



## **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

Cine de terror y ciencia ficción. La cinematografía estadounidense  
durante la década de los cincuenta

Tesis que para optar por el grado de Maestro en Historia

Presenta:

Fabián Jiménez Sánchez

Tutor: Eugenia Walerstein Meyer  
Facultad de Filosofía y Letras

México, D.F., noviembre del 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1. Cine e historia.....	10
El cine como documento histórico	
Realidad y ficción, dos formas de abordar el pasado	
La ideología en el cine	
La experiencia cinematográfica	
El caso de Hollywood	
Cine de terror y ciencia ficción	
Capítulo 2. Después de la guerra...la guerra fría.....	33
Truman y la contención	
La guerra fría de Eisenhower, los años cincuenta	
Corea	
La represalia masiva	
La CIA y la intervención en el “tercer mundo”	
La “amenaza roja” en Asia y África	
Apocalipsis nuclear y la conquista del espacio	
¡Cuidado con los rojos!	
Los últimos sucesos	
El fin de una década	

Capítulo 3. Los temores de posguerra llevados a la pantalla.....	63
Invasiones extraterrestres	
Monstruos nucleares	
A manera de conclusión. Dimensión histórica del cine de terror y ciencia ficción.....	121
Anexo. Fichas fílmicas.....	132
Fuentes consultadas.....	141

## **Introducción**

La construcción del discurso histórico se lleva a cabo a través de muy distintas fuentes y nuestra disciplina se enriquece al recurrir a las diferentes formas de expresión cultural que han existido entre los grupos humanos. Desde las postrimerías del siglo XIX el cine abrió las puertas para encauzar el conocimiento histórico a partir de una nueva perspectiva, aprovechando la imagen en movimiento como un documento que testimonia múltiples aspectos de la realidad humana y el entorno social en el que se presenta.

La relación entre cine e historia ha sido una temática fundamental para la historiografía desde el siglo XX y ha justificado múltiples debates sobre la validez de la fuente fílmica para la labor del historiador, ya sea entendida como una representación aproximada de una realidad que ya no existe, o bien como una falsificación de la misma, e incluso como un discurso que excede el reflejo de un pasado y permite profundizar en el mundo de las mentalidades; dentro de otras diversas interpretaciones que han sustentado el debate entre detractores y defensores del uso del cine como documento histórico. En estas páginas no se pone en cuestión la calidad documental del filme, más bien se aprovecha y, de la mano, se justifica.

La sociedad estadounidense se presta de forma natural a ser abordada a partir las fuentes fílmicas. Desde la invención de este medio visual, los Estados Unidos abrazaron al cine dentro de todas sus posibilidades, generando una fuerte industria que se ha desarrollado a lo largo de más de un siglo, convirtiéndose en un fiel legado de lo que es esta nación, los valores que sustenta y también, los que pretende mostrar hacia el exterior y por qué no, exportar y tal vez imponer.

A mediados del siglo pasado los Estados Unidos ya eran la mayor potencia en el mundo y su industria fílmica se había consolidado como una de las más grandes e importantes del planeta. La potencia estadounidense, eje rector del proyecto democrático capitalista de Occidente, se asumía como un modelo de “perfección” que, sin embargo, se vio cuestionado con la emergencia de una potencia europea con un modelo antagónico, la Unión Soviética. La oposición entre ambos proyectos tras la segunda guerra mundial, la llamada “guerra fría”, se tradujo en un conflicto permanente que determinó el rumbo de la historia mundial. Su desarrollo y desenlace se convirtió en la mayor herencia de aquel conflicto internacional y en el eje rector de los posteriores acontecimientos.

Los años cincuenta representan un momento fundamental en la historia de los Estados Unidos y los documentos fílmicos dan cuenta de ello. Encontramos un periodo singular para la historia de una nación que puede ser abordado desde sus producciones cinematográficas, entre ellas, el cine de terror y ciencia ficción (entendido como una fusión de dos géneros distintos, que en conjunto apelan a los más profundos miedos del espectador, dentro del marco de situaciones fantásticas), característico dentro de este contexto. La intención de estas páginas es lograrlo, buscando en el mundo ficticio de estos filmes, elementos que permiten abordar la historia desde una perspectiva distinta.

Como historiador y aficionado al cine de terror la elección del tema fue sencilla, no así su delimitación. Tras la elaboración de un proyecto inicial, se llevó a cabo la precisión del contexto y las fuentes que integran este trabajo, sin embargo en un principio la propuesta era diferente, abarcando el estudio de dos décadas (los años sesenta y setenta) a partir de filmes más variados dentro del género de terror, como es el caso del terror y ciencia ficción de la versión de *Invasion of the Body Snatchers* de Philip Kaufman (1978), el cine de zombies de George A. Romero (*Night of the Living*

*Dead*, 1968; *Hungry Wives*, 1972; *The Crazies*, 1973; *Martin*, 1976; *Dawn of the Dead*, 1978) e incluso el refinado cine de terror de Alfred Hitchcock (*Psycho*, 1960 y *The Birds*, 1963) y Roman Polanski (*Rosemary's Baby*, 1968), acompañado de las violentas y poco sutiles historias encabezadas por *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), entre muchas otras y muy distintas fuentes, ciertamente emblemáticas de aquel periodo histórico. La delimitación temporal era muy amplia y las fuentes una infinidad. Los temas a tratar eran demasiados (se tenía pensado integrar cuestiones sobre derechos civiles, situación de género, guerra fría, Vietnam, etc.) y era necesario precisar un marco contextual más acotado, por lo que se optó por delimitar el estudio a una década que, en un principio, ni siquiera era parte del proyecto. Fue así que la investigación se circunscribió a los años cincuenta.

Para llegar a esa precisión temporal se tomaron en cuenta dos razones fundamentales: un mayor interés por trabajar el contexto de la guerra fría, y la importante presencia de los filmes de terror y ciencia ficción en el periodo seleccionado. Si bien la guerra fría está presente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, es en esos años en los que se definen importantes ejes con respecto al conflicto y también es la década en que surgen filmes fundamentales que permitieron conformar el contexto ideal para esta investigación.

El proceso de delimitación implicó horas frente a la pantalla, descubriendo y valorando lo que un enorme listado de filmes podía aportar a mi trabajo. Lo que en un principio parecía un amplio catálogo de cine de terror, se convirtió en una acotada lista de ocho documentos fílmicos divididos en dos categorías, cinco de ellos dedicados a tratar el tema de la paranoia anticomunista a través de la temática de las invasiones extraterrestres (*The Thing from Another World*, *Invaders from Mars*, *It Came from Outer Space*, *Invasion of the Body Snatchers* y *The Blob*), y los otros tres destinados a

rescatar los temores atómicos representados por malformaciones de origen nuclear (*The Beast from 20,000 Fathoms*, *Them!* y *The Incredible Shrinking Man*).

Una vez determinado el tema, delimitado el marco contextual y definidas las fuentes primarias, se inició el proceso de revisión de los documentos bibliográficos que posteriormente permitiría el análisis de los filmes mencionados. La bibliografía relacionada con la historia de los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX es amplia y rica, abarcando obras de diversos autores como Willi Paul Adams, Alan Brinkley, John Lewis Gaddis, Ronald E. Powaski y Howard Zinn, entre muchos otros; y se enriquece con trabajos de carácter más general, como es el caso de los textos de Eric Hobsbawm y Josep Fontana, por ejemplo. Mención especial merece la colección de textos editada por el Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, titulada *EUA; Síntesis de su historia*, que reúne importantes aportaciones de autores como Marcelo García, Víctor Godínez, Pedro Javier González, Ángela Moyano y Patricia de los Ríos, quienes desde distintas perspectivas abordan el estudio contemporáneo de la sociedad estadounidense en sus diversas facetas.

Del mismo modo es rica la bibliografía destinada a la relación entre el cine y la historia, tema de investigación trabajado profundamente por muy distintos autores y desde perspectivas diversas, dentro de los cuales cabe destacar el trabajo de Marc Ferro, Robert A. Rosenstone, Pierre Sorlin, Robert C. Allen y Douglas Gomery, entre muchos otros. El mayor problema radicó en el tema del cine de terror y ciencia ficción, tomando en cuenta que la bibliografía no es tan abundante ni de fácil acceso, sin embargo hallé importantes documentos que facilitaron y enriquecieron mi investigación de forma fundamental, como es el caso de los textos escritos por Noel Carrol, Brigid Cherry, Román Gubern, Wheeler Winston Dixon y Rick Worland, también entre otros tantos. La labor bibliográfica integró el aporte teórico de autores como Peter Burke, Roger

Chartier, Hayden White, Walter Benjamin y otros más; quienes encuentran en el pensamiento y sus diversas formas de expresión y reproducción, un fértil campo para la construcción del conocimiento histórico. De esta forma quedó integrado un cuerpo bibliográfico que estableció el rumbo a tomar con respecto al análisis de las fuentes fílmicas, permitiendo la construcción de este texto.

Desde una perspectiva enmarcada dentro del campo de la historia cultural y la historia de las mentalidades, se lleva a cabo un análisis de lo que las fuentes fílmicas nos dicen sobre los Estados Unidos de los años cincuenta, no sólo como un reflejo histórico y social, sino también como un discurso que devela la naturaleza misma de la cultura estadounidense y su papel hegemónico mundial, integrando sus dinámicas culturales, sus temores y sus formas de garantizar la subsistencia del *American way of life*.

El texto se estructuró a partir de tres capítulos. Un primer apartado destaca la relación que existe entre el cine y la historia, y la función que tiene la fuente cinematográfica como una herramienta dentro del quehacer histórico. El segundo dedica sus páginas al contexto histórico que se vivía en los Estados Unidos durante la década de los años cincuenta, dentro del marco de la guerra fría principalmente. Para cerrar el trabajo, el análisis de los documentos fílmicos se integra en el tercer y último capítulo, donde queda conjugado el contexto histórico y la relación entre cine e historia, para dar vida al discurso que justifica esta tesis.

El punto de partida del análisis se estableció bajo distintas hipótesis que funcionarían como un eje rector dentro del trabajo de cada una de las fuentes, particularmente y después en conjunto. En un principio se consideró que las características y condiciones políticas, sociales y económicas de una sociedad, determinan hasta cierto punto la producción de sus películas, sea cual sea el género al

que pertenezcan, por lo que una sociedad de posguerra en plena construcción de su nueva identidad (como lo eran los Estados Unidos de los primeros años de la segunda mitad del siglo XX) se convierte en un campo muy fértil para generar una cinematografía específica.

Premisa que a su vez llevó a pensar en el cine de terror y ciencia ficción estadounidense de los años cincuenta como un producto cultural plagado de elementos políticos y sociales, estando siempre presentes los conflictos bélicos y la herencia que dejaron al país, destacándose dentro de ello la guerra fría y todo aquello relacionado con la misma (especialmente dentro del marco de la escalada armamentista, junto con el temor a la expansión del comunismo y a la creciente carrera espacial en busca de una expansión hacia nuevas fronteras).

Dentro de este ámbito de competencia entre los Estados Unidos (liderando al mundo occidental) y el llamado bloque socialista, sería fundamental el papel desempeñado por el cine, funcionando como un medio para recuperar a un público desilusionado, así como para desprestigiar a aquello ajeno al *American way of life*. Siempre pensando en un espectador específico, aquel estadounidense promedio que acudía al cine para entretenerse, sin considerar la dimensión ideológica de este medio. Jóvenes y adultos, que buscaban en el cine de terror y ciencia ficción, un escape a su realidad y un momento de plena dispersión.

A través de la ficción representada en la pantalla, se encontrarían temas y personajes recurrentes, susceptibles del establecimiento de un análisis que otorgaría a este subgénero cinematográfico el carácter de documento histórico, permitiendo una aproximación distinta hacia un momento y un lugar específicos, y encontrando a través de la ficción, una ventana hacia una realidad concreta y al imaginario que alimenta.

Tomando como base dichas premisas, se destacaría la importancia que tienen las películas de invasiones extraterrestres y monstruos nucleares dentro del contexto de los años cincuenta en los Estados Unidos, reflejando los temores de una nación y alimentándolos a la vez, insertándose dentro de un cuerpo de instrumentos ideológicos con una función específica, en este caso: mantener el miedo como una herramienta de control social. Justificándose así, el valor documental de estas fuentes fílmicas.

El trabajo bibliográfico, el análisis de las fuentes primarias y la elaboración de preguntas originadas a partir de diversas hipótesis, dio como resultado lo que se presenta en las siguientes páginas, donde el encuentro entre la historia y el cine, y la “ficción” con la “realidad”, se convierten en ejes fundamentales para la construcción del discurso histórico. Un discurso inacabado, que a su vez abre puertas a nuevas investigaciones, sugiriendo el uso del filme como documento histórico, sin importar el género al que éste pertenezca.

## Capítulo 1. Cine e historia

### El cine como documento histórico

Con el nacimiento del cine a finales del siglo XIX, surgió una nueva forma de representar el mundo en que vivimos y, por qué no, de inventarlo también. Si bien desde sus inicios se entendió como un medio de entretenimiento, encontramos en él un reflejo de múltiples aspectos históricos del momento y lugar específicos en que se produce. Es por ello que, con este medio, emergió también una herramienta para el historiador y una novedosa forma de documentar el pasado y acercarnos a su estudio.

Cualquier género cinematográfico puede ser utilizado como documento histórico, pues su validez no radica en la cercanía que su contenido tiene con la realidad que pretende reflejar, sino con todo aquello que lo rodea en su construcción, así como las intenciones bajo las que se produce. Es por ello que el filme, ficción o no, es un documento, pues “[...]como todo producto cultural, como toda acción política, como toda industria, cada película posee una historia que es Historia[...]<sup>1</sup>” y por lo mismo, es digna de ser estudiada, pues no sólo se limita a un discurso narrativo, sino a un contexto que justifica el porqué del mismo. El contexto está presente en toda forma de expresión cultural y el cine no escapa a ello. Es por esto que nos permite “[...]descubrir lo latente detrás de lo aparente, lo no visible a través de lo visible[...]una película siempre se ve

---

<sup>1</sup> Marc Ferro, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 15

desbordada por su contenido”<sup>2</sup> y nos invita a profundizar en los motivos intrínsecos de las imágenes que nos presenta. El cine es un espacio en el que confluyen diversos contextos, como lo es el caso de aquél dentro del que se lleva a cabo la producción cinematográfica, así como el que con ella se pretende reconstruir e incluso, también, ese en el que está inserto el espectador.

El autor, su vida, su presente, la gente que lo rodea, su perfil ideológico e inclinación política, se verán reflejados en cada una de sus películas; en consecuencia el cine nos obliga a reflexionar y profundizar en los motivos mismos de su contenido. No existe filme alguno sin intención, y la estructura dramática se convierte en un pretexto para transmitir ideas. Es por ello que el cine, como toda representación cultural, responde a las intenciones de quien lo produce. Al estudiar una película debemos considerar su origen, entendiéndola como un producto colectivo en el que intervienen muchas manos, las de todos aquellos que, de una u otra forma, se integran a la producción, dándole un significado específico y generando así un discurso.

Es interesante concebir al cine como una forma de entretenimiento que gradualmente se ha ido desbordando y que ha llegado a instituirse como parte de un consumo cotidiano en muchos países y entre muchos sectores (aspecto favorecido por las formas de distribución y piratería que han llevado el cine a cualquier rincón del planeta). Esto es un importante indicador de su capacidad como medio de difusión ideológica, condición que a lo largo de la historia ha sido aprovechada de muy diversas formas, convirtiéndose así en un arma a partir de la cual se pueden difundir ideas, crear modelos e, incluso, impulsar proyectos políticos. El cine se torna en un agente histórico que nos permite descubrir discursos e intenciones, tanto en la forma en que es elaborado, los sectores a los que es dirigido y el modo en que se distribuye.

---

<sup>2</sup> *Ib.*, p. 28.

Las producciones fílmicas se valen de su capacidad de difusión e influyen ideológicamente en el espectador. Es por ello que “[...]el análisis del film permite descubrir los aspectos tradicionalmente ocultos de la historia y del funcionamiento de las sociedades”<sup>3</sup>, pues cada película, como todo producto cultural, nos permite elaborar un análisis profundo y una lectura sobre el lugar y las circunstancias en que se hace, y las intenciones que su existencia conlleva.

Es claro que el cine no es, ni pretende ser, un fiel retrato de la realidad y como toda expresión artística, otorga al autor cierta libertad que lo convierte en un fértil instrumento discursivo que de formas muy diversas llega a un al espectador, estableciéndose una dialéctica en la que cada película está destinada a un público específico (considerando que cada género y subgénero cinematográficos tienen un objetivo particular, sin por ello plantear que el público conforma un grupo homogéneo), con lo que se garantiza la difusión de determinados contenidos y modelos entre la audiencia. Cualquiera sea el género, ya sea un filme de corte histórico, un documental, una comedia, o una película de terror y ciencia ficción, el discurso está presente y, de forma explícita o implícita, los autores (director, productor, guionista, etc.) lo transmiten al espectador. Cuestión aparte es, sin duda, para el caso del análisis histórico cultural, cómo este último lo recibe y asimila, o bien se apropia de él para construir su propio discurso.

Esto hace fundamental referirnos al papel del espectador y estudiar el diálogo que se establece entre los creadores de la obra fílmica y el público en la sala de proyección. Por medio de la experiencia cinematográfica se genera una dialéctica que justifica al filme en sí, una relación entre emisor, receptor y contexto, a partir de la cual se puede establecer un análisis tanto de los objetivos que cada película puede tener,

---

<sup>3</sup> *Ib.*, p. 19

como de la forma en que llega al espectador y el impacto que tiene en éste, tema al que se dedican las distintas teorías del espectador, que si bien se alejan del estudio histórico, pueden servir de apoyo para el análisis fílmico.

El significado del cine como una fuente para el quehacer histórico ha sido defendido por distintos autores, que a través de sus trabajos han enfatizado la validez de este medio audiovisual para aproximarnos al estudio de los grupos humanos. Si el cine fue escasamente atendido en el pasado como fuente de estudio histórico, los filmes de terror y ciencia ficción lo han sido aún menos, pues podría pensarse que son considerados un género menor por estar alejados de ciertas pretensiones a las que un medio artístico debería aspirar. En la mayoría de los libros de historia del cine este género es poco mencionado. Sin embargo es importante considerar que cada película producida, ya sea en Hollywood o en cualquier otra industria, tiene en el fondo una carga ideológica y, en consecuencia, una postura política e implicaciones sociales que nos permiten establecer ejes de estudio muy vastos. Sin importar el género al que pertenezca una película, podemos encontrar en ella ciertos elementos de la sociedad en que es producida, tomando siempre en cuenta aspectos básicos como: ¿en qué circunstancia histórica y espacio específico aparece?, ¿quién la produce?, ¿a quién va dirigida?, ¿cómo es recibida por el espectador?, ¿qué temas trata? De una u otra forma el contexto está presente en cualquier producción fílmica.

## **Realidad y ficción, dos formas de abordar el pasado**

Cuando el cine nació, las convenciones dentro del quehacer histórico estaban rígidamente definidas y la introducción de un nuevo recurso heurístico, del cual el historiador podía echar mano, fue por demás complicada.

El historiador, que antes se había limitado al estudio de documentos escritos principalmente, se encontró ahora con la imagen en movimiento y con las posibilidades que ésta implicó para su quehacer (cabe recordar que la imagen estática, como es el caso de la fotografía, ya era un recurso utilizado por algunos historiadores). El cine se convirtió en una nueva herramienta para la historia<sup>4</sup> y los múltiples enfoques que permite, enriquecieron las formas de abordar el pasado humano y construir el conocimiento histórico.

En un principio el género con mayor aceptación dentro de la esfera académica fue el cine documental, por su aparente cercanía con respecto a las circunstancias históricas y la posibilidad de mostrarnos un contexto específico “tal como es”. Al uso del cine documental se sumó después el del cine histórico que, a pesar de pertenecer al mundo de la ficción, se basa en el conocimiento histórico para reconstruir los hechos del pasado y llevarlos a la pantalla, convirtiéndose en una nueva forma de difusión y construcción de la historia. Junto con estas formas de producción cinematográfica nos encontramos con muchos otros géneros que integran el mundo de la ficción y que representan nuevas y distintas posibilidades para el conocimiento humano. Estos filmes no pretenden representar o reproducir nuestra realidad, por el contrario, crean realidades alternas. Sin embargo son parte de una realidad específica o bien, de un

---

<sup>4</sup> Ya desde finales del siglo XIX había autores que reflexionaban en torno a la relación entre el cine y la historia, como es el caso de Boleslas Matuszewski, quien en “Una nueva fuente de la historia: la creación de un archivo para el cine histórico” (1898), reflexiona en torno a la utilidad del medio cinematográfico para estudiar el pasado.

contexto. Su riqueza no radica en la cercanía que tienen con hechos específicos, sino con lo que nos presentan del contexto mismo en el que nacen y las implicaciones de su propio ser.

