mucho más directo. Llegué a hacer alusiones más directas pero las acabé recortando. Opino que tienes que mantener tus metáforas y tu ideología política bajo la superficie, particularmente en este tipo de película. No se trata de polemizar. Pienso que algunas personas verán la película y dirán que es paranoia americana provocada por el 11-S, y así lo será para ellos. Otros dirán que es una declaración en contra de la guerra de Iraq y también tendrán razón (en Chumo 2005: 54)

Koepp, guionista también de aquel otro gran taquillazo veraniego sobre invasiones de seres extraños, *Parque Jurásico* (1993, según la novela de Michael Crichton), asegura que Spielberg no estaba especialmente interesado en las ideas políticas asociadas con esta adaptación post/11-S del clásico de Wells, algo que choca con las declaraciones del propio director en el documental antes citado. Según Koepp, Spielberg es “lo bastante inteligente como para no apuntar en una dirección concreta. Si una película está bien construida, surgirán los temas que sean de esta de un modo natural. Cuanto más intentes subrayar tu tema y hacerlo bien visible, peor funciona todo” (en Chumo: 55).

Sin duda, *La guerra de los mundos* es un ‘blockbuster’ veraniego más preocupado por no ser *Independence Day* que por ser un panfleto político pero, como ya he indicado, es más que improbable que el director de *La lista de Schindler* y de *Múnich* (2005), la cinta que siguió los pasos de *Guerra de los mundos* tal como *Schindler* siguió los de *Parque Jurásico*, en ambos casos con apenas seis meses de diferencia, haya mantenido su adaptación de Wells en una limbo apolítico. Las palabras de Koepp inciden más bien en el hecho de que al ser el contenido político de esta película un efecto contextual que proyectamos de modo consciente el director ha hecho también un esfuerzo consciente para minimizar su impacto y dar así vida a su obra más allá del contexto concreto. Las muchas alusiones al éxito o fracaso de la invasión alienígena se refieren indirectamente al ataque contra los Estados Unidos de 2001, así como también al que América lanzó en respuesta contra Iraq y Afganistán. Sin embargo, una vez se pierde de vista el contexto político inmediato, sea porque el espectador nunca le ha prestado atención o porque nuestro recuerdo de la actualidad política pronto se desvanece ante la presión que ejercen los medios de comunicación para renovar el repertorio de noticias, la película puede perfectamente desprenderse de su coloración política y sobrevivir al paso del tiempo—o no—como simple espectáculo sobre la imaginación del desastre (como diría Sontag). Le he dado a este efecto el nombre de ‘política oblicua’ (Martín 2006) en relación

a la serie de TV *Expediente X* (1993-2002): se trata de lanzar mensajes de contenido político enmascarándolos para no aburrir o alejar a las masas, con la esperanza de atraer pese a ese disimulo a espectadores más sofisticados que esperan algo más que mero entretenimiento y que se sienten estimulados ante la llamada a decodificar el mensaje político encriptado en el texto.

Con todo, la clave para leer el ideario político de la película de Spielberg no reside seguramente en la oposición (poco clara) de Koepp a la guerra de Iraq sino en el discurso mucho más explícito en torno a la masculinidad estadounidense. La paradoja del caso es que quien encarna al perdedor Ray Ferrier es el poderoso Tom Cruise, estrella de gran magnitud aquí empeñado en interpretar a un obrero al estilo de los que inspiran las canciones de Bruce Springsteen (las alusiones al cantante en el vestuario de Ray son claras). La total alienación social de Ray se presenta en la secuencia inicial, que lo retrata en su trabajo como estibador del puerto a cargo de una de las inmensas grúas usadas hoy para descargar miles de contenedores en tiempo récord. Según los comentarios del propio David Koepp en la edición especial en DVD de *La guerra de los mundos*, con esta imagen de Ray en la cabina de la colosal grúa se pretendía poner de manifiesto la vulnerabilidad de la tecnología humana, ya que las grúas no son sino frágiles construcciones en comparación con los sólidos trípodes alienígenas. La analogía sugiere, sin embargo, algo más: Ray no es sino otro piloto alienígena ligado a una máquina monstruosa, en suma, la encarnación del hombre americano alienado por el entorno social.⁶