El cine y la historia se relacionan de distintas formas. Los filmes pueden ser una realidad en sí mismos, una representación, una construcción de discurso histórico o una ventana hacia un contexto específico y la ideología que lo sustenta.

El contraste entre “realidad” y “ficción” no marca un obstáculo para el quehacer histórico, que se ve enriquecido al encontrar diferentes formas testimoniales que permiten abordar el pasado desde diversas perspectivas. El conocimiento histórico se construye a partir de distintas premisas que establecen un diálogo entre dos mundos distintos, el de lo “real” y el de lo “ficticio”, mundos que, al entrar en relación, llegan a confundirse.<sup>5</sup>

Como ya se ha mencionado, el valor que obtiene un filme en calidad de documento histórico no está determinado por su cercanía hacia una circunstancia, tiempo o personaje específicos, entendiendo todo ello como la precisión o exactitud que una película puede mostrar con respecto al mundo “real”, ya sea en su pretensión de reconstruir hechos del pasado o, simplemente, de ubicar su hilo narrativo en un contexto específico. Es indudable que la exactitud histórica de un filme y su apego a los hechos pueden favorecer la producción y el análisis del conocimiento histórico. Sin embargo la importancia histórica de una película no radica en ello, sino en su capacidad de mostrarnos múltiples aspectos de la “realidad”, que van más allá de lo que las imágenes en movimiento implican por sí mismas, siendo así que para Marc Ferro “[...]el análisis del film permite descubrir los aspectos tradicionalmente ocultos de la historia y del funcionamiento de las sociedades.”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Cf., Hayden White, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 41-74

<sup>6</sup> Marc Ferro, *op. cit.*, p. 19

Es importante dejar a un lado la discusión en torno a lo “real” y lo “ficticio”, y recordar que todo producto cultural, ya sea escrito o filmado (entre las múltiples posibilidades existentes), es resultado del ingenio humano. Todo es una construcción humana y dentro de cualquier proceso creativo, existen elementos interpretativos acompañados por un proceso de “montaje”, “edición”, “trucaje” o como se le quiera llamar, que lleva a la creación de una realidad propia. Así como el filme es una construcción narrativa, el discurso escrito también lo es. El primero recurre a la imagen en movimiento y al sonido, y es producto de una serie de escenas construidas con una intención específica. Cada una de las escenas, cada uno de los encuadres, cada imagen y cada sonido, tienen una función específica dentro de un discurso particular. El caso del texto es muy similar. A partir de palabras, frases, oraciones, el autor lleva a cabo una construcción discursiva, siempre con una intención. Sin duda el texto histórico es producto de una investigación, sin embargo el historiador lleva a cabo un proceso de edición e interpretación que resulta en un discurso particular también. La historia a través del cine no pierde legitimidad por ser una construcción “artificial”, pues a fin de cuentas, el texto escrito también lo es.<sup>7</sup> El alcance de lo “real” es tan lejano para la fuente escrita como lo es para la visual y por ello lo que importa, tanto en un documento como en otro, es la interpretación que permite, radicando en ello la riqueza del conocimiento histórico y de todo producto cultural que el historiador determine como documento, pues la historia no está únicamente en los libros, sino en cada aspecto de la vida humana, lo único necesario para rescatar una fuente determinada es la curiosidad que incite en el historiador, quien a través de un proceso analítico, validará sus documentos y llevará a cabo la construcción del conocimiento histórico. Sin importar si

---

<sup>7</sup> Cf., Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes; El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, pp. 36-37

una fuente corresponde al mundo de la “ficción” o la “realidad”, la validez histórica radica en el discurso que conlleva y en su papel dentro del contexto en el que existe.

No debemos confundir lo que implica el universo de la ficción y su validez como documento histórico, con la ficción como construcción del discurso histórico. Por un lado tenemos un mundo ajeno a cualquier realidad en cuanto a su representación, pero inserto dentro de un contexto específico, mismo que permite la elaboración de un análisis con respecto a su existencia en ese momento y ese lugar específicos. Por otro lado, encontramos un rubro de la ficción en el que se pretende llevar a cabo una reconstrucción del pasado que, fiel o no, nos abre las puertas a un trabajo de interpretación distinto, donde no importa el apego histórico del documento, sino el discurso que sustenta. El pasado no puede reconstruirse de manera fiel y total bajo ninguna circunstancia. Ya sea por medio de las palabras o las imágenes, el pasado no puede cobrar vida nuevamente y es por ello que lo único con lo que podemos contar, es con las interpretaciones.

Encontramos dos formas de relacionar el mundo de la ficción con la historia. En una de ellas rescatamos el discurso que existe detrás de una construcción fantástica y la relación que tiene con un lugar y un momento de enunciación específicos; y en la otra, el discurso que sustenta la construcción de un discurso histórico particular. El mundo de la ficción, arroja un vasto campo de estudio y queda en manos del historiador otorgar validez a cada documento, a través de su interpretación.

## La ideología<sup>8</sup> en el cine

Uno de los aspectos fundamentales del cine es su alcance e impacto ideológico. Desde su nacimiento este medio se ha ido desarrollando con gran velocidad hasta convertirse en uno de los vehículos de expresión masivos con mayor repercusión, lo cual lo valida también como un agente de difusión ideológica sin precedentes. Jean Epstein, en su momento, planteaba que había que “[...]reconocer que ninguna otra técnica de expresión posee, en el momento presente, una esfera de influencia tan vasta”<sup>9</sup>, aseveración que si bien en la actualidad ha perdido vigencia, demuestra la importante capacidad que como medio de difusión tiene el cine y su papel predominante durante buena parte del siglo XX.

Las películas son productos culturales detrás de los cuales se encuentran las ideas de todos aquellos que intervienen en su construcción y es “[...]evidente que estos cineastas, conscientemente o no, se hallan como toda persona al servicio de una causa, de una ideología; explícitamente o sin planteárselo.”<sup>10</sup> En cada filme está presente la

---

<sup>8</sup> No me atrevería a definir el término “ideología”, ni siquiera a profundizar en el debate en torno al tema, sin embargo cabe destacar que son muchos los autores que han dedicado su tiempo a definir un concepto tan problemático como éste. Como bien dice Terry Eagleton en *Ideología; Una introducción*, hay un abanico muy amplio de significados que se le han atribuido al término, significados que en su propio contexto han mostrado una utilidad que justifica el que, en ocasiones, no sean compatibles entre sí. Sin caer en categorías absolutas, considero que para fines de este análisis, podríamos retomar algunas de las definiciones propuestas por este autor, dejando a un lado aquellas que establecen un sentido tan amplio que evitan tomar en cuenta aspectos políticos, como aquellas que, en el otro extremo, proponen un maniqueísmo muy particular.

Bien podríamos decir que en el caso concreto de la cinematografía estadounidense, los intereses se ven reflejados a partir de una clase dominante y de un proyecto político concreto, pero limitar el concepto al terreno de una élite nos llevaría a excluir muchos otros campos donde la ideología está presente, es decir, todos aquellos en los que las ideas de legitimación existen a pesar de estar fuera de lo que dicta la clase dominante mencionada. Tampoco juzgaremos aquí la veracidad, o ausencia de ella, dentro del cuerpo de ideas y creencias que conforman un marco ideológico, pues la promoción y legitimación de un grupo social no siempre se lleva a cabo a partir de falsas ideas (aunque en muchos casos sea una constante), por lo que no debemos entender a la ideología como una forma de legitimar un poder a partir de un falso discurso.

Tomando en cuenta lo dicho, la ideología se convierte en un concepto que integra el conjunto de ideas y creencias que contribuyen a promover y legitimar los intereses de un grupo social, definición a partir de la cual podemos abordar la relación que existe entre el cine y la ideología.

<sup>9</sup> Jean Epstein, *La esencia del cine*, Buenos Aires, Galatea, 1957, p. 20

<sup>10</sup> Marc Ferro, *op. cit.*, p. 12

mentalidad de aquellos individuos relacionados con su producción, desde quienes invierten dinero para llevar una historia a la pantalla, los que dan vida a los personajes creados por el guionista, el guionista mismo, el director, el fotógrafo y hasta aquellos involucrados con aspectos técnicos, por qué no, rubros fundamentales dentro de cualquier película.

El trabajo conjunto arroja como resultado un testimonio que, sin importar el género en el que se inscribe, refleja las ideas de un equipo y transmite de una u otra forma un perfil ideológico específico. Cada filme se convierte en un agente político, en un reflejo de las circunstancias concretas o específicas en que se produce y de las ideas que giran en torno a un contexto determinado. Como todo producto cultural el cine tiene una intención, en algunos casos velada y en otros no, intención que refleja una forma de pensar particular y que aprovecha un medio masivo de comunicación para llevarla a un espectador que, dentro de la sala cinematográfica, queda expuesto a lo que ve en la pantalla y al discurso narrativo que se proyecta en la misma. Sin duda cada uno lo asimilará y procesará acorde a su propia idiosincrasia, pero no escapará al diálogo planteado por el texto cinematográfico.

En ocasiones el discurso es muy claro. Cuando la fuente fílmica es un documental o una película histórica, el espectador tiene, de entrada, una noción de lo que va a presenciar y, por ende, el perfil ideológico que acompaña al filme. Este tipo de documentos muestran su intención desde la elección del tema que tratan y la perspectiva que plantean para abordarlo, de tal forma que la postura política de quien los produce se ve plasmada de forma contundente.

El caso de la ficción es distinto y es por ello que en ocasiones ha sido difícil justificar su uso como base para la construcción de un discurso histórico. Toda ficción parte de una realidad, y por ello hay que reconocer que el cine comercial integra

películas que, desde sus muy diversos géneros, tratan distintos temas, en ocasiones profundos, en otras superficiales, pero que de una u otra forma, con su contenido logran una empatía o un rechazo por parte del público, y el discurso cobra sentido.

El cine es un vehículo de ideas que permite aprovechar su aparente inocencia y convertirlo en una herramienta ideológica. Una herramienta a partir de la cual se construyen realidades y se consolidan modelos, y también, por qué no decirlo, se cuestionan (particularmente en el caso estadounidense, no hay que olvidar una enorme capacidad autocrítica que también está presente en distintas producciones cinematográficas). A través del análisis de las películas y su contenido ideológico, podemos descifrar el porqué de su mera existencia, la función social que desempeñan y su papel dentro de la historia y en la construcción del conocimiento histórico también.

En cartelera encontramos comedias, romances, dramas, cintas de acción, suspenso, terror y ciencia ficción, entre otras más; películas que aparentemente no tienen una función social muy compleja y se conciben tan sólo como formas de entretenimiento. Sin embargo en este tipo de filmes también hay un discurso ideológico intrínseco. Son, de igual forma, productos culturales, y su mera existencia nos permite construir un análisis concreto sobre las ideas que se buscan transmitir dentro de un contexto específico, ya que “[...]siempre, en alguna medida, el espectáculo es portador de ideología.”<sup>11</sup>

El entretenimiento se vuelve parte de un discurso que está íntimamente ligado al contexto. La existencia de cada uno de estos documentos fílmicos tiene una explicación histórica que nos permite descifrar la intención con la que son creados y el papel que juegan al envolver al espectador a través de sus historias aparentemente vacías.

---

<sup>11</sup> Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*, Ciudad de México, Federación Editorial Mexicana, 1983, p. 34.

## **La experiencia cinematográfica**

El cine no tiene sentido sin un destinatario: el espectador. El diálogo que se establece entre el creador y el receptor, a partir de la experiencia cinematográfica, es lo que fundamenta y justifica la existencia de todo filme, el cual cobra vida en la sala cinematográfica ante los ojos de un público específico.

El espacio de la proyección se convierte en el medio a partir del cual se lleva a cabo el contacto entre los autores de un filme y aquellos que lo presencian. Es donde el discurso adquiere vida y se impregna, de una u otra forma, en aquellos que, dentro de la oscuridad, ocupan las butacas.

Una vez que el filme llega al espectador, cumple con su cometido y se convierte en una “realidad”. Ya sea un documental, una película histórica o cualquier otro género inserto en el mundo de la ficción, el cine establece un diálogo cargado de contenido y se torna en el vehículo que los autores utilizan para transmitir ciertas ideas. El cine, como instrumento ideológico, entra en acción y las imágenes y sonidos en la pantalla envuelven al espectador que, hasta cierto punto, queda a merced de lo que estos dicten. Ciertamente deberá procesar lo que ha visto y escuchado, pero la interrelación y el diálogo están dados.

La oscuridad de la sala aísla al espectador, quien queda inmerso en una especie de sueño o alucinación.<sup>12</sup> Si bien sabe que está presenciando un espectáculo ficticio ajeno a su entorno, permite que en ese instante se convierta en su “realidad”. Lo que ve en la pantalla no es solamente un sueño compartido con los demás espectadores, es una “realidad” compartida, una experiencia que lo abstrae por un momento de su propio contexto, sin dejar de recordárselo cuando es necesario. De esta forma, el cine

---

<sup>12</sup>Cf., Christian Metz, *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001, pp. 101-138

aprovecha su capacidad comunicativa y lleva a los individuos a identificarse con situaciones y personajes que sustentan un discurso específico. El contenido ideológico que de forma casi imperceptible llega al espectador, puede disfrazarse de múltiples maneras dentro de un filme, a través de diálogos, sonidos, silencios, personajes, lugares o situaciones que dan vida a esta realidad onírica en la que el espectador está inmerso.

Dentro de este contexto Epstein diría que “[...]el film difunde su propaganda de modo tan discreto, paciente y disimulado, que el público la asimila sin advertir su acción.”<sup>13</sup> Esto ocurre hasta cierto punto, pues no podemos caracterizar de manera categórica al espectador como un ser pasivo que resulta víctima de un proceso ideológico planteado por la experiencia cinematográfica. Si bien este proceso simula una especie de sueño o alucinación que envuelve al espectador, es importante recordar que éste es plenamente consciente del momento que está viviendo y no deja fuera de la sala sus propias circunstancias. El cine permite cierta abstracción más no una evasión absoluta y es ello lo que enriquece las posibilidades de diálogo entre el autor y el espectador, a través de la pantalla. El sueño colectivo que se vive durante la proyección construye una “realidad” específica y con ella un discurso; integra al espectador dentro de este mundo alterno, pero también lo mantiene al margen, recordando su calidad de ilusión y generando un proceso dialéctico entre distintas “realidades”: la que representa la pantalla, la que se vive en la sala y la del propio espectador. El diálogo entre distintas “realidades”, permite un proceso de identificación y distanciamiento simultáneos, que hacen del espectador no solamente un receptor, sino un ente partícipe dentro de la construcción del sentido cinematográfico. Es decir, dentro de la dialéctica cinematográfica, el espectador se convierte en un constructor de sentido.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Jean Epstein, *op. cit.*, p. 127

<sup>14</sup> Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*, p. 83

La experiencia no termina cuando la palabra “Fin” se proyecta en la pantalla y se encienden las luces de la sala, “[...]la respuesta que interesa del espectador no es sólo la que puede dar dentro del espectáculo, sino la que debe dar frente a la realidad.”<sup>15</sup> El cine alimenta modelos de vida, formas de actuar y de pensar, y es así como la experiencia cinematográfica trasciende el momento en el que se da el contacto entre la película y el espectador. La ficción representada en la pantalla, se vuelve parte de una realidad concreta que integra ciertos valores transmitidos por la representación fílmica, mismos que pueden fortalecer y dar sentido a un contexto específico, o bien cuestionarlo, dependiendo de esa intención que acompaña a toda película.

A partir de distintos tipos de filmes, se construye una dinámica en la que el diálogo que permite la pantalla cinematográfica es parte de un proceso ideológico que hace del cine una herramienta ideal para transmitir ideas. Hay películas para todo tipo de público y público para todo tipo de películas. Así como cada espectador elige lo que va a ver en el cine, los autores de cada una de las producciones fílmicas consideran a un espectador concreto a quien dirigir su trabajo. La producción cinematográfica se construye a partir de la búsqueda de una respuesta específica, y cada género, cada película, tiene un objetivo particular. El discurso de cada filme, por lo tanto, está dirigido a un sector determinado del cual se espera una respuesta particular, es un discurso hecho, hasta cierto punto, a la medida del espectador.

---

<sup>15</sup> Tomás Gutiérrez Alea, *op. cit.*, p. 48

## **El caso de Hollywood**

El caso del cine estadounidense es muy significativo, especialmente aquel producido en Hollywood. Durante poco más de un siglo, el desarrollo de la industria fílmica de ese país ha logrado niveles espectaculares que lo han convertido en uno de los medios de difusión más importantes en el mundo entero. Hollywood se ha convertido en el escaparate, por excelencia, que transporta al resto del orbe el *American way of life* y con ello, toda una carga ideológica que, de muy distintas formas, penetra en las diversas culturas a través de sus salas cinematográficas.

Con certeza se puede afirmar que el cine estadounidense se ha instituido como una herramienta fundamental para exportar el modelo de vida predominante en los Estados Unidos y vender, a través de él, un conjunto de ideas que buscan imponerse frente a la otredad. En gran parte de los filmes producidos en Hollywood, están presentes de manera invariable ciertos elementos que caracterizan esta exportación ideológica producida por la “fábrica de sueños”.

El cine hollywoodense está impregnado de elementos ideológicos que exaltan las virtudes del modelo democrático capitalista estadounidense frente a la otredad y, con ello, buscan justificar su permanente intento de imposición de una idiosincrasia imperante y homogeneizadora.

De forma velada, a través de la pantalla, el hilo narrativo de las películas comerciales mantiene, a través de múltiples factores, un discurso que rescata los pilares que constituyen a los Estados Unidos como nación y como potencia. La constante lucha de este pueblo frente a otros con ideas o sistemas diferentes, la virtud de sus instituciones, su responsabilidad moral de llevar un modelo al mundo entero, las bondades de Occidente, el patriotismo que distingue al ciudadano estadounidense, y

todos aquellos aspectos que dan sustento al referido sistema de vida económica, política y social; son los elementos ideológicos que de manera invariable están presentes en las proyecciones cinematográficas. A partir de situaciones o personajes particulares, una nación proyecta un discurso y encuentra una forma muy poderosa de exponer las virtudes y los valores de su modelo de vida a espectadores que quizá asisten a la sala cinematográfica con el único fin de entretenerse y por qué no, alejarse de su realidad durante un par de horas.

Un tema fundamental en el cine estadounidense es el maniqueísmo frecuente de una lucha entre el bien y el mal, en la cual el bien está representado por las virtudes que caracterizan a los Estados Unidos y sus ciudadanos. Siempre habrá alguien o algo que pretenda romper con la armonía del *American way of life* pero, a pesar de la adversidad, éste mantendrá sus premisas y saldrá fortalecido de su confrontación con la otredad. El peso ideológico de la lucha entre el bien y el mal, está presente en gran cantidad de las producciones cinematográficas estadounidenses sin importar el género. A partir de dramas, comedias o películas de terror y ciencia ficción, las pantallas introducen al espectador en conflictos que tienen relación directa con el contexto que viven. La otredad es representada de muy diversas formas y simboliza también cosas muy distintas, sin embargo el bien siempre se impone y alimenta en el espectador una sensación de conformidad que justifica el valor ideológico del cine.

Dentro del particular caso hollywoodense, las grandes producciones que se realizan a través de muy diversos géneros se han dedicado a construir un discurso específico, a través del cual se fortalece el modelo democrático capitalista encabezado por los Estados Unidos.

Por lo general el público estadounidense acude a las salas de proyección y se encuentra con muy distintas producciones que en el fondo mantienen una línea similar.

Sea una película de terror, un filme histórico o una cinta de acción (entre todas las demás posibilidades existentes), el hilo narrativo encuentra lugares comunes que tienen una estrecha relación con el perfil ideológico que se pretende difundir. La cartelera integra historias en las que se presenta un modelo de vida ejemplar, que en determinado momento se ve amenazado pero termina sorteando la amenaza para resultar fortalecido. Esta historia puede aplicarse a los distintos géneros cinematográficos y muestra con claridad el discurso que la sostiene. El espectador, inmerso en una narración como ésta, ve amenazados los valores que sustentan su propia vida, mismos que por su fortaleza se imponen frente a la adversidad y por ello mismo quedan confirmados como válidos. El modelo del *American way of life* siempre saldrá victorioso y la estructura democrática capitalista siempre será la mejor, especialmente si la bandera estadounidense es la que está al frente.

Este discurso se difunde en las salas de proyección en los Estados Unidos y fortalece los cimientos de la cultura estadounidense. A la par, el discurso se exporta al resto del mundo y con ello, el modelo de esta nación y su supremacía frente a cualquier adversidad llega, prácticamente, a todas y cada una de las culturas que integran nuestro planeta, y el espectador, ya no sólo estadounidense, queda a merced del discurso de una potencia occidental que a través del cine (entre muchos otros artefactos ideológicos), ha logrado difundir e imponer su modelo de vida.

### **Cine de terror y ciencia ficción**

Con el surgimiento del cine, la industria fílmica estadounidense se ha desarrollado hasta instituirse de forma hegemónica y se ha convertido en el principal medio de difusión de esta cultura, tanto en los Estados Unidos, como en el resto de Occidente, exportando sus

patrones culturales a todo el mundo. Es por ello que la sociedad estadounidense del siglo XX se convierte, de forma natural, en un objeto de estudio a partir de sus fuentes fílmicas. Dentro de ellas encontramos una amplia variedad de géneros y temas, pues el desarrollo de esta industria lo ha abarcado todo, garantizando así una mayor difusión a partir de un permanente éxito comercial.

Dentro de las producciones que en Hollywood se llevan a cabo año con año, hay dos géneros fundamentales que durante la década de los años cincuenta se fusionaron para dar vida a un híbrido, el cine de terror y ciencia ficción. Ambos, juntos o por separado, han constituido uno de los ramos más exitosos de la industria y han cautivado a grandes cantidades de espectadores, siendo por ello un escaparate ideal para la transmisión de ideas, así como un referente fundamental de la cultura de este país.

Como ya se ha dicho, cada producción cinematográfica tiene una intención e integra cargas y elementos ideológicos, aspecto al cual no podría escapar el cine de terror y ciencia ficción, siendo así que dentro de los distintos filmes correspondientes a este género, encontramos referencias invaluable para entender lo que pasaba en un contexto determinado, como es el caso de los Estados Unidos en la década de los años cincuenta.

Normalmente acudir a una sala de proyección donde se presenta una película de terror y ciencia ficción, no implica en el espectador ninguna ambición más que el entretenimiento puro, vivir un momento de ansiedad dentro de un mundo fantástico que no tiene relación alguna con el contexto real en el que éste desempeña su vida cotidiana. La experiencia cinematográfica, en este caso, se convierte en una especie de “casa de los espantos” donde el individuo sentado en su butaca, espera ser violentado por medio de imágenes y sonidos que apelan a sus más profundos temores. El terror de la pantalla se desenvuelve dentro de un “sueño colectivo”, como el que hemos mencionado

anteriormente, y el espectador sufre, y disfruta a la vez, desde la seguridad de su butaca. Si bien esta experiencia se presenta dentro de un contexto ficticio del cual el espectador es consciente, es fundamental la dirección que las situaciones y los personajes pueden tomar. Un mundo fantástico puede ser una clara referencia a un lugar y un momento específicos dentro de la historia humana; un monstruo puede ser una analogía de un sistema político o un sujeto histórico; un diálogo, tan sólo, puede establecer una relación fundamental entre el espectador y su propio contexto, y es por ello que este mundo ficticio se convierte en un documento que nos permite profundizar en el estudio del contexto específico en el que existe.

La identificación es fundamental dentro del discurso de un cine como éste. La lucha entre el bien y el mal está claramente definida, y los valores que representa el bien se tornan en un modelo que el espectador debe adoptar y reproducir. Es cierto que en momentos se lleva a cabo una doble identificación<sup>16</sup>, pues dentro de la dinámica que permite la experiencia cinematográfica, el espectador puede llegar a identificarse con aquél que representa la amenaza: un monstruo, un extraterrestre o cualquier ser extraordinario que está al margen de un modelo de vida específico y que, por lo tanto, lo violenta. A partir de este proceso de identificación, el individuo escapa a su realidad y se permite experimentar una maldad que no tendría cabida dentro de su vida cotidiana. Sin embargo, al final es el bien (y todo lo que simboliza) el que se impone, tanto dentro del proceso de identificación como con respecto a su lucha en contra de este ser ajeno que lo amenaza.

Siempre hay algo a qué temer y siempre el cine se alimentará de ello, impulsando de manera simultánea los miedos ya existentes. En el caso estadounidense el cine de terror y ciencia ficción ha sido fundamental con respecto al tema de la otredad,

---

<sup>16</sup> Román Gubern y Joan Prat, *Las Raíces del Miedo; Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets, 1979, p. 44

un temor muy presente en los Estados Unidos. La amenaza a lo que representa esa nación ha pasado por muy diversas etapas con el paso del tiempo. En algún momento se temió al nacional socialismo alemán, después al comunismo soviético, posteriormente al terrorismo de los países orientales y así, se ha dado una sucesión en la que la potencia capitalista ha recurrido a distintos medios para confirmar su superioridad y su validez frente al otro. El cine de terror y ciencia ficción donde el mundo democrático capitalista enfrenta a un monstruo o un invasor, responde a la necesidad de validarse dentro de un contexto específico, y ha cumplido con esa función desde el inicio de su existencia. De forma sutil, la construcción narrativa de estos filmes logra convertirse en un arma ideológica que transmite a los espectadores un temor hacia la otredad y también, un sentimiento de esperanza y alivio, pues el bien, representado por todos los valores del *American way of life*, siempre triunfa.

El cine de terror y ciencia ficción se instituye como un medio que por su alcance masivo es aprovechado de forma política e ideológica en distintos contextos, entendido como una herramienta de difusión de ideales, posturas y modelos. A pesar de su aparente inocencia y su función recreativa, el cine de terror y ciencia ficción contiene elementos ideológicos y se convierte en un instrumento muy efectivo para transmitirlos, valiéndose del miedo como vehículo. Es así como este género particular se convierte en un documento indispensable para la interpretación histórica.

Para Román Gubern existen ciertos ejes dominantes dentro del género de terror, que responden a temores de contextos socioculturales muy precisos. Entre los distintos ejes que plantea en el primer apartado de *Las Raíces del Miedo; Antropología del cine de terror*, encuentro algunos fundamentales que pueden ser trasladados a nuestro género en cuestión. La tiranía es uno de ellos y, en sus muy distintas formas de presentarse, encuentra cabida en un cine en el que se construye una otredad tiránica y ajena al

mundo democrático occidental, que busca imponerse a toda costa, destruyendo la esencia misma de lo que el modelo de vida estadounidense implica. De la mano del temor a la tiranía, encontramos también el miedo a la pérdida de identidad, muy presente en los filmes relacionados con invasiones extraterrestres y dentro de los cuales este autor cita el filme de Don Siegel titulado *Invasion of the Body Snatchers*, como una obra maestra dentro del ciclo de películas relacionadas con este tema, que construye una “[...]típica alegoría anticomunista de los años de guerra fría”<sup>17</sup>, documento del que hablaremos más adelante. Finalmente, se plantea también un eje relacionado con la monstruosidad y su relación con lo ajeno, con lo que no tiene cabida dentro de un contexto específico y, también, con el temor a la naturaleza y a la pérdida de su control, tomando en cuenta las películas relacionadas con animales gigantes, donde nuevamente rescata un filme que incumbe a este trabajo, es el caso de *Them!*, que a través de sus hormigas gigantes lleva a la pantalla “[...]una alegoría de la sublevación de la naturaleza contra el hombre moderno, convertido en peligroso aprendiz de brujo con dedos atómicos.”<sup>18</sup>, tema que también trataremos posteriormente.

Existen así, ejes dominantes dentro de la construcción narrativa del cine de terror y ciencia ficción, mismos que están presentes en las distintas producciones cinematográficas estadounidenses, y que nos permiten construir un análisis histórico a partir de temas tan lejanos a la realidad como las invasiones extraterrestres o la amenaza que representa algún animal de dimensiones descomunales. Los filmes de este género, se convierten en un documento histórico que permite abordar el pasado desde una perspectiva diferente a la que plantean las fuentes tradicionales, y el historiador se encuentra frente a una nueva dimensión para la construcción del discurso histórico.

---

<sup>17</sup> *Ib.*, p. 35

<sup>18</sup> *Ib.*, p. 41

Las películas de terror y ciencia ficción, como cualquier otra película, como cualquier producto cultural, se integran al cuerpo documental al que podemos acudir para enriquecer el conocimiento histórico, solamente es necesario sumergirse en este mundo fantástico y elaborar las preguntas pertinentes.

Más de un siglo ha pasado desde la primera proyección cinematográfica. Con el paso del tiempo el cine se fue definiendo a sí mismo y encontró un lugar en la historia de la humanidad. Cada cultura halló la forma de integrarlo en su bagaje y hoy es un medio presente entre la mayoría de los grupos humanos que habitan el planeta. La magnitud y el alcance de esta forma de expresión son indefinidos, sólo dependen del uso que le demos.

No se puede negar la naturaleza misma del cine, ya sea como expresión artística, como medio de entretenimiento o como reflejo de una serie de descubrimientos científicos y tecnológicos. Su esencia no es lo que importa en este caso, lo que es fundamental es la utilidad que representa para una disciplina como la historia, que en su afán por comprender los hechos humanos encuentra, a través de la pantalla, nuevas formas de abordar el pasado y construir el conocimiento histórico.

El caso estadounidense es ejemplar en este sentido y nos permite elaborar un análisis cultural muy interesante a partir de sus producciones. El cine realizado en los Estados Unidos, especialmente en Hollywood, es un vivo retrato de lo que esta nación significa, de las bases que la fundamentan y de la forma en que se reinventa a través de un medio como éste. Los filmes se convierten en un eje fundamental dentro de un cuerpo ideológico que sostiene a un modelo determinado y que a su vez, lo difunde y por qué no, lo impone.

Los Estados Unidos de la década de los años cincuenta y sus producciones cinematográficas (en este caso las que se insertan dentro del campo del terror y la ciencia ficción) son un campo muy fértil para establecer un análisis sobre la forma en que esta sociedad ha incorporado al cine como un medio fundamental para construir y sostener una imagen determinada, a la vez que fortalecer y difundir un modelo, el *American way of life*.

## **Capítulo 2. Después de la guerra...la guerra fría**

### **Truman y la contención**

Al terminar la segunda guerra mundial inicia una etapa de reconstrucción a nivel mundial. Las viejas potencias europeas quedaron en el pasado y la configuración político-geográfica se llevó a cabo a partir de lo que fue la mayor herencia del conflicto bélico: la guerra fría. Este proceso determinó la emergencia de dos potencias antagónicas que durante la segunda mitad del siglo XX se caracterizaron por mantenerse en un conflicto indirecto permanente, buscando siempre ampliar sus zonas de influencia e imponer sus modelos como hegemónicos.

Surge entonces la visión de los Estados Unidos como una gran potencia que buscaba descifrar su papel rector en el mundo; era menester no sólo mantenerse a la vanguardia sino potenciar aún más su control y zonas de influencia. Fue así como se torna en el eje rector del periodo de posguerra, contrastando con el nuevo imperio de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas que, a pesar de la compleja situación resultante de los años de conflicto bélico, se presentaba ya como una fuerte potencia contrincante a la que los Estados Unidos empezó a ver como peligrosa, depositando en ella sus más profundos temores y generando un ambiente de animadversión y desconfianza en el pueblo estadounidense.

Si bien el antagonismo entre ambos proyectos no era algo nuevo, a partir de la firma de paz y la aplastante derrota de los países del Eje, el mundo quedó a merced de la permanente rivalidad entre la Unión Soviética y los Estados Unidos, surgiendo un

periodo de la historia en el que la lucha ideológica y económica, entre capitalismo y comunismo, fue determinante, llegando a casi todos los rincones del planeta y generando un estado de paranoia ante la posibilidad de un nuevo enfrentamiento armado que amenazaba con la destrucción de nuestro planeta.<sup>19</sup>

Mientras en los Estados Unidos se vivía un periodo de prosperidad y crecimiento económico, Europa se recuperaba de la terrible devastación generada por la conflagración bélica, cuyas consecuencias habrían de obligar a los países del viejo continente a un complejo proceso de reconstrucción económica, política y moral.

Por otro lado, cabe señalar que la participación estadounidense en la segunda guerra mundial, bajo la premisa de la defensa de la democracia, no implicó daños a su territorio. Por el contrario, surge una economía de guerra que tuvo un auge insospechado y que eventualmente permitiría apoyar la reconstrucción europea, a partir del llamado Plan Marshall, denominado oficialmente *European Recovery Program* (ERP).<sup>20</sup>

El liderazgo estadounidense quedó consolidado y con él, su capacidad de influencia sobre el resto del orbe. La vulnerabilidad de los países europeos y el temor a la expansión de la influencia soviética en el mundo, llevaron al desarrollo de una política de contención que tomó como base el establecimiento de la Doctrina Truman y el Plan Marshall. La primera fue formulada como una reacción inmediata a la

---

<sup>19</sup> La división del mundo en dos bloques quedó claramente descrita por las palabras pronunciadas por Winston Churchill en su conferencia dictada en el Westminster College de Fulton, Missouri el 5 de marzo de 1946, donde denunciaba las políticas soviéticas y la caída de un “telón de acero” que separaba al mundo democrático de la esfera soviética.

<sup>20</sup> Fue quizá el plan más importante de los Estados Unidos para la reconstrucción de los países europeos después de la segunda guerra mundial, que a la vez estaba destinado a contener un posible avance del comunismo. La iniciativa recibió el nombre del Secretario de Estado de los Estados Unidos, George Marshall, y fue diseñada principalmente por el Departamento de Estado, en especial por William L. Clayton y George F. Kennan. El 5 de junio de 1947, el secretario de Estado, George Marshall, hizo pública esta propuesta de apoyo económico en un discurso pronunciado en la Universidad de Harvard, donde estableció las bases del *European Recovery Program* (ERP), mejor conocido como Plan Marshall, firmado por el Congreso el 3 de abril de 1948.

incapacidad británica de mantener la lucha frente al comunismo en Grecia. Una vez que el gobierno británico, en febrero de 1947, anunció su retirada de dicho país, Truman, entonces presidente de los Estados Unidos, se dirigió al Congreso con la idea de sustituir el apoyo que otorgaban los británicos. El 12 de marzo de 1947, declaró:

Creo que la política de los Estados Unidos debe ser la de apoyar a los pueblos libres que están resistiendo los intentos de subyugación por minorías internas o por presiones desde el exterior. Creo que debemos ayudar a los pueblos libres a forjar su propio destino de la manera que ellos más lo deseen.<sup>21</sup>

Con esto formuló lo que después sería conocido como la Doctrina Truman y con ella, la línea que seguiría la política exterior norteamericana a partir de ese momento, tomando como base ideológica la confrontación entre dos proyectos nacionales opuestos donde

Un estilo de vida se basa en la voluntad de la mayoría y se caracteriza por tener instituciones libres, gobierno representativo, elecciones libres y garantizar la libertad individual, libertad de palabra y de religión. El segundo estilo de vida está basado en la voluntad de una minoría impuesta por la fuerza sobre la mayoría. Descansa en el terror y la opresión, el control de la prensa y de la radio; control de las elecciones y supresión de la libertad personal.<sup>22</sup>

A partir de este momento la guerra fría quedó formalizada junto con la política de contención que dictaría la forma de proceder del gobierno estadounidense frente a cualquier movimiento que fuera considerado de carácter comunista. “La Doctrina Truman se convirtió en un cheque en blanco para la intervención”<sup>23</sup>, que llevó el

---

<sup>21</sup> Marcelo García, “La política exterior en los años de la hegemonía (1945-1961)”, en: *EUA; Síntesis de su historia*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, v. III, p. 349

<sup>22</sup> *Id.*

<sup>23</sup> Josep Fontana, *Por el bien del Imperio*, Barcelona, Pasado y Presente, p. 68

conflicto entre soviéticos y estadounidenses al resto del mundo, y abrió las puertas a importantes enfrentamientos armados durante la segunda mitad del siglo XX.

El Plan Marshall, por su parte, establecía un programa de apoyo económico a los países europeos, garantizando con ello una reconstrucción europea fiel al proyecto capitalista. Este proyecto reflejaba el temor que tenía el gobierno estadounidense a una influencia soviética que podía extenderse en el endeble continente europeo tras haber sido devastado por la guerra.

La Doctrina Truman y el Plan Marshall se convirtieron en los pilares de la política de contención estadounidense, promulgando una política global que comprometía a los Estados Unidos a brindar apoyo a los países que, según ellos, estaban amenazados por el comunismo. Sin duda con ello garantizaban la fidelidad de sus aliados, los países de Europa Occidental, que al recibir apoyo económico quedaban sujetos a las políticas dictadas por la nueva potencia capitalista. La respuesta inmediata de la Unión Soviética ante esta política estadounidense, fue el anuncio del Plan Molotov que posteriormente se convirtió en la base del Consejo de Ayuda Mutua Económica (COMECON), que integró a las economías de la Europa del Este con la URSS.<sup>24</sup>

En su afán por controlar el territorio europeo, uno de los asuntos más importantes durante los primeros años de la guerra fría fue la condición en que quedó Alemania tras la derrota en la contienda mundial.<sup>25</sup> Con el Plan Marshall se aceleraron

---

<sup>24</sup> En 1947 se creó el Plan Molotov (adoptando el nombre del ministro de relaciones exteriores soviético, Vyacheslav Molotov) como un programa de recuperación económica dirigido a los países de Europa del Este. Con esto, el gobierno soviético buscaba contrarrestar la invitación estadounidense a los países soviéticos a unirse al Plan Marshall (que Stalin veía con indignación y entendía como una intromisión inadmisibles de esta nación en los asuntos europeos) y garantizaba el control sobre su zona de influencia, alineando a los países de esta región bajo los intereses soviéticos. Este programa se convirtió en la base del COMECON, creado en Enero de 1949, que a partir de ese entonces integró a las principales economías de Europa del Este, con la Unión Soviética, Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia y Rumania, como miembros originales, a los que años después se sumarían otros más.

<sup>25</sup> Motivo que, entre el 17 de julio y el 2 de agosto de 1945, justificó la reunión de las potencias aliadas para definir el rumbo que se tomaría con el fin de la guerra mundial, en la conferencia de Potsdam. Alemania había quedado devastada tras el conflicto bélico y los líderes aliados definieron su futuro bajo un plan de desnazificación, desmilitarización y democratización. Uno de los acuerdos fue la división de

los esfuerzos por reconstruir la economía de Alemania Occidental. Stalin reaccionó tajantemente, pues consideraba que esa reconstrucción permitiría también un rearmamento con el que Alemania se convertiría en un punto estratégico por medio del cual el mundo occidental podría iniciar una nueva acción armada en contra de la Unión Soviética. Como consecuencia se estableció un bloqueo soviético en Berlín, a partir del 24 de junio de 1948, que se mantuvo hasta la primavera del siguiente año.<sup>26</sup>

El conflicto alemán convenció a los estadounidenses de la necesidad de establecer un pacto de seguridad colectivo que llevó al nacimiento de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) en abril de 1949. Ésta integró a doce países (Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Italia, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Dinamarca, Noruega, Portugal, Islandia y Canadá), mismos que acordaron interpretar cualquier ataque hacia alguno de sus integrantes como un ataque hacia todos, dejando claro que cualquier acto hostil por parte de la Unión Soviética sería considerado como agresión a la OTAN.

Con el fin del bloqueo de Berlín, en mayo de 1949, nace la República Federal de Alemania (RFA)<sup>27</sup>, quedando formalizada la división de Alemania. En octubre del mismo año fue creada la República Democrática de Alemania (RDA)<sup>28</sup>, sujeta a las políticas dictadas por la Unión Soviética. Con ello, se llegó a un punto irreconciliable y la guerra fría se convirtió en una lucha silenciosa por el control y poderío de los dos polos de influencia: los Estados Unidos y la Unión Soviética. Un largo proceso de

---

este país en cuatro zonas de ocupación, suceso a partir del cual la ciudad de Berlín quedó fragmentada, convirtiéndose un punto estratégico para la guerra fría.

<sup>26</sup> El bloqueo impedía libre tránsito terrestre entre las zonas de influencia bajo las que la ciudad de Berlín estaba dividida, e implicaba una imposición por parte del bloque soviético que el gobierno estadounidense no podía tolerar, pues al hacerlo mostraría debilidad. Ante el temor a provocar un conflicto directo, la Casa Blanca estableció un sistema de puente aéreo que permitió el abastecimiento de Berlín occidental durante el bloqueo. En mayo de 1949, el gobierno soviético puso fin al bloqueo de Berlín, temiendo haber acelerado la conformación de un estado alemán occidental.

<sup>27</sup> Miembro de la OTAN a partir de 1955.

<sup>28</sup> Miembro de la COMECON a partir de 1950.

discrepancias y sinsabores entre los llamados principios democráticos frente a los definidos como socialistas.

El fin de una década estaba próximo y el mundo quedó dividido en dos bloques con proyectos antagónicos, que poco a poco iban delimitando sus esferas de influencia tanto en Europa como en el resto del mundo. Para los Estados Unidos, uno de los últimos sucesos de la década que implicó un fuerte golpe al proyecto capitalista que encabezaban, fue la proclamación de la República Popular de China, el 1º de octubre de 1949. El triunfo de Mao Tse-Tung en China implicaba su acercamiento a la Unión Soviética, y el establecimiento de un régimen comunista en una de las naciones con mayor población del mundo fue entendido por los estadounidenses como una grave derrota estratégica.