Como representante para el siglo XXI del obrero americano desposeído, aparecido tras la crisis del petróleo de 1973, y a quien Springsteen ha homenajeado en sus canciones desde finales de los 70, Ray le da cuerpo a un

⁶ La autora feminista Susan Faludi es quien mejor ha descrito lo que ella misma ha llamado ‘traición’ contra el hombre medio americano. El problema de su argumentación en *Stiffed* (1999) es que ignora la existencia del patriarcado como sistema social imperante. Faludi ve a los hombres americanos desposeídos como víctimas, sin saber

discurso distópico que contradice de raíz la celebración utópica del sueño americano. Este discurso distópico en torno a la vulnerabilidad del hombre medio americano aparece también, por ejemplo, en la historia del veterano parálítico Ron Kovic, interpretado por el propio Cruise en la excelente película sobre los efectos de la guerra de Vietnam, *Nacido el 4 de Julio*, dirigida por Oliver Stone; precisamente por este papel recibió Cruise la primera de sus tres nominaciones a un Óscar. Como indica Fredric Jameson, “es tentador asignar a los años en torno a 1974 (la crisis del petróleo, el fin de la guerra de Vietnam) el final del período utópico iniciado en ese otro año insignia 1968, y el inicio de una segunda Guerra Fría” (2005: 33). Si este es el caso, y 1989 fue el año del final de esa segunda Guerra Fría de la que habla Jameson, podemos entonces decir que el 11-S inició una tercera guerra soterrada, aún hoy en curso. Se trata de un conflicto volátil y altamente inflamable centrado, a diferencia de las dos guerras anteriores, en el odio irracional que los hombres desposeídos del Tercer Mundo sienten contra los hombres blancos occidentales, que son quienes detentan el máximo poder en el sistema capitalista global actual.⁷

En este contexto, Ray representa tanto el sufrimiento del hombre blanco americano desposeído por el sistema capitalista que cree aliado propio pero que no lo es en absoluto⁸, como la incapacidad de reconocer lo que tiene en común con el hombre sin poder del Tercer Mundo. En un ensayo sobre la novela original de Wells publicado precisamente en 1973, Jameson escribe que esta “fantasía

explicar qué participación han tenido en los procesos patriarcales capitalistas que los victimizan.

⁷ Leo Braudy no duda en atribuir a este odio la raíz del terrorismo islamista radical, extendido hoy a estado entre Iraq y Siria, gracias al auto-denominado ISIS, heredero aún mucho más peligroso de Al-Qaeda.

⁸ El sociólogo Michael Kimmel (2012) ha explicado reiteradamente que la mayor causa de frustración masculina a nivel global es la idea de que ser hombre da derecho a cierta cantidad de poder relativa a la posición del individuo dentro del sistema patriarcal. Muchos hombres desposeídos orientan su frustración hacia la depresión e incluso al suicidio provocado por el odio a sí mismos como fracasados; muchos otros dan rienda suelta a esa misma frustración usando la violencia contra los más débiles de su entorno, sean mujeres, niños u otros hombres.

culposa” no debería ser leída siguiendo la pauta básica de que “la destrucción de las sociedades menos avanzadas es injusta e inhumana” sino tomando en consideración

el grado en el que incluso las intervenciones benignas y bien intencionadas de las culturas superiores en las inferiores tiene en última instancia resultados destructivos. Pese a que las convenciones de la CF dramatizan este tema en términos de encuentros galácticos, la preocupación central que se debate tiene raíces plenamente terrestres, asociadas con la relación entre las sociedades industriales y las mal llamadas sub-desarrolladas en nuestro planeta. (1990: 265)

Se plantean así dos temas estrechamente relacionados: el proceso de globalización (o extensión global del capitalismo neo-liberal americano) ha generado las frustraciones tercermundistas que han llevado al surgimiento de Al-Qaeda—representado por los inclementes alienígenas—pero también a la total pérdida de poder del obrero americano, representado por Ray, este hombre sin papel en su propia familia y en su propia sociedad. La ironía del caso es que el aterrorizado Ray tiene el rostro de Cruise, hollywoodiense actor multi-millonario (conocido además por su implicación en la siniestra Iglesia de la Cienciología).