### **La guerra fría de Eisenhower, los años cincuenta**

La administración Truman se acercaba a su fin y los Estados Unidos estaban inmersos en una lucha entre potencias que se prolongaría a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Las bases del conflicto se construyeron a partir de una política de contención que no había cumplido con las expectativas del pueblo estadounidense y que, por ello, había generado gran desprestigio para el gobierno del Partido Demócrata. Los últimos sucesos de la década de los años cuarenta fueron determinantes para la evaluación del régimen de Truman y su política internacional que, al comenzar el decenio de los cincuenta, se enfrentó a un nuevo reto involucrándose directamente en un conflicto internacional muy lejano a su territorio, pero no ajeno a los intereses ideológicos y estratégicos de la guerra fría.

## Corea

La década de 1950 en los Estados Unidos comenzó bajo un clima de incertidumbre, temor y desconfianza. La instauración de un régimen de carácter comunista en China demostraba que la potencia capitalista no podía contener el desarrollo del comunismo mundial, la administración de Truman empezaba a deteriorarse por actos de corrupción y para colmo, el país se involucró en un nuevo conflicto armado, la guerra de Corea.

Al terminar la segunda guerra mundial Corea quedó dividida a lo largo del paralelo 38 en dos zonas de ocupación, el norte con un régimen de carácter comunista patrocinado por la Unión Soviética; y el sur, gobernado por un régimen conservador con el apoyo de los Estados Unidos. A partir de dichas circunstancias, ambas potencias optaron por mantener a sus fuerzas armadas en estos territorios, como medida preventiva que les permitía mantener control sobre su respectiva zona de influencia.

En 1949 ambas potencias decidieron retirar sus tropas de Corea. Los Estados Unidos, temiendo que el régimen conservador de Corea del Sur lanzara una campaña militar con el fin de la unificación, optaron por retirar todo su armamento, mientras que la Unión Soviética dejó en el norte a un ejército norcoreano perfectamente pertrechado y adiestrado. El 25 de junio de 1950, las tropas norcoreanas cruzaron el paralelo 38 con el fin de unificar Corea bajo el régimen comunista. La respuesta estadounidense no se hizo esperar y el gobierno de Truman decidió comprometerse con la defensa de Corea del Sur. El 30 de junio desembarcaron en Corea las primeras tropas de los Estados Unidos, a las que después se sumaría el apoyo de la Organización de Naciones Unidas

con el envío de fuerzas armadas bajo el mando del general Douglas McArthur.<sup>29</sup> Con ello se inició una acción bélica en un territorio ajeno y la guerra fría tomó la forma de acción militar sin confrontar directamente a las dos potencias involucradas.

Una vez que las fuerzas del sur lograron desplazar al ejército norcoreano hacia el norte del paralelo 38, McArthur decidió emprender una campaña de unificación hacia el norte, lo cual eventualmente llevó a la intervención de un contingente armado chino que desplazó nuevamente a los estadounidenses hacia el sur del paralelo. El temor de Truman a involucrarse directamente en un conflicto armado con los chinos y los soviéticos, y la insistencia de McArthur a continuar con su campaña de unificación, llevaron a la destitución de este último y al estancamiento del conflicto.

Mientras el conflicto armado en Corea seguía su curso, la credibilidad de la opinión pública estadounidense sobre su gobierno disminuía, y se avecinaban las elecciones presidenciales. En 1952 se llevó a cabo un proceso electoral en el que se enfrentaron Adlai Stevenson, candidato demócrata, y Dwight Eisenhower, como candidato republicano. En esta campaña por la presidencia los temas fundamentales a debatir fueron tres: la incapacidad de contener el desarrollo del comunismo en el mundo por parte de la administración de Truman, la guerra de Corea y los actos de corrupción que desprestigiaron los últimos años del gobierno que concluía. Al clima de desconfianza y descontento que predominaba con respecto a Truman y su administración, se sumó el reconocimiento de Eisenhower como militar y su promesa de terminar con el conflicto asiático, aspectos que determinaron su elección como

---

<sup>29</sup> General que había estado a cargo de la rendición de Japón en la segunda guerra mundial y su posterior ocupación por parte de los aliados. Durante la campaña armada en Corea mostró inconformidad con el establecimiento de una guerra limitada e instó al uso de arsenal atómico para poner fin al conflicto y unificar a esta nación. Su forma de proceder en Corea, puso a los estadounidenses al filo de una guerra directa con China, y sus críticas hacia el gobierno de Truman y su política de contención, llevaron a su destitución. Al volver a los Estados Unidos, fue recibido como un héroe.

presidente y la vuelta de los republicanos a la Casa Blanca tras veinte años de gobierno demócrata.

Iniciada la administración de Eisenhower se cumplió con la promesa electoral de solucionar el conflicto bélico en Asia. En julio de 1953 el nuevo presidente firmó el tratado de paz que puso fin a la contienda, tras llegar a un acuerdo de intercambio de prisioneros. Con el fin de la guerra de Corea, el nuevo gobierno se apuntó uno de los mayores logros de la década y garantizó el apoyo de la opinión pública, lo cual permitió modificar la política de contención que había mantenido Truman y establecer nuevos ejes de acción en contra del comunismo.

#### Represalia masiva

La llegada de Eisenhower a la presidencia representó un respiro para los estadounidenses que habían vivido un largo periodo de guerras e incertidumbre que parecía disiparse con el fin de la guerra de Corea. Tenían un nuevo presidente en el que habían depositado su confianza y sus esperanzas, y que comenzaba su gobierno cumpliendo con uno de los puntos fundamentales de la campaña electoral. El clima de la guerra fría parecía mejorar y en 1953 se percibía un panorama favorable para la conciliación, luego de la muerte de Stalin y la tregua en Corea.

Los republicanos habían criticado fuertemente a la política de contención de Truman y su ineffectividad, que se había hecho notar tras la proclamación de la República Popular de China y las maniobras militares en Corea, sucesos que simbolizaron una derrota contundente para la nación estadounidense, que había salido de

la segunda guerra mundial como la mayor potencia del mundo y que ante estos escenarios mostraba cierta fragilidad.

Eisenhower, con la asistencia de su secretario de Estado, John Foster Dulles, tenía que redireccionar la política exterior y así lo hizo. Tras la guerra de Corea quedó claro que la estrategia de contención no estaba funcionando y se anunció una política de “liberación” de los estados europeos controlados por los comunistas (conocida como *rollback*) y otra de represalia masiva, como reacción a cualquier acción militar de carácter comunista. Esta política intimidatoria implicó una mayor inversión en el desarrollo de armamento nuclear, con el fin de disuadir a los soviéticos de cualquier ataque, sin embargo sólo propició una nueva escalada armamentista que se haría permanente.

La nueva postura en cuanto a asuntos exteriores, estaba fuertemente ligada a la teoría del efecto dominó formulada por Eisenhower, que dictaba que “[...] una derrota de las instituciones democráticas en una parte era equivalente a una derrota en todas partes: cualquier extensión sustancial del área de dominación del Kremlin plantea la posibilidad de no reunir la fuerza necesaria de una coalición para enfrentar adecuadamente su amenaza”.<sup>30</sup> Esta teoría reflejó el temor a la expansión soviética en nuevos territorios y llevó consigo a una globalización de la política de contención que anteriormente se había limitado al continente europeo. Con ella se fortaleció la teoría del monolitismo comunista, que afirmaba que detrás de cualquier movimiento de carácter comunista en el mundo, estaba el largo brazo de la Unión Soviética, con lo que la amenaza de represalia masiva, apuntaba directamente a esta nación.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Marcelo García, “La política exterior en los años de la hegemonía (1945-1961)”..., *op. cit.*, p. 358

<sup>31</sup> Cf., Josep Fontana, *Por el bien del Imperio...*, *op. cit.*, p. 87

## CIA y la intervención en el “tercer mundo”

La nueva forma de percibir los asuntos internacionales se vio claramente reflejada a través del peso que se le dio a la *Central Intelligence Agency* (CIA) durante la administración de Eisenhower. Si bien esta institución fue creada en julio de 1947 como parte de la *National Security Act* del mismo año, fue a partir de 1953 que empezó a descollar, por medio de acciones encubiertas a gran escala con el fin de desestabilizar gobiernos extranjeros que incomodaban a la Casa Blanca. En un principio la CIA fue creada con el fin de reunir información, sin embargo pronto incitó a la intervención en asuntos extranjeros y la agencia se convirtió en un aparato de control que pronto actuaría, de manera definitiva, en distintos países del tercer mundo, principalmente.

Durante la primera administración de Eisenhower la CIA recurrió a las acciones encubiertas para derrocar a los gobiernos nacionalistas de Irán y Guatemala. El primer escenario de intervención se llevó a cabo en 1953 en Irán, donde el coqueteo del primer ministro iraní, Muhammad Mosaddeq, con los soviéticos, generó la pauta que Eisenhower necesitaba para intervenir y garantizar el establecimiento de un régimen pro-occidental que diera acceso a los estadounidenses al petróleo de la región. Las operaciones encubiertas tuvieron éxito, el régimen de Mosaddeq fue derrocado y el general Fazlollah Zahedi instauró un gobierno como el que se esperaba en los Estados Unidos, a cambio de lo cual, el gobierno estadounidense garantizó ayuda económica y militar a Irán.

El éxito obtenido en esta campaña impulsó el uso de operaciones encubiertas en otras partes del mundo. Tal fue el caso de Guatemala, donde el presidente Jacobo Arbenz Guzmán echó a andar un programa de reforma agraria que en la Casa Blanca fue confundido como un acto de corte comunista que haría de este país un nuevo cliente

de la Unión Soviética. El temor ahora era la expansión del comunismo hacia América Latina, territorio al que la amenaza comunista aún no había llegado y que era controlado por los Estados Unidos, por lo que cualquier brote ajeno a los planes capitalistas tenía que ser suprimido. El verano de 1953, Eisenhower autorizó el desarrollo de un plan de intervención que fue encabezado por Carlos Enrique Castillo Armas, militar guatemalteco preparado en los Estados Unidos. El 27 de junio, el entonces presidente electo, Arbenz, huyó del país y se instauró un nuevo gobierno, bajo el mando de Castillo Armas, con apoyo económico y militar estadounidense garantizado.

A partir de entonces la acción encubierta de la CIA en países que, según EUA, podrían simpatizar con el comunismo soviético, se convirtió en un recurso común. Si bien esta forma de intervención no funcionó con éxito en todas sus aplicaciones, fue un factor que caracterizó a la política exterior estadounidense de los años cincuenta y mostró su determinación para luchar en contra de la influencia comunista en cualquier rincón del mundo.

### La “amenaza roja” en Asia y África

Cuando Eisenhower puso fin al conflicto de Corea, apuntándose un importante logro dentro del contexto de la guerra fría e instituyéndose como un símbolo de paz, los Estados Unidos se involucraron, casi simultáneamente, en un nuevo conflicto asiático.

El proceso de descolonización que se había iniciado en Asia y África, como consecuencia del final de la segunda guerra mundial y el debilitamiento de las potencias europeas, llevó a la intervención estadounidense en distintos conflictos en ambos continentes. Los movimientos de liberación nacional eran susceptibles a una posible

influencia soviética y el gobierno estadounidense no estaba dispuesto a permitir una expansión comunista en estos lejanos territorios. El caso de Indochina fue uno de los procesos más significativos para la segunda mitad del siglo XX y para la historia de los Estados Unidos.

En 1954 se concretó la retirada francesa de Vietnam tras fallidos intentos de contener a un movimiento nacionalista que incomodaba a los países de Occidente. En julio del mismo año se llevó a cabo la conferencia de Ginebra, donde las grandes potencias definieron la independencia de Laos y Camboya, y dividieron a Vietnam a través del paralelo 17 hasta que se llevara a cabo un proceso electoral que definiera el futuro político de esta nación. En el norte se instauró la República Democrática de Vietnam, con un régimen nacionalista liderado por Ho Chi Minh; y en el sur, el Estado de Vietnam, con un gobierno pro-occidental dirigido por Ngo Dinh Diem. A partir de esta circunstancia tuvo sus raíces un continuo conflicto con el fin de unificar ambos estados bajo un mismo régimen, sin embargo el contraste entre los proyectos definidos en el norte y en el sur, no lo permitiría y llevaría a una posterior lucha armada en la que los Estados Unidos jugarían un papel fundamental.

La independencia de estos países, determinada por la conferencia de Ginebra, alimentó los temores estadounidenses con respecto a la expansión del comunismo en Asia y llevó a la creación de una comunidad de defensa asiática, equivalente a la OTAN, con la cual se pretendía hacer frente a cualquier influencia de carácter comunista. En noviembre de 1954, se creó la Organización del Tratado del Sudeste de Asia (SEATO), que agrupaba a Pakistán, Tailandia y las Filipinas, con los Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Australia y Nueva Zelanda. La creación de este frente común contra el comunismo, fue acompañada por la intervención directa del gobierno estadounidense en Vietnam, por medio del envío de tropas que reemplazarían el apoyo

militar francés.<sup>32</sup> Con ambas medidas Eisenhower violó las prohibiciones establecidas durante las conferencias de Ginebra con respecto al préstamo de apoyo militar y al establecimiento de alianzas militares en el sudeste asiático. La imposición de los Estados Unidos como líder frente a la amenaza comunista global y el peligro reflejado por la teoría del dominó, lo justificaban.

Otro escenario que se vio afectado por la guerra fría fue África, donde los Estados Unidos y la Unión Soviética se enfrentaron también, de forma indirecta, para mantener su influencia en puntos estratégicos.

Tras haber logrado el establecimiento de un régimen pro-occidental en Irán, el gobierno de Eisenhower intentó promover su influencia en el Medio Oriente para mantener a los soviéticos al margen de la región. En 1955 se concretó la unión entre Turquía, Irán, Pakistán y Gran Bretaña, por medio del Pacto de Bagdad, mismo en el que los estadounidenses no participaron directamente, más allá de su promoción, por lo menos en sus primeros años, hasta que se adhirieron formalmente en 1958, cuando tomó el nuevo nombre de Organización del Tratado Central (CENTO).

Mientras tanto, en Egipto, el régimen de Gamal Abdel Nasser, que había negado a unirse a dicho pacto, se acercaba peligrosamente a los soviéticos, pues sabía que al aliarse con la facción pro-occidental no recibiría apoyo para enfrentarse al recién formado Estado de Israel (14 de mayo de 1948). En abril de 1956 se firmó una alianza militar entre Egipto, Arabia Saudita, Siria y Yemen, con el apoyo de la Unión Soviética, que por medio de Checoslovaquia hizo llegar armamento a los países árabes.

---

<sup>32</sup> Cabe mencionar que a partir de entonces se sembraron las raíces de lo que ocurrió en Vietnam en la siguiente década. Las bases de la intervención estadounidense en el conflicto vietnamita se establecieron a partir del envío de tropas de los Estados Unidos a Vietnam del Sur para reemplazar la anterior presencia militar francesa y justificaron lo que años después se convertiría en una guerra sin sentido que significó la más importante derrota militar para los estadounidenses, misma que implicó importantes cambios sociales resultantes de un descontento frente a un gobierno desprestigiado por su forma de proceder en asuntos internacionales. Esta derrota demostró la vulnerabilidad de una gran potencia que, en su momento, era considerada invencible. Aún hoy en día, Vietnam sigue siendo un suceso en la historia de los Estados Unidos que no deja provocar dolor y resentimiento entre el pueblo estadounidense.

Hasta ese momento, la administración de Eisenhower se había mostrado cautelosa y no mostraba indicios de querer intervenir directamente. Esta actitud cambió ante el acercamiento de Nasser con la URSS, pues el régimen estadounidense negó apoyo financiero a Egipto para llevar a cabo la construcción de la presa de Asuán, el 19 de julio de 1956. La respuesta inmediata del líder egipcio fue anunciar la nacionalización del canal de Suez con el fin de obtener ingresos que permitieran llevar a cabo la construcción de dicha presa, con lo cual se verían afectados los gobiernos de Gran Bretaña y Francia, en cuanto a su contacto con el petróleo de la zona. Ambos gobiernos europeos se unieron a Israel y trazaron un plan para derrocar a Nasser, que estuvo muy lejos de cumplir con su propósito. El gobierno estadounidense vetó la campaña militar llevada a cabo por estas naciones e instó a Naciones Unidas para lograr un cese al fuego. La Unión Soviética no buscaba incitar un enfrentamiento directo con la potencia capitalista por lo ocurrido en Egipto y apoyó la propuesta. A finales de 1956 se retiraron las tropas y el conflicto del canal de Suez llegó a su fin. La URSS anunció el financiamiento de la presa de Asuán y los Estados Unidos se vieron obligados a asumir la presencia soviética en el Medio Oriente.

El temor a una expansión comunista en esta región llevó a Eisenhower a solicitar ante el Congreso facultades para extender su apoyo económico y “[...]para utilizar las fuerzas armadas para proteger a toda nación amenazada de agresión desde cualquier país controlado por el comunismo internacional”<sup>33</sup>. El 9 de marzo de 1957, el Congreso autorizó el apoyo económico y militar hacia los países del Medio Oriente, y quedó conformada así, la Doctrina Eisenhower.

---

<sup>33</sup> Samuel Eliot Morrison, Henry Steele Commager y W. E. Leuchtenburg, *Breve historia de los Estados Unidos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 843

## Apocalipsis nuclear y la conquista del espacio

El fin de la guerra mundial marcó pautas significativas para el desarrollo de la segunda mitad del siglo XX, una de ellas de carácter militar. La detonación de las bombas atómicas que tuvieron lugar en Hiroshima (6 de agosto de 1945) y Nagasaki (9 de agosto del mismo año), lograron la rendición de Japón y con ella el final del conflicto bélico en el Pacífico, pero también llevaron a los Estados Unidos a una posición privilegiada entre las demás naciones, pues contaban con arsenal que ningún otro país tenía, cuya capacidad de aniquilación era mucho mayor a la de cualquier dispositivo bélico utilizado anteriormente. El monopolio nuclear estaba del lado del capitalismo y no había porqué no echar mano de él para resolver futuros conflictos o para intimidar a cualquier oponente, aún si este fuera el imponente Ejército Rojo.

El nacimiento del nuevo artefacto nuclear se hizo público en Potsdam<sup>34</sup>, en 1945, cuando Truman comunicó a las potencias aliadas la posesión estadounidense de un arma de gran capacidad destructiva, que había sido probada con éxito el 16 de julio en Almagordo, desierto de Nuevo México. Pocos días después de esta declaración, la bomba atómica se hizo una realidad tangible cuando puso fin a la resistencia japonesa, arrasando con las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, e iniciando una nueva etapa en el desarrollo armamentista, no sólo estadounidense, sino en el mundo entero.

En 1948, el Consejo de Seguridad Nacional, que junto con la CIA había sido creado un año antes, hizo públicos los resultados de un estudio realizado, el NSC-20, que garantizaba que el objetivo de la Unión Soviética era dominar al mundo entero y la

---

<sup>34</sup> Durante la reunión que se llevó a cabo en esta ciudad, entre el 17 de julio y el 2 de agosto, donde las tres potencias, Gran Bretaña, los Estados Unidos y la Unión Soviética, representadas por Winston Churchill, Harry S. Truman y Josef Stalin, negociaron lo que ocurriría con Alemania al finalizar la contienda mundial.

única forma de contener a esta nación, era utilizando la bomba atómica como un elemento de disuasión.

El monopolio nuclear de los Estados Unidos no duró tanto como se esperaba, pues rápidamente Stalin se lanzó al desarrollo de arsenal atómico propio, iniciando con ello la escalada armamentista característica de la guerra fría. En septiembre de 1949, la Unión Soviética detonó con éxito su primera bomba atómica y generó pánico entre los estadounidenses, que hasta ese momento estaban muy tranquilos con el monopolio de un arma que a su parecer podría disuadir a los soviéticos de cualquier intención de enfrentamiento directo. La posesión de la bomba atómica por parte de la URSS era un nuevo elemento a considerar dentro del devenir de la guerra fría y representaba una amenaza latente al mundo occidental. Inmediatamente se dio impulso a la producción de nuevas armas y se aceleró el desarrollo de la bomba de hidrógeno, que garantizaría nuevamente el liderazgo militar a los Estados Unidos.

Con el ingreso de los soviéticos en la carrera atómica, la proclamación de la República Popular de China y los postulados del NSC-20, el temor estadounidense a la expansión del comunismo se intensificó y llevó a Truman a recurrir nuevamente al Consejo de Seguridad Nacional, que en esta ocasión dio a luz el NSC-68, documento que confirmaba la intención de dominio mundial por parte de la URSS e incitaba a una mayor militarización de la guerra fría y al uso de la bomba de hidrógeno como medio de disuasión, recordando la responsabilidad que tenían los estadounidenses para contener al comunismo, pues no podían dejar en manos de otras naciones la resistencia a esta amenaza. A partir de entonces, la carrera armamentista consolidó su rumbo. En enero de 1950 Truman aprobó la fabricación de la bomba de hidrógeno y la década de los años cincuenta comenzaba dentro de un panorama apocalíptico.

A finales de 1952 se probó con éxito la primera bomba de hidrógeno en el atolón de Eniwetock, en las islas Marshall, representando un nuevo avance estadounidense dentro de la carrera armamentista, que al año siguiente se vería frustrado con el anuncio soviético de su propia bomba de este tipo. Al desarrollo de la bomba de hidrógeno siguió una serie de avances tecnológicos que se vieron reflejados en la industria militar a lo largo de la década. En 1954 se hizo explotar una nueva bomba de hidrógeno en el atolón de Bikini, también en las islas Marshall, con lo cual la experimentación con respecto a este tipo de arsenal seguía su rumbo.

La llegada de Eisenhower a la presidencia y la postulación de una política de represalia masiva, radicalizó el rumbo de la carrera armamentista y fortaleció los temores hacia la posibilidad de una guerra que, como consecuencia, llevaría a una destrucción irreparable. A lo largo de la década se intensificó el desarrollo de armamento nuclear y de manera paralela, las dos potencias involucradas, aumentaron su arsenal. La escalada continuó y los estadounidenses se enorgullecían declarando nuevos avances y con ellos, el liderazgo armamentista, que además aceleraba su economía. Sin embargo, la explosión de la primera bomba de hidrógeno de la URSS en 1953 y sus logros en los lanzamientos de misiles a partir de 1955, terminaron por romper con el monopolio nuclear de EUA y volvieron más factible la posibilidad de que la represalia masiva terminara en un intercambio nuclear.

La evolución de los hechos llevó a las dos potencias a considerar la negociación para establecer la paz. En 1955 Alemania Occidental ingresó a la OTAN, y la Unión Soviética firmó el Pacto de Varsovia con los países de Europa del Este, conformando una alianza militar entre los países de carácter socialista que contrarrestaba la figura del organismo occidental. Las zonas de influencia estaban delimitadas, los pactos militares también, la carrera armamentista seguía su rumbo y la guerra fría no vislumbraba un

final cercano; las condiciones mostraban que este era un conflicto en el que ninguna de las potencias podía ganar. En el verano de este mismo año se llevó a cabo la cumbre de Ginebra, en la cual Eisenhower propuso un plan de desarme y el intercambio de mapas de establecimientos militares que recibió una respuesta negativa por parte del gobierno soviético. Esta circunstancia representó un destello que implicaba la posibilidad de llegar a un acuerdo de paz, sin embargo se evaporó y el conflicto siguió su rumbo. A partir de entonces, el gobierno estadounidense inició un plan unilateral de cielos abiertos con aviones de espionaje U2, que durante los primeros meses de la siguiente década tendría graves consecuencias<sup>35</sup>.

En la segunda mitad de la década la carrera armamentista tomó un nuevo rumbo. Con el desarrollo del arsenal nuclear se buscaron nuevos medios para transportarlo, impulsándose así la producción de misiles balísticos que garantizaran cada vez un mayor alcance. En un principio, los Estados Unidos experimentaron con el *Atlas* y el *Titan*, como los primeros misiles balísticos intercontinentales (ICBM), después se anunció un misil balístico de alcance intermedio (IRBM), el *Thor*; en 1957 se aprobó un nuevo ICBM que llevaría el nombre de *Minuteman* y, finalmente, se desarrolló también un misil capaz de ser detonado desde un submarino, el *Polaris*. La carrera armamentista siguió su rumbo y alimentó cada vez más una paranoia muy arraigada entre los estadounidenses y el mundo entero.

Los avances científicos y tecnológicos dentro del rubro de la industria bélica, llevaron también al impulso de un programa espacial. El 4 de octubre de 1957, la tranquilidad estadounidense se vio seriamente alterada cuando el gobierno soviético puso

---

<sup>35</sup> Cuando el 11 de febrero de 1960 Eisenhower propuso una prohibición parcial de pruebas nucleares y un sistema de revisiones al que la Unión Soviética reaccionó favorablemente, se pensó que en la cumbre de París que tendría lugar más adelante, se llegaría a una solución con respecto a la carrera armamentista. Sin embargo, el 7 de mayo del mismo año, el gobierno soviético anunció que había derribado un avión U2 estadounidense que había penetrado en su territorio, suceso que distanció nuevamente a ambas potencias y evaporó la posibilidad de negociar un desarme durante la cumbre.

en órbita el *Sputnik I*. El lanzamiento de este satélite artificial simbolizó un fuerte golpe al orgullo estadounidense, poniendo en duda su supremacía científica y tecnológica, y por lo tanto su calidad como potencia. Al mismo tiempo significó una nueva amenaza militar, pues se contemplaba que este artefacto pudiera tener fines bélicos y funcionar como una plataforma de transporte de misiles balísticos. La sorpresa fue aún mayor cuando, el 3 de noviembre del mismo año, se puso en órbita el *Sputnik II*, un nuevo satélite de mayores dimensiones tripulado por un ser vivo, una perra de nombre Laika.

Bajo el proyecto *Vanguard*, el gobierno estadounidense se aprestó a acelerar la investigación en materia espacial. El 6 de diciembre del mismo año, la primera fase del proyecto fracasó al explotar un primer lanzamiento. El 31 de enero de 1958, el gobierno estadounidense logró poner en órbita el *Explorer I*, satélite artificial que no simbolizó ningún éxito en la carrera espacial, pues sus dimensiones eran muy reducidas en comparación con el *Sputnik II*, e incluso con el *Sputnik I*. Sin embargo, este primer lanzamiento exitoso impulsó el desarrollo espacial de los Estados Unidos, que a partir de este momento llevaron a cabo sucesivos lanzamientos del proyecto *Vanguard*. El 17 de marzo pusieron en órbita el *Vanguard I*, seguido por el lanzamiento del *Explorer III* y el *Explorer IV*. A pesar de ello, los soviéticos no cesaron en su intención por liderar la carrera espacial y en mayo del mismo año pusieron en órbita el *Sputnik III*, que en dimensiones era mayor a la suma de los tres satélites estadounidenses.

Las continuas frustraciones que los soviéticos propinaron al gobierno estadounidense en materia espacial, llevaron al impulso de la investigación y la educación, por medio de la Ley de Educación de la Defensa Nacional de 1958 que destinó una mayor inversión en el campo educativo, con el fin de impulsar la investigación en materia espacial, principalmente; con lo cual se albergaba la esperanza de contrarrestar el liderazgo soviético en la carrera espacial. Junto con el

establecimiento de esta ley fue fundamental la creación de la *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) en octubre del mismo año, como un programa de exploración espacial complementario, que se convirtió en el eje central estadounidense en la búsqueda por la conquista del espacio. El éxito obtenido por los soviéticos en la década de los años cincuenta en materia espacial y el paralelo fracaso de los Estados Unidos, se convirtió en un impulso para que la potencia capitalista pusiera en marcha nuevos proyectos y se lanzaran en busca de una nueva frontera, el espacio.

Durante los años cincuenta la escalada armamentista y la carrera espacial, fueron factores fundamentales del desarrollo económico y político de las dos potencias hegemónicas. Al acercarse el final de la década, el 31 de marzo de 1958, la Unión Soviética anunció la suspensión de pruebas nucleares e invitó a los Estados Unidos a hacer lo mismo. Tras la negativa estadounidense, los soviéticos reanudaron su programa, pero la presión pública llevó al gobierno de Eisenhower a suspender pruebas nucleares, mientras los soviéticos hicieran lo mismo. A partir del 3 de noviembre del mismo año inició la suspensión más larga de las pruebas nucleares durante la guerra fría y se establecieron las bases para llevar a cabo la conferencia de Ginebra con el propósito de solucionar definitivamente la cuestión; sin embargo no se logró.

Había iniciado un periodo de tranquilidad en cuanto al contexto de la escalada armamentista, pero la incertidumbre seguía presente y el final de la década no mostraba ninguna solución inmediata alguna. El único acuerdo favorable que la conferencia de Ginebra arrojó, fue el Tratado de la Antártida del 1º diciembre 1958 que implicaba la desmilitarización de esta región, donde ambas potencias habían encontrado un nicho para desarrollar la carrera armamentista.

¡Cuidado con los rojos!

La década de los años cincuenta en los Estados Unidos se caracterizó por la presencia de una gran paranoia frente al comunismo y la expansión soviética, paranoia alimentada por diversos factores.

La detonación de la primera bomba atómica soviética, la declaración de la República Popular de China, el dictamen del NSC-20 y posteriormente el NSC-68, y la guerra de Corea fueron los principales sucesos que pusieron en duda la política de contención establecida por Truman y contribuyeron a alimentar el temor hacia una Unión Soviética vista como una potencia comunista expansionista que buscaba dominar al mundo entero e infiltrarse en los Estados Unidos para destruir el capitalismo. Si bien éste era un temor latente desde décadas anteriores, fue en esta década en la que llegó a sus extremos.

En la década de 1930, en los Estados Unidos se crearon organismos con el fin de detectar la infiltración del fascismo en este país<sup>36</sup>. En 1938 se creó el *House Committee on Un-American Activities* (HUAC) para investigar la subversión fascista y comunista, mismo organismo que a partir de 1947 alimentó el miedo anticomunista de posguerra argumentando la infiltración de ideales subversivos en la industria fílmica y generando una respuesta que se vería reflejada en la producción de más de cuarenta filmes anticomunistas, entre los años de 1948 y 1954. El cine se utilizó como una herramienta

---

<sup>36</sup> Fue en este periodo en el que, por medio de instituciones, se formalizó la investigación y persecución política, sin embargo cabe recordar que el temor hacia el proyecto soviético tuvo su origen en la revolución rusa, proceso a partir del cual la Unión Soviética construyó un programa incómodo para el mundo capitalista. También cabe mencionar algunos ejemplos de persecución que antecedieron a los aquí mencionados, como lo fueron los procesos llevados a cabo por A. Mitchell Palmer, entre noviembre de 1919 y enero de 1920, destinados a combatir a distintos grupos radicales, justificando acciones policiales contra sospechosos anarquistas principalmente. Otro caso fundamental en la historia de la persecución corresponde al proceso y ejecución de Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, que mostraba ya, en ese entonces, una política de incriminación sin fundamentos sólidos que llevó a estos dos inmigrantes italianos a la silla eléctrica, a pesar de los movimientos de protesta llevados a cabo en los Estados Unidos y en el mundo entero.

fundamental para construir consenso en contra del comunismo y generar unidad entre los estadounidenses.

En 1947 Truman inició un programa para revisar la lealtad de los empleados federales, que cumplía con la función de proteger a su administración de las críticas republicanas con respecto a los fracasos de la política de contención y buscaba garantizar el apoyo a su política interna. Este programa llevó a juicios fundamentales para el desarrollo de la paranoia. Uno de ellos fue el caso de Alger Hiss, oficial del Departamento de Estado de los Estados Unidos quien en 1948 fue acusado de filtrar documentos clasificados a manos de los comunistas y sentenciado en 1950 a cinco años de prisión. El caso de Hiss y la subsecuente investigación por medio del HUAC fue orquestado por Richard Nixon, quien se convertiría en uno de los artífices de muchos de los procesos entablados en contra de trabajadores del Estado, supuestamente relacionados con el comunismo. Este proceso alimentó el temor hacia el comunismo, en esta ocasión un comunismo doméstico que implicaba la infiltración de ideales soviéticos entre los funcionarios públicos estadounidenses, justificándose por ello las campañas en contra del enemigo en casa.

La detonación de la bomba atómica soviética en 1949 fue un suceso que atemorizó al mundo capitalista. Los comunistas habían logrado desarrollar su propio arsenal nuclear antes de lo esperado, lo cual sugería la posibilidad de una conspiración que había filtrado información sobre secretos atómicos estadounidenses. Siguiendo con la dinámica persecutoria que a partir del caso de Alger Hiss se intensificó, el gobierno llevó a cabo distintos procesos, dentro de los cuales el más destacado y significativo fue el caso de Julius y Ethel Rosenberg, miembros del partido comunista que tras ser acusados de compartir información confidencial con los soviéticos sobre el desarrollo de armamento nuclear estadounidense, fueron sentenciados a pena de muerte el 5 de abril

de 1951, sentencia que se cumplió el 19 de junio de 1953 tras dos años de apelaciones y protestas públicas.<sup>37</sup>

La publicidad sobre ambos procesos hizo del temor al enemigo interno una realidad y el miedo al comunismo se alimentó dentro de una nueva faceta en la que ya no sólo había que temer una expansión soviética en el mundo, ahora la presencia comunista había llegado a las raíces de la sociedad estadounidense y no se podía confiar en nadie.

Complementando estos sucesos, en 1950 el Congreso aprobó la *Internal Security Act* o ley McCarran, que obligaba a todas las organizaciones comunistas a registrarse ante el gobierno y hacer públicas sus listas, autorizando a la *Subversive Activities Control Board* a investigar cualquier actividad comunista dentro de los Estados Unidos. Esta ley fue aprobada a pesar del veto del presidente Truman, cosa que se repitió dos años después, con la aprobación de una segunda ley McCarran o *Immigration and Nationality Act*, que exigía a todo visitante extranjero comprobar su lealtad.

Todos los hechos mencionados (la proclamación de la República Popular de China, el proceso de Alger Hiss, la detonación de la bomba atómica soviética, el juicio y ejecución de los Rosenberg, y el establecimiento de la ley McCarran) contribuyeron fundamentalmente a la consolidación de una cultura anticomunista y temerosa, basada en una paranoia doméstica, característica de la década de los años cincuenta. El escenario era ideal para llevar a cabo dinámicas persecutorias que por un lado otorgaban cierta validez al gobierno y por otro, alimentaban un clima de ansiedad e histeria que permitía un mayor control sobre la opinión pública.

---

<sup>37</sup> Con el paso del tiempo, estas acusaciones y sus consecuentes procesos quedaron evidenciados por falta de pruebas, quedando claro que formaron parte de una construcción ideológica con el fin de fomentar el miedo entre la población estadounidense y justificar las distintas formas de proceder del gobierno frente al comunismo. Esto, a su vez, implicó un posterior sentimiento de inseguridad entre la población y un desprestigio del poder judicial que, ante hechos como estos, perdió credibilidad.

Dentro de este contexto emergió la figura de Joseph McCarthy, senador republicano de Wisconsin, que en febrero de 1950 garantizó públicamente tener una lista de 205 comunistas trabajando en el Departamento de Estado de los Estados Unidos. A partir de ese momento McCarthy se dedicó a entablar acusaciones de esta índole hacia funcionarios públicos y se convirtió en el líder estadounidense en la cruzada en contra de la subversión comunista doméstica. Con ello inició un oscuro periodo conocido como McCarthysmo, durante el cual se explotó el temor hacia el comunismo como una justificación que permitió entablar falsas acusaciones y mantener un clima de histeria y desconfianza.

McCarthy nunca reveló los nombres que aparecían en su lista y con el tiempo el número fue disminuyendo. A pesar de no demostrar sus acusaciones, los eventos nacionales e internacionales que habían alimentado la paranoia anticomunista le daban credibilidad a su campaña. El senador se beneficiaba ante un panorama de ansiedad que validaba sus acusaciones. Mientras la guerra de Corea seguía su rumbo y la guerra fría se intensificaba, McCarthy gozaba del apoyo de una opinión pública sumergida en el temor.

Al inicio de la administración Eisenhower se sumaron dos sucesos que restarían poder a McCarthy: el fin del conflicto coreano y la muerte de Stalin. Ante un nuevo panorama, los temores se disiparon un poco y la campaña anticomunista liderada por el senador de Wisconsin perdió apoyo. A pesar de ello el McCarthysmo siguió su rumbo y las acusaciones seguían floreciendo, hasta que el lanzamiento de una serie de investigaciones sobre el ejército y el intento de desacreditar a dicha institución, llevó a la censura de McCarthy en diciembre de 1954.

Si bien el McCarthysmo duró pocos años y perdió credibilidad entre la opinión pública hasta quedar totalmente desacreditado por falta de pruebas, es importante

destacar que tuvo graves consecuencias para el devenir de la guerra fría y la política interna, así como entre la población estadounidense, pues el hábil uso que McCarthy había hecho de la prensa, la televisión y el radio, logró una gran difusión de una paranoia, muy cercana a la histeria, que quedó arraigada en un gran sector de la sociedad.

Durante la segunda mitad de la década de los cincuenta el miedo tomó una nueva forma, pues al desarrollo de la carrera armamentista, se sumó la búsqueda por la conquista del espacio. El miedo a una posible destrucción masiva se vio alimentado por el éxito soviético en la exploración espacial y el enemigo interno volvió a pasar a segundo plano. La proliferación de refugios antiaéreos y estrategias de defensa civil, junto con el recordatorio diario de la amenaza de una guerra nuclear, caracterizó a una potencia capitalista sumergida en sus más profundos temores.

#### Los últimos sucesos

Durante los últimos años de la década el problema de la Alemania dividida se reactivó. Berlín seguía siendo contemplada como un punto estratégico para ambas potencias y la Unión Soviética temía que el bloque capitalista facilitara la adquisición de arsenal nuclear a Alemania Occidental y amenazara con ello su zona de influencia.

El temor soviético al desarrollo de arsenal nuclear en la región occidental de Alemania llevó a su gobierno a apoyar la propuesta del establecimiento de una zona desnuclearizada en Europa, integrada por Polonia, Checoslovaquia y las dos Alemanias. Esta propuesta, elaborada por Adam Rapacki, ministro de asuntos exteriores de Polonia, fue conocida como Plan Rapacki y a pesar del temor que tenían los estadounidenses de

entablar una guerra nuclear como consecuencia de la indefinición de lo que ocurriría con Berlín decidieron rechazarlo, apoyados por los demás integrantes de la OTAN. A partir de este momento la Unión Soviética entabló una serie de amenazas dirigidas a Alemania Occidental que Eisenhower no pudo pasar por alto. El gobierno estadounidense no quería que el asunto Berlín saliera de control y ambas potencias decidieron reunirse para tratar el tema.

Entre mayo y agosto de 1958 se llevaron a cabo nuevas conversaciones en Ginebra, esta vez el punto a tratar era Berlín. Se propuso limitar el desarrollo armamentista de Alemania Occidental bajo la condición de que en Alemania Oriental se llevaran a cabo elecciones libres, se habló del interés por una unificación alemana y de la garantía de acceso de Occidente a Berlín, sin embargo el encuentro no llevó a ningún acuerdo concreto y el conflicto cobraría nueva vida durante la administración Kennedy. A pesar de ello, las relaciones entre soviéticos y estadounidenses parecían haberse relajado y el año siguiente, en el mes de julio, el primer ministro soviético, Nikita Krushev, visitó los Estados Unidos y la cordialidad entre ambas potencias parecía establecer un nuevo rumbo para la guerra fría. Durante la conferencia de Ginebra, también se había hablado del problema armamentista. Sin embargo los mayores esfuerzos se limitaron a la cuestión de Berlín y se decidió dejar el asunto nuclear para otra ocasión que tuvo lugar en París, en mayo de 1960.

Mientras la administración Eisenhower se había concentrado en lo que ocurría en Europa, Asia y África, durante la segunda mitad de la década, en un pequeño país caribeño se llevaba a cabo un movimiento que se sumaría a los temores de la guerra fría. El 1º de enero de 1959, una rebelión encabezada por Fidel Castro logró derrocar al general Fulgencio Batista, dictador que hasta ese entonces había sido tolerado y apoyado por el régimen estadounidense. La llegada de Castro al poder incomodaba a los

Estados Unidos. Su torpeza y falta de visión, generaron que los cubanos se acercaran a los soviéticos y, por primera vez, estos últimos tuvieron ingerencia en el continente americano. La amenaza comunista había cruzado el Atlántico y se había instalado en una pequeña isla muy cercana al territorio estadounidense. El temor a la inevitable expansión comunista se hacía cada vez más real.

### El fin de una década

La década de los años cincuenta llegaba a su fin y el panorama era incierto. A lo largo de este periodo se asentaron una serie de temores que tuvieron sus raíces a partir del final de la segunda guerra mundial y que a través de muy distintos sucesos se fueron alimentando hasta llegar a puntos similares a la histeria. Los conflictos internacionales y la paranoia doméstica se conjuntaron y definieron a una sociedad que a pesar de caracterizarse por una abundancia económica, vivía sumergida en el temor.

La situación económica estadounidense era envidiable y el bienestar social se medía a partir de la adquisición de bienes de consumo, entre los que destacaban el automóvil y el televisor, entre muchos otros electrodomésticos cuyo uso se fue generalizando a lo largo de la década. El *American way of life* era una realidad encarnada por pequeñas familias blancas suburbanas que, con ayuda del automóvil, habían dejado el centro de las ciudades a las minorías, y que gozaban de una calidad de vida sin precedentes.

Sin embargo, la comodidad que implicaba esta solidez económica se veía eclipsada por los sucesos internacionales y el papel que los Estados Unidos tenían en ellos. La amenaza comunista estaba siempre presente y llegaba a todos los hogares por

medio de los distintos medios de difusión. La televisión fue ganando terreno al radio y a los medios impresos, y se convirtió en el predominante vehículo de información. Las familias estadounidenses podían ver a través de sus pantallas lo que ocurría en el mundo y en su propio país, desde procesos judiciales anticomunistas hasta la instauración de regímenes comunistas en otras partes del mundo, integrándose a una nueva dinámica de difusión ideológica, en esta ocasión liderada por la televisión. El escenario para alimentar los más profundos temores del pueblo estadounidense era ideal y los medios para hacerlo se multiplicaron.