La otra gran ironía se encuentra en el tratamiento dado al tema de la masculinidad debilitada en *La guerra de los mundos*. Koepp y Spielberg fueron muy claros en relación a qué aspectos de *Independence Day* querían evitar: el despliegue de gigantescas naves alienígenas capaces de desafiar la gravedad terrestre, el disfrute de la destrucción de monumentos y edificios importantes tanto en América como en otros países, las imágenes de reuniones ejecutivas que aglutinaran a las autoridades en torno al Presidente de la república, y las informaciones televisadas sobre el progreso de la invasión. Curiosamente, no cayeron en la cuenta de que ambas películas cuentan con un padre fracasado convertido en héroe, si bien, mientras Ray es el protagonista absoluto en la cinta de Spielberg, Russell Casse es tan sólo un personaje secundario en relación a los héroes principales: el piloto militar Capitán Hiller (Will Smith), el Presidente Whitmore (Bill Pullman) y el científico Profesor Levinson (Jeff Goldblum). Casse

(Randy Quaid) es un alcohólico veterano de Vietnam que se gana el respeto perdido de sus hijos al sacrificarse heroicamente para detener la invasión (la imagen de su penetración de la nave nodriza alienígena por lo que sólo puede llamarse esfínter anal lo dice todo sobre la táctica para vencer al enemigo). Debido a este sacrificio final y al tratamiento positivo del trío heroico, Jan Mair concluye que *Independence Day* es una película extremadamente conservadora que fantasea con la renovación de un régimen patriarcal al borde del colapso por la presencia de fracasados como Casse. Al librarse de él—con el debido honor y gloria—sin tener que atacar la raíz de su fracaso, y al honrar como gran nuevo héroe a un afro-americano, el supremacismo patriarcal se regenera como nuevo orden utópico post-invasión.

El caso de Ray es muy distinto. Spielberg y Koepp toman prestada de Wells la trama de la separación temporal del protagonista y su esposa por culpa de los acontecimientos ligados a la evolución de la invasión. No obstante, mientras la pareja de Wells—un tranquilo matrimonio sin hijos—consigue reunirse de nuevo, en la película de Spielberg este final feliz es imposible, ya que Mary Ann, divorciada de Ray, está esperando un hijo de su segundo marido, Tim (David Alan Basche), quien juega así un papel menor pero fundamental en la trama. Spielberg simplemente aprovechó el hecho de que la actriz Miranda Otto, que encarna a Mary Ann, estaba embarazada para reforzar la imposibilidad de un final feliz para Ray. Mary Ann, que fue quien puso punto final a su matrimonio, podría parecer así ser el centro matriarcal de la familia pero el hecho es que su embarazo la presenta más bien como símbolo del éxito económico de Tim (y del propio ascenso social de ella); Ray, pese al heroico rescate de su frágil hija, no puede competir con su rival. De hecho, Ray incluso fracasa parcialmente en su rol como padre heroico ya que no logra convencer a su hijo adolescente Robbie de que lo acompañe en su odisea (el chico decide unirse a las milicias que luchan contra el invasor). La reconciliación familiar final, bajo la atenta mirada de Tim, no reúne de hecho a Ray con su esposa e hijos sino que sella su distancia con

ellos; sus esfuerzos por ser finalmente el padre responsable que nunca fue llegan demasiado tarde y sólo porque la brutal invasión los ha hecho imprescindibles. Ray ciertamente recupera el respeto perdido por unos hijos que lo veían como hombre inútil y distante, pero su aventura se queda en un heroísmo de muy baja intensidad, sin proyección pública alguna. Anónimo, en suma. Todo parece indicar que en esta América post/11-S (de hecho, la América pre-colapso financiero de 2008), no hay sitio para la masculinidad heroica, por muy modesta que sea.