La industria del entretenimiento se vio impulsada a medida que aumentaba el tiempo de recreación. Las familias podían dedicar más horas a distintas actividades recreativas, dentro de las cuales el cine y la televisión eran fundamentales. La pantalla se convirtió en una herramienta para modelar a una sociedad que, sin saberlo, estaba sometida permanentemente a los caprichos de la propaganda política, que en este caso estaba íntimamente ligada a lo que ocurría dentro del contexto de la guerra fría.

Terminaba una década en la que los problemas, tanto internacionales como domésticos, no se habían solucionado del todo; sólo disipado en algunos casos y en otros, postergado. Una década que comenzó con el país sumergido en una guerra ajena en el sureste asiático y terminó con la llegada del comunismo a territorio americano. A lo largo de diez años se vivió una cacería ideológica sin precedentes en el propio suelo estadounidense. Se presenció la caída y el ascenso de distintos regímenes pro-occidentales y pro-soviéticos en diferentes puntos del mundo, y se instituyó una carrera armamentista y espacial que alimentó los peores temores de la guerra fría. La incertidumbre con la que los años cincuenta habían comenzado sólo había sufrido algunas modificaciones pero subsistía. Sin embargo las esperanzas que en algún momento había generado la imagen de Eisenhower, se habían desvanecido. Lo único

claro dentro de este panorama era que los Estados Unidos y su proyecto capitalista no habían logrado contener con éxito el crecimiento de la amenaza comunista y que el final de la guerra fría era, aún, muy lejano.

### **Capítulo 3. Los temores de posguerra llevados a la pantalla**

Mientras en los Estados Unidos se vivía un momento de prosperidad y crecimiento económico heredado de una posición privilegiada tras la segunda guerra mundial, los temores que un largo periodo de conflictos bélicos había alimentado no desaparecían. Estados Unidos ya se había instituido como la principal potencia mundial, sin embargo se enfrentaba a la Unión Soviética como una potencia antagónica, con un proyecto político, ideológico y económico totalmente ajenos al modelo estadounidense. La frágil relación entre ambas potencias se convirtió en el común denominador de la última mitad del siglo XX y la principal herencia de la segunda guerra mundial. Los conflictos armados, que caracterizaron a los primeros cincuenta años del siglo, dejaron su lugar a una confrontación que encontró un marco de acción en nuevos territorios y llevó a un impulso insospechado de una industria militar sin límites. Así la guerra fría se tornó en un fenómeno mundial.

El cine no pudo escapar a dicho contexto y en la década de los años cincuenta, en Hollywood, apareció un nuevo género que fusionaba la ciencia ficción con el terror. Durante los primeros años se inauguró la producción de filmes que llevaron historias fantásticas y terroríficas a la pantalla, y que a pesar de pertenecer a un mundo de ficción, representaron algunos de los temores concretos que se vivían en los Estados Unidos, o que quizá eran “fabricados” para justificar las acciones del gobierno estadounidense frente a la guerra fría.

Dentro de este nuevo cine se realizaron múltiples películas con distintas historias. Sin embargo en cada una de ellas estaban presentes dos temas o temores específicos: la invasión comunista (representada a través del contacto extraterrestre) y los efectos producidos por la radiación atómica. Es por ello que dentro de un mismo género encontramos películas muy diversas, que van desde la llegada de un extraterrestre a nuestro planeta con el fin de conquistarlo, hasta la presencia de animales gigantescos, resultado de la radiación, que amenazan la existencia de la humanidad.

Estos filmes se convirtieron en una constante durante la década de los años cincuenta en los Estados Unidos y nos permiten abordar, desde una perspectiva histórica, distintos temas relacionados con los temores de la guerra fría, como es el caso de la invasión, la infiltración, la pérdida de identidad, la ruptura de las instituciones sociales básicas, la escalada armamentista y sus inciertos efectos, en fin, todo aquello que fundamentó una guerra ideológica en la que lo que estaba en juego eran los fundamentos de una nación, sus principios económicos, políticos, sociales y culturales, su identidad y su prestigio como principal potencia mundial y eje rector del mundo occidental.

Ejemplos de este cine de terror y ciencia ficción característico de las producciones cinematográficas estadounidenses de los años cincuenta hay muchos. En las siguientes páginas rescataremos algunos casos particulares y la forma en que se insertan dentro del contexto particular de la guerra fría, ya sea a partir de la representación de invasiones extraterrestres o de los mencionados animales descomunales que ponen en peligro a la humanidad. Como veremos, cada uno de estos filmes, representativos dentro de su propio género, rescatan de distintas formas los temas mencionados en el párrafo anterior.

## **Invasiones extraterrestres**

Tras el fin de la segunda guerra mundial y el nacimiento de una nueva confrontación entre dos potencias, surgieron nuevos temores y se alimentó un estado de paranoia que se reflejó de forma muy clara en el cine, en este caso, en el cine de terror y ciencia ficción. El miedo a la otredad y la paranoia de posibles invasiones fueron llevados a la pantalla por medio de seres extraterrestres que llegaron al mundo para conquistarlo y establecer un nuevo proyecto de vida en el que la libertad no existiría y el ser humano sería despojado de aquello intrínseco a su humanidad: las emociones y la individualidad.

Es importante destacar que, dentro de este panorama, la humanidad quedaba reducida al entorno estadounidense y a su propio modelo, pues al ser producciones realizadas en Hollywood es difícil dejar de contemplar el papel que esta nación tendrá en la narrativa, como un pueblo amenazado que, al final, casi en todos los casos, libra victorioso el proceso de invasión.

El 29 de abril de 1951 se estrenó en los Estados Unidos *The Thing from Another World* (también conocida como *The Thing*), la primera película en que se llevó a cabo una fusión entre la ciencia ficción y el terror, y que dio lugar a un nuevo género y a múltiples producciones dentro de las cuales pueden destacarse *Invaders from Mars* (1953), *It Came from Outer Space* (1953), *Invasion of the Body Snatchers* (1956) y *The Blob* (1958), entre muchas otras. Todas estas películas se construyen a partir de historias distintas, pero mantienen un común denominador: la invasión extraterrestre.

*The Thing*, llevada a la pantalla por Christian Nyby, representó su primer crédito como director y probablemente el más significativo, al convertirse este filme en un clásico dentro de su género, tanto así que hay quienes han querido adjudicar la película a Howard Hawks, productor de la misma, que para ese entonces ya contaba con cierto prestigio y por ello mayor credibilidad que Nyby.

Howard Hawks (quien comparte el crédito de producción con Edward Lasker como productor asociado) es el nombre que predomina en este filme. Fue uno de los directores estadounidenses con mayor reconocimiento y a pesar de nunca haber recibido un Oscar (fue nominado en 1941 por *Sergeant York*), en 1974 fue reconocido por la Academia por su trayectoria como cineasta. Su carrera en Hollywood comenzó tras haber participado en la primera guerra mundial como parte de la fuerza aérea. En 1930 dirigió su primera película hablada, titulada *The Down Patrol*, que después se convertiría en un clásico sobre dicha contienda bélica, pero la llegada del éxito se le presentó con *Scarface* en 1932, una polémica biografía de Al Capone producida por Howard Hughes, con la que daba inicio a una larga trayectoria de éxito que abarcó muy distintos géneros, incluyendo la novedad que representaba *The Thing*.

Es importante destacar el origen de la historia que narra esta producción. Si bien el crédito como guionista corresponde a Charles Lederer, la historia original proviene de la imaginación de John W. Campbell Jr., escritor de ciencia ficción quien en 1938 escribió su mayor éxito bajo el título *Who Goes There?*, que después sería el sustento para la adaptación del guión de este filme.

En el caso del reparto sólo voy a destacar los papeles representados por Kenneth Tobey (Capitán Patrick Hendry), Robert Cornthwaite (Dr. Arthur Carrington) y James Arness (“the thing”) por ser los protagónicos. A pesar de que ninguno de ellos tuvo una carrera estelar (excepto en el caso del último, quien tuvo un importante desempeño en

televisión principalmente), es interesante rescatar su trabajo en esta película y en otras relacionadas con el mismo género. Tobey, por ejemplo, después aparecería en *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953), filme con el que trabajaremos en la segunda sección de este capítulo.

En el caso de Cornthwaite, es interesante resaltar la interrupción de su trabajo artístico durante su participación en la segunda guerra mundial con la fuerza aérea estadounidense, mismo que retomó después, llegando a la pantalla grande en películas como ésta y otras interesantes producciones dentro de los géneros de ciencia ficción y terror, como es el caso de *The War of the Worlds* (1953) y *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), entre otras.

James Arness también participó en la contienda bélica y fue tras ser herido que pudo volver a los Estados Unidos e iniciar con su carrera escénica. Normalmente se le presentaron papeles de villano, dentro de los cuales el más reconocido es el que desempeña en esta película.

Entre estas personalidades y las muchas otras involucradas en la producción, se lleva a la pantalla una historia de terror fundamentada en un ser extraterrestre que llega al Ártico con fines hostiles y se ve enfrentado por un grupo de militares y científicos estadounidenses establecidos en dicho lugar. Nunca se especifica la labor que estos individuos desempeñan, sin embargo se menciona la participación de uno de los personajes protagónicos, el Dr. Arthur Carrington, en la detonación de armamento nuclear que tuvo lugar en el atolón de Bikini y también, se nos presenta como un objeto protagónico dentro de la narrativa, un contador Geiger, como claras alusiones a un momento específico en el que la ciencia y la milicia están destinadas a aspectos relacionados con la producción de armamento nuclear.

Si bien no hay muchos diálogos específicos que indiquen una relación directa entre esta película y su contexto, aparecen este tipo de referencias que nos llevan a entender los temores que dan vida a un filme como éste. Un ejemplo más, es la incertidumbre que en un principio representa la llegada de una nave extraña y que en algún momento lleva a la idea de una probable relación con los rusos, una conclusión muy lógica, cuando sabemos lo que los soviéticos representaban como amenaza para los estadounidenses y el rumbo que la guerra fría iba tomando.

Cartel publicitario de *The Thing from Another World* (tomado de [http://4.bp.blogspot.com/-uO9xfop2fQ/TYloulHmVRI/AAAAAAAAIps/FIJjNr8MTB8/s1600/thing\\_from\\_another\\_world\\_poster\\_04.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-uO9xfop2fQ/TYloulHmVRI/AAAAAAAAIps/FIJjNr8MTB8/s1600/thing_from_another_world_poster_04.jpg))

Cartel publicitario de *The Thing from Another World* (tomado de <http://photos.imageevent.com/afap/wallpapers/movies/classicsciencefictionposters//The%20Thing%20From%20Another%20World.jpg>)  
Cartel publicitario de *El enigma de otro mundo*, título con el que la película fue proyectada para el público hispano (tomado de [http://pics.filmaffinity.com/The\\_Thing\\_from\\_Another\\_World-788601611-large.jpg](http://pics.filmaffinity.com/The_Thing_from_Another_World-788601611-large.jpg))

*Invaders from Mars* es otro filme que a principios de la década de los años cincuenta llevó el tema de la invasión extraterrestre al público estadounidense. Esta película se estrenó el 22 de abril de 1953 bajo la dirección de William Cameron Menzies, quien tras haber participado en la primera guerra mundial inició su carrera dedicándose a la elaboración de efectos especiales en Famous Players-Lasky, empresa que después se convirtió en Paramount. Fue así como hizo mancuerna con el productor Joseph M. Schenck, realizando importantes trabajos con respecto a la introducción del sonido en el cine hollywoodense. Su trabajo en *The Adventures of Tom Sawyer* (1938)

llevó a David O. Selznick a contratarlo para encargarse de cuestiones técnicas en la producción de *Gone With the Wind* (1939), película en la que se le permitió dirigir una escena que lo introdujo en el mundo de la dirección.

Dentro de los premios que recibió y a los que estuvo nominado, está presente la nominación a mejor presentación dramática en los premios Hugo<sup>38</sup>, por *Invaders from Mars*, nominación que compartió con Richard Blake, guionista de la película, que años después, en 1986, aparecería en los créditos de una nueva versión del mismo filme.

En esta historia la actriz Helena Carter protagoniza el personaje de la Dra. Pat Blake, cumpliendo con un contrato firmado con el productor de Universal, Leonard Goldstein, donde se comprometía a protagonizar trece filmes, siendo *Invaders from Mars* el último de ellos.

Su contraparte masculina fue otorgada a Arthur Franz (quien interpreta al Dr. Stuart Kelston y es, a la vez, el narrador de la película). Antes de iniciar una carrera como actor participó en la segunda guerra mundial como piloto de un B-24 *Liberator* de las fuerzas armadas estadounidenses, siendo derribado en territorio rumano (dentro de la órbita soviética) y apresado en un campo de concentración del que logró escapar. Tras haber pasado por ello y al volver a los Estados Unidos, Franz construyó una prolífica carrera en Hollywood y desempeñó múltiples papeles de carácter político, como es el caso de su participación en *A Story About Henry Ford* (1955) como Henry Ford, su intervención como el presidente James Madison en un capítulo de una serie documental de la NBC titulado “George Mason” (1965) y su aparición en *The Missiles of October* (1974), entre muchas otras películas.

Otro personaje importante en esta película es el de David MacLean, interpretado por Jimmy Hunt, quien en ese entonces sólo tenía doce años, pero era el eje de la

---

<sup>38</sup> Los *Hugo Awards* son los premios otorgados, bajo el sustento de la *World Science Fiction Society*, a trabajos relacionados con la fantasía y la ciencia ficción

estructura narrativa. A pesar de no haber realizado una importante carrera como actor, es interesante su participación en la segunda versión que se hizo de esta película en 1986.

La invasión que tiene lugar en este filme se lleva a cabo de una forma muy sutil, en la que la vida extraterrestre va reemplazando paulatinamente a algunos habitantes de un pequeño pueblo estadounidense. La única forma de detectar quién ha sido sustituido es por medio de una marca que se esconde detrás del cuello, pues sin percibir este detalle, el único indicador es un cambio de actitud en los personajes que al perder su humanidad, dejan a un lado las emociones y los sentimientos, y se vuelven seres fríos y hostiles.

Un aspecto interesante en el caso de esta película, es la relación que tienen ciertos personajes con la fabricación y producción de cohetes, lo que los convierte en un objetivo primordial para los extraterrestres y nos lleva a pensar de inmediato en la carrera espacial y la carrera armamentista que se vivían dentro del marco de la guerra fría.

Cartel publicitario de *Invaders from Mars* (tomado de [http://wrongsideoftheart.com/wp-content/gallery/posters-i/invaders\\_from\\_mars\\_poster\\_02.jpg](http://wrongsideoftheart.com/wp-content/gallery/posters-i/invaders_from_mars_poster_02.jpg))

Cartel publicitario de *Invaders from Mars* (tomado de [http://wrongsideoftheart.com/wp-content/gallery/posters-i/invaders\\_from\\_mars\\_poster\\_05.jpg](http://wrongsideoftheart.com/wp-content/gallery/posters-i/invaders_from_mars_poster_05.jpg))

Un mes después de que *Invaders from Mars* se exhibiera en pantalla, el 25 de mayo de 1953, tuvo lugar el estreno de otra película ubicada en el mismo rubro. Es el caso de *It Came from Outer Space*, dirigida por Jack Arnold, uno de los directores estadounidenses más emblemáticos dentro del cine de ciencia ficción de los años cincuenta.

Tras participar en la segunda guerra mundial, Arnold inició su carrera como director, debutando en el género de ciencia ficción y terror con esta película, misma que dio pie a su colaboración en otras producciones del mismo género durante la década, entre las cuales debo destacar *The Incredible Shrinking Man* (1957) que también formará parte de estas páginas. Entre otros premios, fue nominado al Hugo por mejor presentación dramática en 1954 por *It Came from Outer Space*, nominación que compartió con Harry Essex, guionista, y con Ray Bradbury, escritor de la historia original.

Harry Essex inició su carrera en Hollywood trabajando como escritor de Universal e interrumpió su labor fílmica al verse involucrado en la segunda guerra mundial, tras la cual volvió a Hollywood con la labor de encontrar obras para adaptarlas a guiones, como es el caso concreto de esta película. Tuvo una prolífica carrera dentro del rubro de la ciencia ficción y en 1996 participó en la elaboración del guión que llevaría a la pantalla de televisión *It Came from Outer Space II*, dando continuidad a aquella película que en su momento significó su introducción en el género.

Ray Bradbury es uno de los escritores con mayor reconocimiento en los Estados Unidos dentro de los géneros de fantasía, ciencia ficción, terror y misterio. Muchos de sus trabajos fueron adaptados a distintos medios, como es el caso de la televisión, el cine y los cómics. El inicio de su carrera como escritor profesional no se vio interrumpido por la segunda guerra mundial, pues no fue admitido en el ejército por

presentar problemas oculares. En 1953 el productor William Alland fue el primero en llevarlo al mundo del cine con *It Came from Outer Space*, basando su guión en “*Atomic Monster*”, historia original de Bradbury. En los próximos cincuenta años, más de 35 películas, cortometrajes y películas para televisión, fueron basadas en las historias de este prolífico escritor.

William Alland (productor del filme), al volver de la segunda guerra mundial, en la que participó como piloto de combate, se dedicó principalmente a la producción de películas de ciencia ficción para Universal y Paramount, dentro de las cuales aparece este filme, junto con muchos otros, como *Creature of the Black Lagoon* (1954), *This Island Earth* (1955) y *The Colossus of New York* (1958), por mencionar algunos.

En esta producción el papel protagónico quedó en manos de Richard Carlson (como John Putnam), quien tras haber iniciado su carrera en 1938, tuvo que interrumpirla para participar en la misma contienda bélica. Al volver logró reconstruirla por medio de su participación en el cine de ciencia ficción de los años cincuenta. Su éxito en este género lo llevó a dirigir *Riders to the Stars* en 1954, pero no dejó su carrera en actuación, que lo llevó a participar en proyectos como *I Led Three Lives*, serie dramática para televisión presentada entre 1953 y 1956, en la que personificó la vida de Herbert Philbrick, un ejecutivo de la publicidad afincado en Boston, que en los años cuarenta se infiltró en el Partido Comunista estadounidense por parte del FBI y escribió un libro titulado *I Led Three Lives: Citizen, “Communist”, Counterspy* en 1952.

*It Came from Outer Space* lleva a la pantalla una historia de invasión extraterrestre distinta, en la que los visitantes transforman sus cuerpos creando copias idénticas de los seres humanos con el fin de llevar a cabo sus planes pasando desapercibidos. En este caso el tratamiento que se le da a la historia es un tanto

diferente, pues los invasores, a pesar de mostrar cierta hostilidad desde un principio, mantienen un discurso pacífico que se ve violentado al final por la provocación de los mismos humanos. La amenaza nunca es clara, lo que es muy claro es la paranoia del pueblo estadounidense, que se rehúsa a aceptar la idea de un paso fortuito y pacífico de los extraterrestres por la Tierra, llevando la situación a un punto límite en el que la vida humana peligra realmente.

Cartel publicitario de *It Came from Outer Space* (tomado de [http://wrongsideofheart.com/wp-content/gallery/posters-i/it\\_came\\_from\\_outer\\_space\\_1953\\_poster\\_01.jpg](http://wrongsideofheart.com/wp-content/gallery/posters-i/it_came_from_outer_space_1953_poster_01.jpg))

Cartel publicitario de *It Came from Outer Space* (tomado de [http://wrongsideofheart.com/wp-content/gallery/posters-i/it\\_came\\_from\\_outer\\_space\\_1953\\_poster\\_02.jpg](http://wrongsideofheart.com/wp-content/gallery/posters-i/it_came_from_outer_space_1953_poster_02.jpg))

El 5 de febrero de 1956 se estrenó *Invasion of the Body Snatchers*, película dirigida por Don Siegel. Este filme se convirtió en un clásico que con el paso del tiempo ha perdurado y dado origen a distintas adaptaciones de una misma idea original en manos de diferentes directores. Es importante destacar el origen de la historia que estos directores llevaron a la pantalla. En 1955 fue publicada una novela bajo el título *The Body Snatchers*, escrita por Jack Finney, que daría pie a las distintas adaptaciones cinematográficas. Fue casi de manera inmediata que Don Siegel llevó este texto a la pantalla grande, desencadenando lo que después serían las posteriores versiones. En esta primera adaptación el guión fue desarrollado por Daniel Mainwaring, quien ya había trabajado anteriormente con Siegel en *The Big Steal* (1949) y que se caracterizó por su participación en géneros relacionados con la ciencia ficción, el misterio, la aventura, y el suspenso, principalmente. Adquirió renombre con *Out of the Past*, filme de 1947 dirigido por Jacques Tourneur y escrito por Mainwaring bajo el seudónimo de Geoffrey Homes.