Se puede decir, en conclusión, que la alta calidad de la estética del desastre ofrecida por Spielberg se sirve de un discurso utópico sobre los grandes logros del Hollywood tecnológico en franco contraste con el discurso distópico sobre la pérdida del poder del hombre medio americano. La súbita pérdida de poder de la nación entera a causa de la invasión alienígena resulta ser al final de *La guerra de los mundos* tan sólo un horrible incidente que puede superarse—quizás en referencia al 11-S. El tema que queda por resolver es si el desempoderamiento y la alienación de quienes, como Ray, se han quedado al margen del sueño americano es también temporal o, más bien como parece, definitivo. Mientras Mary Ann ha puesto su cuerpo y sentimientos al servicio del ascenso social propio y de sus hijos, tal vez representando así un cierto pragmatismo femenino, la masculinidad de Ray se revela adecuada ante una crisis tan cruda como la de la invasión pero incapaz de adecuarse al día a día familiar como padre y marido. Tal vez por ello, su heroica odisea tiene tan escasa recompensa.

BIBLIOGRAFÍA

- Braudy, Leo. *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 2003).
- Chumo, Peter. ‘Watch the Skies: David Koepf on *War of the Worlds*’ en *Creative Screenwriting*, no. 61, (Mayo/Junio 2005), pp. 50-55.
- Faludi, Susan. *Stiffed: The Betrayal of the American Man* (Nueva York: W. Morrow and Co, 1999).

- Franklin, H. Bruce. 'Visions of the Future in Science Fiction Films from 1970 to 1982'. En Annette Kuhn (ed.) *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (Londres y Nueva York: Verso, 1990), pp. 19-31.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (Londres: Verso, 2005).
- Kimmel, Michael. *Manhood in America: a Cultural History* (Nueva York: Oxford University Press, 2012 (1996)).
- Lucanio, Patrick. *Them or Us: Archetypal Interpretations of Fifties Alien Invasion Films* (Bloomington: Indiana University Press, 1987)
- Mair, Jan. 'Rewriting the 'American Dream': Postmodernism and Otherness in *Independence Day*'. En Sean Cubitt & Ziauddin Sardar (eds.), *Aliens R Us: The Other in Science Fiction Cinema* (Londres: Pluto Press, 2002), pp. 34-50
- Martín Alegre, Sara, *En honor a la verdad: Expediente X* (Madrid: Alberto Santos, 2006). <https://ddd.uab.cat/record/118437>
- Moffitt, John F., *Picturing Extraterrestrials: Aliens in Modern Mass Culture* (Amherst, Nueva York: Prometheus Books, 2003)
- Seed, David, 'Alien Invasion by Body Snatchers and Related Creatures'. En Victor Sage & Allan Lloyd Smith (eds.), *Modern Gothic: A Reader* (Manchester: Manchester University Press, 1996), pp. 152-170.
- Sobchack, Vivian, *Screening Space: The American Science Fiction Film* (Nueva York: Ungar, 1993)
- Sontag, Susan, 'The Imagination of Disaster' en *Against Interpretation and Other Essays* (Nueva York: The Noonday Press, 1966), pp. 209-226.
- Telotte, J.P., *Science Fiction Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)

LICENCIA CREATIVE COMMONS



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Reconocimiento (Attribution): En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.



No Comercial (Non commercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.



Sin obras derivadas (No Derivate Works): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Se prohíbe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien puedes citarlo. La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. “Al borde del Apocalipsis: La incierta masculinidad de *La guerra de los mundos* de Steven Spielberg” (2009). Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

Seguido de la dirección de la web del DDD donde se ha publicado el documento.

Nota Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre (Sara.Martin@uab.cat)