Don Siegel por su parte fue un prolífico director que se distinguió en un principio por su adaptación titulada *Invasion of the Body Snatchers* y posteriormente por los trabajos realizados con Clint Eastwood, entre los que cabe destacar *Dirty Harry* (1971) y *Escape from Alcatraz* (1979). Es considerado el mentor del mencionado actor y de Sam Peckinpah, quienes llegarían a ser importantes directores cinematográficos.

En esta primera versión del filme, es importante destacar el papel que desempeñó el actor Kevin McCarthy como el Dr. Miles J. Bennell, personaje principal y eje central de la historia de esta película, y que aparecería en su mismo papel, en la versión que vería la luz veintidós años después. Este actor se caracterizó por una constante aparición en producciones realizadas dentro de los géneros de ciencia ficción y terror, durante una larga carrera.

Como contraparte aparece el personaje de Becky Driscoll, personificado por Dana Wynter, quien se distinguió también por su desempeño dentro del cine de misterio, acción y suspenso, y que en esta película cumple con el típico papel de la mujer como objeto de deseo para el personaje masculino de la película y para el público que la admira desde las butacas, como lo caracterizaría Laura Mulvey<sup>39</sup>.

*Invasion of the Body Snatchers* presenta una invasión extraterrestre por medio de esporas que llegan a la Tierra creando plantas que duplican los cuerpos humanos mientras duermen, usurpando así la vida humana. Esta forma de vida extraterrestre se va apropiando poco a poco de toda una población y son pocos los que logran percatarse de ello sin ser víctimas del proceso de invasión, siendo entonces donde aparecen los personajes principales de la historia, que muestran un intento por detener a los entes alienígenas y alertar a quienes todavía no han sido víctimas de lo que parece ser una expansión inevitable.

---

<sup>39</sup> Laura Mulvey, "Placer visual y cine narrativo", en: Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad: nuevos pensamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 371

Cartel publicitario de *Invasion of the Body Snatchers* (tomado de [http://wrongsideoftheheart.com/wp-content/gallery/posters-i/invasion\\_of\\_body\\_snatchers\\_1956\\_poster\\_03.jpg](http://wrongsideoftheheart.com/wp-content/gallery/posters-i/invasion_of_body_snatchers_1956_poster_03.jpg))

Cartel publicitario de *Invasion of the Body Snatchers* (tomado de [http://wrongsideoftheheart.com/wp-content/gallery/posters-i/invasion\\_of\\_body\\_snatchers\\_1956\\_poster\\_01.jpg](http://wrongsideoftheheart.com/wp-content/gallery/posters-i/invasion_of_body_snatchers_1956_poster_01.jpg))

Dos años después del lanzamiento de este clásico dentro del cine de terror y ciencia ficción, se presentó un nuevo filme titulado *The Blob*. Su estreno tuvo lugar el 12 de septiembre de 1958 y se convirtió también en un importante representante del género. Esta película fue dirigida por Irvin S. Yeaworth, quien tan sólo dirigió tres filmes de ciencia ficción (*The Blob*, *4DMan* y *Dinosaur!*). El crédito por el guión lo comparten Irvine H. Millgate (a quien se atribuye la idea original), Theodore Simonson y Mary Katherine Linaker (quienes se encargaron de adaptar la idea al guión que se utilizó para filmar la película). Los tres participaron también en la adaptación que se llevó a cabo treinta años después. La producción estuvo en manos de Jack H. Harris y Russell S. Doughen Jr. El primero de ellos produjo después, en 1972, una secuela de esta misma historia y participó también en la segunda versión antes mencionada, mientras que Russell S. Doughen Jr. dejó el cine de ficción.

Probablemente la parte más atractiva dentro de la producción de este filme corresponde al reparto. *The Blob* significó el debut como personaje protagónico en la pantalla de uno de los actores con mayor renombre en Hollywood, Steve McQueen (personificando a Steve Andrews). A su lado debutó como actriz Aneta Corsaut interpretando a Jane Martin, protagónico femenino de la historia. Esta película significó entonces el trampolín que impulsaría la carrera de ambos actores, principalmente la del primero, que pronto fue adquiriendo prestigio y llevando a la pantalla importantes papeles en muy diversas producciones.

En este filme un pequeño pueblo estadounidense se ve amenazado por la llegada desde el espacio de una masa amorfa que se alimenta de cuerpos humanos y crece a gran velocidad poniendo en peligro a la humanidad entera. Probablemente dentro del cuerpo de documentos fílmicos tratados en estas páginas, con respecto a las invasiones extraterrestres, esta película sale un poco de los marcos narrativos tradicionales (alejándose de las típicas caracterizaciones de la invasión por medio de una usurpación de identidad y cuerpo), sin embargo revive, a su modo, los temores de la guerra fría que están presentes en los demás documentos y la persistencia de una paranoia ante la otredad.

Cartel publicitario de *The Blob* (tomado de <http://2.bp.blogspot.com/-a7KdTC-o0Sc/UauoWUliLqI/AAAAAAAAfns/ww1lr64gI0o/s1600/The-Blob+1958+poster.jpg>)

Dentro de estas producciones encontramos un cuerpo heterogéneo de directores, productores y actores que comparten un mismo nicho en la fusión de los géneros de terror y ciencia ficción que se llevó a cabo en la década de los años cincuenta. Todos ellos comparten también un mismo contexto, el de la guerra fría, y lo llevan a la pantalla a través de estos documentos.

Es notoria la participación que la mayoría de estos personajes tuvo en los conflictos bélicos que se vivieron en la primera mitad del siglo XX, si bien algunos de ellos no tuvieron una incidencia directa, no dejaron de presenciar y vivir lo que ocurría en ese momento, tomando en cuenta que su país estuvo involucrado como uno de los principales actores en las distintas contiendas.

Tras vivir un periodo de depresión posterior a la primera guerra mundial, los Estados Unidos se involucraron en la segunda guerra mundial y garantizaron su nuevo

papel como potencia mundial. Todo ello fue parte de las vivencias que forjaron al pueblo estadounidense de la primera mitad del siglo XX y los años posteriores, en los que la herencia y el común denominador fue la confrontación entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Dentro de este contexto inició la década de los años cincuenta para los estadounidenses, una década que en un principio se caracterizó por representar un periodo de prosperidad y estabilidad, pero que al mismo tiempo vivió la amenaza que la Unión Soviética representaba en todo momento.

Con *The Thing from Another World* surge un nuevo género cinematográfico y también una nueva tendencia a interpretar las películas de los años cincuenta como metáforas de la guerra fría.<sup>40</sup> Por medio de la ficción se llevan a la pantalla los miedos de un lugar y un momento concretos. Miedos que después estarán presentes en muchas otras producciones como las que se mencionan en estas páginas.

La estabilidad de los Estados Unidos estaba amenazada por un bloque soviético que representaba un proyecto antagónico. La otredad tomaba forma bajo el símbolo de la hoz y el martillo, y encarnaba los peores temores a los que el pueblo estadounidense se podía enfrentar: un mundo totalitario, uniforme, rígido y sin posibilidad de libre empresa, elementos que se pueden encontrar en cada una de las invasiones caracterizadas en estos documentos fílmicos.

Si bien estos filmes aparecen en distintos momentos de la misma década, expresan un panorama general de lo que el pueblo estadounidense vivió a partir de los últimos años del gobierno demócrata de Harry Truman y el posterior periodo presidencial republicano de Dwight Eisenhower, con respecto al tema de la guerra fría y la paranoia anticomunista. Probablemente los primeros años de la década fueron los más delicados, tomando en cuenta que el país se involucró en el conflicto de Corea, mismo

---

<sup>40</sup> Cf., Bartolomiej Paszyk, *The Pleasure and Pain of Cult Horror Films; An Historical Survey*, McFarland and Company, Inc. Publishers, Carolina del Norte, 2009, p. 53

que desprestigió al gobierno de Truman y devolvió el mandato presidencial al partido republicano, quedando en manos de Eisenhower la solución a dicho problema. Corea fue uno de los escenarios bélicos dentro de la guerra fría que marcó el inicio de la década y definió, hasta cierto punto, lo que sería la política de contención estadounidense y su relación con la Unión Soviética.

En los primeros años de esta década se fue conformando el rumbo que tomaría la guerra fría, rumbo con el que también se definieron los temores y la paranoia que caracterizaron al pueblo estadounidense durante la segunda mitad del siglo XX. En cada uno de los documentos fílmicos mencionados existen distintas referencias que permiten entender la relación que tiene el contexto con el surgimiento de este nuevo género cinematográfico.

El principal temor frente al bloque soviético era su paulatina expansión y con ello, la posible llegada del comunismo a territorio estadounidense. Es por ello que las invasiones extraterrestres que inundan las pantallas de cine durante los años cincuenta han sido interpretadas como una referencia a dicho miedo. Cada una de las invasiones representadas en estas películas se asemeja por la forma en que define al invasor extraterrestre. En todas ellas, se nos presenta un ser frío, hostil y carente de emociones e individualidad, características que nos hacen recordar la concepción occidental del proyecto comunista, como un proyecto fundamentalmente totalitario y represivo.

Es por ello que Kendall R. Phillips en su análisis sobre *The Thing from Another World* encuentra en “*the thing*” la personificación de una entidad burocrática y corporativa, inhumana y sin emociones, relacionándola con los soviéticos y el temor estadounidense a la invasión y el expansionismo<sup>41</sup>, interpretación que puede ser aplicada

---

<sup>41</sup> Cf., Phillips Kendall R., *Projected Fears, Horror Films and American Culture*, Westport, Praeger, 2005, p. 54

a las distintas producciones fílmicas que se integran en estas páginas y que muestran una clara noción de lo que simbolizaba la “amenaza soviética” para los estadounidenses.

Encontramos claros ejemplos de ello en filmes como *Invaders from Mars* o *Invasion of the Body Snatchers*, donde los invasores usurpan los cuerpos humanos y la única forma de distinguir su naturaleza extraterrestre es reconociendo la ausencia de emociones y la frialdad con la que actúan e interaccionan con los demás. La premisa de estas películas es una invasión que sutilmente sustituye a las personas por seres idénticos pero con una forma de pensar muy distinta, una invasión que sustituye una serie de valores, una invasión que sustituye un sistema político, una invasión que desintegra un orden social para instaurar uno antagónico. Como resultado, la humanidad pierde su condición humana (aspecto que se refleja a partir de la pérdida de sentimientos y emociones) y la individualidad desaparece. Los nuevos habitantes de los cuerpos que una vez pertenecieron a los seres humanos, justifican una situación de paranoia frente a la otredad, su infiltración y, finalmente, su imposición. La pérdida de identidad se convierte en un eje fundamental dentro de esta narrativa y alimenta los temores que el espectador pueda llevar consigo a la butaca. En este sentido, lo que aparece en la pantalla refleja los miedos a los que una sociedad se está enfrentando y a su vez, los nutre.

El caso de *The Blob* es distinto. En esta ocasión el proceso de invasión carece de sutileza y se lleva a cabo por medio de una masa amorfa que se va alimentando de cuerpos humanos y creciendo paulatinamente. No existe un discurso específico como el que manejan los demás invasores y probablemente esta masa tenga un mayor parecido con los monstruos nucleares de los que hablaremos más adelante, sin embargo el peligro de invasión extraterrestre está presente y con él, el miedo a la otredad. Esta masa extraterrestre y su crecimiento pueden entenderse como el proceso de expansión que

representa el comunismo y que en este caso llega directamente a territorio estadounidense.

*It Came from Outer Space* presenta un caso distinto al no estar claramente definida la posición que representan los invasores, quienes a pesar de su forma hostil de infiltrarse en la vida humana, mantienen un discurso pacífico e incluso respetan la vida de aquellos cuerpos que duplicaron, no usurparon. Sin embargo nuevamente está presente esta forma de distinguir al humano del invasor apelando a las emociones. La aparente indefinición de esta película con respecto a lo que los invasores significan, se convierte en un factor fundamental dentro de la narrativa del filme y su discurso con respecto a la paranoia.

El tema de la paranoia es fundamental para entender estos filmes e invita a recordar lo que significó el McCarthysmo en los Estados Unidos durante la primera mitad de la década de los años cincuenta. El miedo al comunismo y su llegada a los Estados Unidos generó un clima de desconfianza que se expresa también en estos filmes. La invasión extraterrestre simboliza a esa otredad que paulatinamente se va infiltrando en la sociedad y va rompiendo con distintas estructuras sociales desde sus mismas bases. El enemigo puede ser cualquiera, una madre, un amigo, un amante, un doctor, un policía, un gobernante, cualquiera; y en cada uno de los documentos, encontramos la forma en que esto se vivía dentro de una sociedad orgullosa de sus instituciones y su modelo de vida. La institución familiar es la base del modelo de vida estadounidense y se ve amenazada por la invasión, como se ve de forma muy clara en *Invaders from Mars*, donde el personaje principal, el niño de la historia, vive la desintegración de su propia familia, primero cuando el padre es sustituido por un ente extraterrestre y después cuando ocurre lo mismo con su madre. El mismo caso se presenta en los primeros minutos de *Invasion of the Body Snatchers*, donde un niño

aterrado niega que su madre sea su ella en realidad. Encontramos mujeres que desconocen a sus maridos, otras que encuentran en un tío a un ser idéntico pero al mismo tiempo muy ajeno, y después, la ruptura de los lazos familiares se extiende hacia las demás instituciones sociales, amigos que dejan de ser lo que eran, policías que se integran al proceso de invasión y así, una serie de transformaciones que justifican una paranoia ante cualquier individuo. La otredad se infiltra en cada uno de los sectores sociales y destruye un modelo de vida para imponer otro, el modelo totalitario, inhumano y ajeno a la libre empresa, que tanto atemoriza al pueblo estadounidense.

La paranoia también está presente en *The Blob*, donde al momento de hacerse pública la invasión extraterrestre el pueblo se moviliza para protegerse y un anciano al despertar con las alarmas, corre a su ropero, donde tiene una colección de cascos para distintas ocasiones, seleccionando aquél que supuestamente será útil para sobrellevar una invasión. Esto hace recordar un clima en el que la gente vivía preparada para sobrevivir ante un virtual conflicto internacional, aspecto que también lleva a recordar la proliferación de refugios en los sótanos de las casas, lugar preciso en el que se refugian los protagonistas de la película al ser acorralados por la masa invasora.

Anciano indeciso sobre el casco que debe utilizar ante el peligro de invasión (*The Blob*, imagen capturada de la pantalla)

Es con respecto al tema de la paranoia que *It Came from Outer Space* se convierte en un documento muy interesante. Como ya he mencionado, en este filme las intenciones de los invasores no son muy claras hasta el momento en que muestran un discurso pacífico. Sin embargo un pueblo sumergido en la paranoia no puede aceptarlo y decide refugiarse en temores injustificados, situación que se refleja muy claramente en un parlamento específico en el que el visitante extraterrestre explica su presencia en la tierra como un error y plantea la necesidad de tiempo para arreglar su nave y emprender nuevamente su viaje. Esto es inconcebible para los seres humanos, quienes no dejan de

pensar en una invasión con fines de exterminio y conquista. Dentro del mismo parlamento el extraterrestre plantea que el encuentro entre estos dos mundos habría sido diferente si los humanos fueran los visitantes, argumentando un mayor entendimiento por parte de los extraterrestres, lo que se puede traducir como una crítica de parte del filme a una sociedad paranoica que no entiende a la otredad y por ello se empeña en destruirla. No puedo dejar de mencionar un elemento dramático dentro de esta conversación, pues el discurso del extraterrestre gana relevancia y tiene un mayor impacto cuando se nos presenta una toma cerrada de su rostro (el rostro humano que tomó prestado) dirigiendo su mirada directamente hacia las butacas y estableciendo así un diálogo con el espectador. De esta forma el discurso sale de la pantalla e invita a quien está sentado en la butaca a integrarse al diálogo que se mantiene dentro del hilo narrativo de la película, generando así un proceso de reflexión con respecto a esta actitud paranoica frente a la otredad.

El extraterrestre, con su disfraz de humano, se dirige al espectador (*It Came from Outer Space*, imagen capturada de la pantalla)

En todos estos filmes se presenta una caracterización muy particular de la otredad y una situación de temor y desconfianza que permiten abordar el momento específico que se vivía y las preocupaciones que albergaba. A partir de la ficción encontramos una representación de la realidad, sin embargo no es ésta lo único que se puede rescatar de las fuentes y es indispensable pensar en el porqué de ella, en el discurso que la fundamenta y así, en lo que realmente se quiere transmitir a un espectador que vive aterrado frente a una virtual “amenaza roja” y se refugia en el cine pensándolo como un simple espacio de entretenimiento.

El cine se convierte en un arma política que transmite un discurso y no sólo recuerda los temores que se viven fuera de la sala, también los refuerza. Si bien *It Came from Outer Space* muestra un discurso diferente en el que más que reforzar el sentimiento de paranoia lo critica, encontramos en los otros filmes todo lo contrario, cuando invitan al espectador de forma muy directa a no dejar de temer. En este sentido es fundamental el final de *The Thing from Another World*, cuando en una transmisión radiofónica en la que se pone al tanto al pueblo estadounidense del intento de invasión y el exterminio del extraterrestre, se advierte a la audiencia de un peligro permanente y se indica lo siguiente: “vigilen el cielo, donde sea que estén, no dejen de vigilar el cielo”, reforzando así el estado de paranoia que se está viviendo.

Advertencia con la que termina *The Thing from Another World* (imagen capturada de la pantalla)

No es un caso distinto el de *Invasion of the Body Snatchers*, donde el protagonista logra escapar de los invasores y al llegar a otra ciudad, corriendo entre los automóviles y viendo directamente hacia el espectador (imitando el elemento dramático utilizado anteriormente en *It Came from Outer Space*) grita: ¡Están detrás de ustedes, de sus familias, de sus esposas, de sus hijos! ¡Ya están aquí! ¡Tú eres el siguiente! De esta forma se integra a quien está sentado en la butaca dentro de una dinámica de paranoia que se vive entre los personajes que aparecen en la pantalla, pero que también existe fuera de ella.

Kevin McCarthy, interpretando al doctor Miles J. Bennell y advirtiendo dentro y fuera de la pantalla, la inminente invasión extraterrestre (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, imágenes capturadas de la pantalla)

En todos estos documentos fílmicos aparecen, a veces de manera implícita y otras veces explícita, aspectos de una realidad que, como diría Marc Ferro, sobrepasan el contenido mismo de la película<sup>42</sup> e invitan al espectador a ser partícipe de un diálogo con un discurso específico, fomentando los miedos a los que se enfrenta en la vida cotidiana y, por qué no, cuestionándolos también.

Encontramos así a una nación temerosa ante el posible crecimiento de la influencia soviética en el resto del mundo y en su propio territorio. Un modelo capitalista que se ve cuestionado y que pretende imponer su credibilidad, tanto en su interior como hacia el exterior, y que para ello debe valerse de todos los medios que estén a su alcance. El miedo es un factor que persiste en el mundo entero y que se alimenta fundamentalmente en los Estados Unidos como un elemento de cohesión frente al bloque socialista. Este miedo se hace presente en sus distintas producciones culturales, como lo es el caso concreto del cine de terror y ciencia ficción dedicado a la representación de invasiones extraterrestres.

A través de estos filmes se nos muestra un discurso en el que el establecimiento de una nueva forma de vida conlleva a cierta uniformidad que nos hace recordar al modelo soviético y que se opone al discurso de libre empresa que fundamenta al modelo capitalista volviéndose perversa cuando implica la desaparición de las emociones y los sentimientos, que genera una mecanización o alienación despojando al ser humano de su condición humana. Dentro de este contexto el enemigo está presente en todas y cada una de las instituciones básicas del sistema, desde la familia hasta el gobierno, y su expansión, llámese invasión alienígena, llámese comunismo, se vuelve inevitable. Esto

---

<sup>42</sup> Cf., Marc Ferro, *Cine e Historia... op.cit.*, p. 67

da pie a una confrontación entre iguales que se justifica por un temor a los extraterrestres, o al comunismo, que está presente en la sociedad estadounidense y fundamenta la paranoia y hostilidad frente la otredad.

Rostro alienado de una niña que ha sido víctima de la suplantación marciana (*Invaders from Mars*, imagen capturada de la pantalla)

Cada una de las fuentes trabajadas mantiene un discurso que, intencionado o no, invita a reflexionar sobre el contexto en que fueron concebidas y el fin con el que se llevó a cabo su producción. Estos filmes dieron pie a diversas interpretaciones sobre la guerra fría, a pesar del descontento de directores como Bob Siegel, quien en repetidas ocasiones expresó que no pretendía hacer una película política,<sup>43</sup> lo cual no hace más que demostrar que el contexto supera las intenciones que un director puede albergar. El discurso de Siegel también puede estar relacionado con su intención de terminar el filme con el diálogo mencionado anteriormente en el que el personaje principal apela al espectador, cosa que no sucedió por la presión ejercida por los productores, quienes querían un final esperanzador y una legitimación de las instituciones gubernamentales, lo cual justifica la aparición del FBI en el cierre del filme, como la institución que se encargará de lidiar con la invasión.<sup>44</sup>

La producción de películas de terror y ciencia ficción que se llevó a cabo en los años cincuenta, sustituyó a aquellos viejos monstruos míticos de las décadas anteriores y dio lugar a nuevos monstruos que correspondían con los temores del momento. Los vampiros, las momias, los hombres lobo y los fantasmas, cedieron su lugar hegemónico a los invasores extraterrestres<sup>45</sup> que llegaron a la pantalla grande para recordar que los

---

<sup>43</sup> Cf., Bartolomiej Paszyk, *op. cit.*, p. 55

<sup>44</sup> Cf., Worland, Rick, *The Horror Film: An Introduction*, EUA, Blackwell Publishing, 2007, pp. 205-206

<sup>45</sup> Cf., Phillips Kendall R., *op. cit.* pp. 35-36

Estados Unidos, la mayor potencia del mundo, vivía bajo una amenaza, la amenaza del comunismo.

### **Monstruos nucleares**

Tras el lanzamiento de la bomba atómica que dio pie al final de la segunda guerra mundial, el mundo entró en una nueva era de temor bajo el supuesto de una posibilidad: el fin del mundo. La bomba demostró el nivel de la capacidad destructiva del ser humano e impulsó el desarrollo de la aplicación científica y tecnológica en armamento. Ello se convirtió en una constante más dentro de la guerra fría y dio origen a una carrera armamentista que durante la segunda mitad del siglo XX mantuvo al mundo al borde de la destrucción absoluta. Aunque autores como Eric Hobsbawm<sup>46</sup> desechan una posibilidad real de que esto ocurriera, en el imaginario colectivo la cercanía de la aniquilación estaba muy presente.

Además del temor al fin de la humanidad, se sumó un miedo a lo desconocido, pues no existía certeza de los efectos producidos por la radiación atómica que paulatinamente iban saliendo a la luz.

Estos temores se convirtieron en la base de una paranoia que, en el caso de los estadounidenses, se vería reflejada en distintas formas de expresión cultural, siendo una de ellas el cine de terror y ciencia ficción, como el que se rescata en estas páginas.

---

<sup>46</sup> Cf., Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 230

No es de extrañar que la nueva “era atómica” ofreciera un amplio mercado para el cine de terror y ciencia ficción extraterrestres<sup>47</sup>, panorama dentro del cual surgieron producciones que aprovecharon el contexto para dar vida a seres extraordinarios que reunían los temores de una época y llegaban a la pantalla grande recordando al público la incertidumbre en la que estaba inmerso. De esta forma aparecieron los primeros monstruos de la era atómica, que serían algo muy común dentro del cine de terror y ciencia ficción estadounidense de los años cincuenta, y de entre los cuales podemos rescatar a algunos que permiten abordar aquellos miedos que invadían los hogares estadounidenses.

El 13 de junio de 1953 se estrenó *The Beast from 20,000 Fathoms*, primera película que dio vida a un monstruo gigante como amenaza a la humanidad cuyo origen estaba directamente ligado a las detonaciones atómicas. Este filme fue dirigido por Eugène Lourié, director de origen francés nacido en Ucrania, en el viejo imperio ruso, que en 1941 llegó a Hollywood acompañando a Jean Renoir, con quien ganó reputación en cuestiones de dirección de arte. En la década de los años cincuenta se especializó en dirigir películas de monstruos gigantes, como es el caso de este documento fílmico, entre otros, como *The Colossus of New York* (1958), *The Giant Behemoth* (1959) y *Gorgo* (1961), filmes que dieron origen a una tradición dentro del cine de terror y ciencia ficción estadounidense.

El guión de esta película fue desarrollado por Lou Morheim y Fred Freiberger. Este último se unió a las fuerzas aéreas estadounidenses durante la segunda contienda mundial y fue derribado en Alemania, estando preso durante 22 meses. Al volver a los Estados Unidos retomó su carrera en Hollywood y se especializó en la producción,

---

<sup>47</sup> Cf., David Bordwell y Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, Universidad de Wisconsin-Madison, McGraw Hill, pp. 343-344

principalmente de cintas de ciencia ficción, sin embargo es importante su participación como guionista dando origen a filmes como éste. Es importante destacar que este guión tuvo su origen en *The Fog Horn*, una novela corta escrita por Ray Bradbury, autor mencionado anteriormente.

La historia de este filme narra la amenaza representada por un “Redosaurio” (dinosaurio ficticio) que vuelve a la vida tras la detonación de una bomba atómica en el Ártico como parte de las pruebas llevadas a cabo por el ejército estadounidense dentro del contexto de la guerra fría y la carrera armamentista. Este dinosaurio emprende un largo viaje que lo lleva a Nueva York, donde será exterminado por las fuerzas armadas con el apoyo científico que implicaba el desarrollo de un arma nueva, única capaz de detener al invasor.

Es importante destacar a algunos de los personajes que participan en esta narrativa, ya que en este tipo de películas siempre están presentes dos sectores fundamentales para la nación estadounidense: el militar y el científico, el segundo al servicio del primero, por supuesto. En esta ocasión el sector científico está representado por el Profesor Tom Nesbitt, físico nuclear responsable de los experimentos atómicos que dan nueva vida al monstruo prehistórico, e inventor del arma con la que logran combatirlo. Este personaje fue interpretado por Paul Hubschmid, actor de origen suizo, cuya participación en el cine alemán durante el régimen nazi no impidió su llegada a Hollywood en 1948, donde tuvo una corta carrera artística al decidir volver a Alemania cuatro años después de haber filmado *The Beast of 20,000 Fathoms*.

El ámbito militar, que tiene gran importancia al momento de combatir al monstruo, es llevado a la pantalla por medio de personajes como el coronel Jack Evans, interpretado por Kenneth Tobey, protagonista en *The Thing from Another World*, con un papel muy similar al que desempeñó en dicho filme.

Cartel publicitario de *The Beast From 20,000 Fathoms* (tomado de [http://wrongsideoftheheart.com/wp-content/gallery/posters-b/beast\\_from\\_20000\\_fathoms\\_poster\\_01.jpg](http://wrongsideoftheheart.com/wp-content/gallery/posters-b/beast_from_20000_fathoms_poster_01.jpg))

Cartel publicitario de *The Beast From 20,000 Fathoms* (tomado de [http://wrongsideoftheheart.com/wp-content/gallery/posters-b/beast\\_from\\_20000\\_fathoms\\_poster\\_05.jpg](http://wrongsideoftheheart.com/wp-content/gallery/posters-b/beast_from_20000_fathoms_poster_05.jpg))

Un año después llegó a los cines una nueva película que con el tiempo se convertiría en un clásico. Es el caso de *Them!*, filme que se estrenó el 19 de junio de 1954 y que atemorizó a los espectadores por medio de hormigas gigantes que llegaron a adquirir sus monstruosas dimensiones como producto de los efectos producidos por la radiación emitida tras las pruebas nucleares llevadas a cabo en el desierto de Nuevo México nueve años antes (clara referencia a la primera bomba atómica detonada por los Estados Unidos en el desierto de Nevada, el 16 de julio de 1945).

La dirección de esta película estuvo a cargo de Gordon Douglas, quien después de haber pasado como director por distintas empresas como la Metro Goldwyn Mayer (MGM), y RKO Radio Pictures, logró su mayor éxito en Warner Brothers, donde dirigió este clásico. La idea original para este filme fue concebida por George Worthing

Yates y fue adaptada al guión por Ted Sheideman y Russell S. Hughes, dando origen al argumento narrativo que llegó a la pantalla.

En esta cinta nuevamente están presentes la ciencia y la milicia, y su estrecha relación. En este caso son fundamentales los papeles desempeñados por personajes como los doctores Harold Medford (Edmund Gwenn) y Pat Medford (Jean Weldon), y el sargento Ben Paterson (James Withmore), policía que genera el vínculo con el gobierno estadounidense y las fuerzas militares encargadas de combatir a los insectos que amenazan a la humanidad.

El elenco permitió que dos generaciones entraran en contacto. Edmund Gwenn, por un lado, participó en la primera guerra mundial reclutado por el ejército británico, iniciando después de ello una carrera en Hollywood. Por su parte, James Withmore se involucró en la segunda contienda mundial como parte de los *Marines* estadounidenses, y al volver a Los Ángeles, inició su carrera artística.

Es interesante destacar también la presencia de James Arness, quien interpretó a “the thing” en *The Thing from Another World* y que ahora se presenta como Robert Graham, agente del FBI encargado de lidiar con las hormigas mutantes. Con esto aparece una institución fundamental dentro del contexto estadounidense y su paranoica lucha contra la otredad.

Cartel publicitario de *Them!* (tomado de [http://photos.imageevent.com/afap/wallpapers/movies/classicsciencefictionposters//Themex%20\\_1954.jpg](http://photos.imageevent.com/afap/wallpapers/movies/classicsciencefictionposters//Themex%20_1954.jpg))

Cartel publicitario de *Them!* (tomado de [http://photos.imageevent.com/afap/wallpapers/movies/classicsciencefictionposters//Themex%20\\_1954\\_%20USA\\_.jpg](http://photos.imageevent.com/afap/wallpapers/movies/classicsciencefictionposters//Themex%20_1954_%20USA_.jpg))

Si bien hay muchas producciones que llevan a la pantalla los temores de la era nuclear por medio de monstruos gigantes, es importante resaltar un caso particular que se aleja un poco de estos seres, pero no de los mismos temores. En abril de 1957 se exhibió un nuevo filme titulado *The Incredible Shrinking Man*, que también se convertiría con el tiempo en un clásico dentro del género de terror y ciencia ficción. Esta película, dirigida por Jack Arnold (quien años antes había dirigido *It Came from Outer Space*), narra la historia de Scott Carey (interpretado por Grant Williams), quien tras accidentalmente haberse expuesto a una extraña nube radioactiva, empieza a encogerse paulatinamente hasta llegar a ser un diminuto ser humano que tiene que luchar por su vida contra seres “gigantes” como un gato o después, una tarántula, sin saber jamás hasta dónde llegará el proceso de encogimiento que está viviendo.

En esta historia no hay monstruos o seres sobrenaturales que amenacen a la humanidad, sin embargo encontramos en la radiación un peligro que revive los temores que determinan al pueblo estadounidense, y al mundo entero, ante lo desconocido, que en este caso es producto del rumbo que la ciencia estaba tomando como un motor de desarrollo y perfeccionamiento en las formas de exterminio humano.

El guión de esta película fue desarrollado por Richard Matheson y adaptado por él mismo de su novela titulada *The Shrinking Man*, misma que publicó en 1956, llevándola al cine un año después. Este escritor y guionista se ha caracterizado por su incursión en el mundo de la fantasía, el horror y la ciencia ficción, y por medio de este trabajo dirigido por Jack Arnold, llevó a la pantalla grande una nueva forma de aterrorizar a un público sumergido en la paranoia de posguerra.<sup>48</sup>

El rol a destacar es el de Grant Williams, quien da vida al personaje principal del filme, lo que significaría el papel protagónico más importante a lo largo de su carrera. Si

---

<sup>48</sup> Cabría destacar su participación en la segunda guerra mundial como soldado de infantería antes de dedicarse como profesional a la escritura.

bien este actor no intervino en las contiendas bélicas mundiales, es interesante destacar su pertenencia, durante cuatro años, a las fuerzas aéreas estadounidenses, entre los años de 1948 y 1952, antes y durante la guerra de Corea, periodo tras el cual firmó un contrato con Universal Pictures para dar inicio a su carrera artística en Hollywood.

Cartel publicitario de *The Incredible Shrinking Man* (tomado de [http://2.bp.blogspot.com/-sCU\\_KKaVOoA/TyhfzTaz2yI/AAAAAAAAADPo/TohRd\\_k73C4/s1600/zzz+the+incredible\\_shrinking\\_man\\_poster\\_02+large.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-sCU_KKaVOoA/TyhfzTaz2yI/AAAAAAAAADPo/TohRd_k73C4/s1600/zzz+the+incredible_shrinking_man_poster_02+large.jpg))

Cartel publicitario de *The Incredible Shrinking Man* (tomado de [http://wrongsideoftheheart.com/wp-content/gallery/posters-i/incredible\\_shrinking\\_man\\_poster\\_05.jpg](http://wrongsideoftheheart.com/wp-content/gallery/posters-i/incredible_shrinking_man_poster_05.jpg))

Cartel publicitario de *El increíble hombre menguante*, título con el que la película fue proyectada para el público hispano (tomado de [http://www.lacelesteblog.com/wp-content/uploads/2010/05/incredible\\_shrinking\\_man\\_poster\\_06.jpg](http://www.lacelesteblog.com/wp-content/uploads/2010/05/incredible_shrinking_man_poster_06.jpg))

Este segundo bloque de documentos fílmicos invita a reflexionar sobre otro gran temor heredado de los conflictos bélicos de la primera mitad del siglo XX y potenciado durante la guerra fría. El final de la segunda guerra mundial se caracterizó por el uso de la bomba atómica, momento a partir del cual se incrementó y aceleró un proceso de elaboración de armamento con el fin de garantizar una mayor y más efectiva forma de aniquilación, proceso que con el desarrollo de la guerra fría se convirtió en una carrera armamentista entre dos grandes potencias que pretendían disuadir al oponente de cualquier tipo de ataque y que generaron un estado de paranoia en el que la aniquilación humana era una posibilidad muy cercana. La bomba atómica pasó de ser la celebrada arma de victoria al símbolo de la destrucción global en pocos años<sup>49</sup>, y el desarrollo de pruebas nucleares junto con la detonación de nuevos armamentos se convirtió en una constante a lo largo de la guerra fría. El temor a la aniquilación de la humanidad se convirtió en una realidad y junto con él, surgió un nuevo miedo que tenía que ver no

---

<sup>49</sup> Cf., Phillips Kendall R., *op. cit.* p. 44

solamente con la capacidad destructiva de estas nuevas armas, sino también, con los efectos a largo plazo que podrían tener las pruebas realizadas.

Este es el principal temor que se ve reflejado en las películas de monstruos nucleares, seres extraordinarios cuya existencia se justifica como producto de la radiación emitida por las pruebas nucleares. El temor de una sociedad que desconocía los resultados que podía tener el desarrollo científico al servicio de los intereses militares, toma forma en estos filmes y llega a la pantalla cinematográfica encarnado en muy distintas formas, desde un dinosaurio extinto que vuelve a la vida después de millones de años, hasta hormigas carnívoras de dimensiones gigantescas.

Como ya se ha mencionado antes, dicha filmografía hace claras referencias a la detonación de armamento nuclear como explicación de los monstruos que amenazan a la humanidad, referencias, que apoyadas en distintos diálogos, se convierten en un reflejo del estado de paranoia generado durante la guerra fría.

El cine de terror y ciencia ficción que en los años cincuenta llevó a las salas las invasiones extraterrestres, produjo de manera simultánea una nueva forma de aterrorizar a un espectador al que argumentos para vivir con miedo no le faltaban. Aparecen nuevos monstruos que reproducen y alimentan nuevos temores, y dejan ver la incertidumbre bajo la que vivía la humanidad en esta década.

Esta incertidumbre se hace notar rápidamente en *The Beast from 20,000 Fathoms*, cuando los militares, tras llevar a cabo la detonación de arsenal nuclear que justifica su presencia en el Ártico, discuten sobre los efectos que tienen estos ensayos atómicos y la ignorancia que envuelve hasta a los mismos científicos con respecto a ello. Dentro de este contexto de desconocimiento, uno de ellos expresa confianza en que “cada explosión atómica ayuda a crear un nuevo mundo”, mientras el otro, con miedo, responde: “lo malo sería que destruyeran este mundo”, dejando una evidencia muy clara

de lo que vivía el planeta entero y la población estadounidense específicamente, mientras la carrera armamentista forjaba su rumbo. El mismo temor toma vida en *Them!* por medio de un diálogo similar que tiene lugar en los últimos minutos de la película, diálogo en el que uno de los personajes expresa lo siguiente: “¿si la primera explosión atómica ocasionó estos monstruos, qué resultará de las siguientes?”, obteniendo una respuesta poco alentadora y llena de incertidumbre: “eso nadie lo sabe, la era atómica ha abierto una puerta a un nuevo mundo y nadie puede predecir qué nos reserva ese nuevo mundo.”

Diálogos con los que termina *Them!* (Imágenes capturadas de la pantalla)

Ante estos diálogos no hay mucho que agregar. La ficción que vive en la pantalla recuerda a una realidad concreta e incide directamente en los temores que el espectador lleva consigo a la butaca, alimentándolos y fomentando esta paranoia que envuelve a los Estados Unidos durante los años cincuenta y en general, durante el transcurso de la guerra fría. En esta ocasión, el monstruo invasor no es un ser ajeno que busca imponer un nuevo modelo de vida, es un monstruo producido por el afán científico y militar de perfeccionar las formas de aniquilación humana, es un monstruo que nace bajo la responsabilidad misma de aquellos que en su intento por oponerse a un bloque soviético, ponen en peligro a su propia nación y a la humanidad entera. Es por ello que si bien este tipo de filmes alimentan el temor y se convierten en un arma ideológica que genera cohesión entre un pueblo, también sustentan una crítica hacia la carrera armamentista, mostrando una nueva cara del sentir estadounidense frente a la guerra fría, el desarrollo de nuevos armamentos y así, la irresponsable intervención de la ciencia en el terreno militar, sin considerar en momento alguno los peligros a los que conlleva.

De forma tal vez un tanto cómica, esta carrera armamentista se ve presente en una escena de *The Beast of 20,000 Fathoms*, en la que al combatir al dinosaurio, el armamento va dejando en evidencia su ineficacia y obligando a sustituirlo progresivamente. Del uso de la pistola se pasa al de la metralleta, de la metralleta a la bazuca, de la bazuca a proyectiles, hasta que finalmente, la única arma que logra exterminar al invasor efectivamente, es un invento desarrollado por el personaje principal, quien cabe recordarse es un físico nuclear. Esta breve escena lleva a recordar la escalada de armamento que implica la carrera armamentista y la disposición al uso y desarrollo de formas más efectivas de combatir al enemigo.

Secuencia de que muestra la escalada progresiva del armamento que se utiliza en *The Beast from 20,000 Fathoms* para exterminar al dinosaurio invasor, iniciando con una pistola y terminando con el arma nuclear que pone fin al peligro (imágenes capturadas de la pantalla)

Si bien estos documentos retoman los miedos de un momento específico y los llevan a la pantalla a través de distintas historias, es importante referirnos también a un aparente optimismo y una exaltación de las instituciones gubernamentales que al final de todo, logran combatir al monstruo invasor y restablecer el orden, lo cual obliga recordar la estructura narrativa que Noël Carroll define dentro del cine de terror y el significado social del monstruo como una amenaza o violación a un orden establecido, cuya muerte lleva al reestablecimiento de dicho orden y por ello, a una cohesión. Estos

filmes se convierten en un agente de cohesión social y fortalecimiento de un orden cultural, donde la norma queda reestablecida y el orden social exaltado.<sup>50</sup>

*The Incredible Shrinking Man* es un filme muy diferente. La humanidad no se ve amenazada por monstruos gigantes y la guerra fría, junto con su carrera armamentista, no están presentes en ningún momento. Sin embargo, el temor a los efectos producidos por la radiación es lo que da un argumento a este filme. El contacto con una nube extraña, que después sabemos era radioactiva, es lo que lleva a un hombre a sufrir una enfermedad degenerativa (como es definido por los doctores en la misma película) que implica un decrecimiento físico. Un hombre normal va perdiendo estatura paulatinamente hasta convertirse en un ser diminuto cuyo final es impreciso, pues el proceso que vive nunca se detiene. En este caso el personaje principal es quien se convierte en un monstruo, un ser que por haber estado en contacto con una nube radioactiva se va perdiendo en un mundo de gigantes en el que tiene que luchar por su vida contra animales domésticos o insectos que para él, son una amenaza de proporciones descomunales. El temor a los resultados que arroja la ciencia del periodo de posguerra justifica una historia como ésta y refuerza nuevamente la paranoia que vive el espectador dentro de un mundo nuclear.

Nube radioactiva que contamina a Scott Carey, personaje interpretado por Grant Williams, dando inicio a su trágica historia (*The Incredible Shrinking Man*, imagen capturada de la pantalla)

Este documento también exalta el típico optimismo estadounidense cuando a pesar de la adversidad, el diminuto personaje decide continuar con su vida y luchar por ella frente a lo que el destino le depare. A pesar de haber perdido su condición humana, en cuanto al contexto social en el que vivía, armado de un alfiler y su inteligencia, está

---

<sup>50</sup> Cf., Noël Carroll, *Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Hearth*, Nueva York-Londres, Routledge, 1990, p. 200

listo para vivir de manera religiosa una lucha de subsistencia dentro de un mundo hostil y salvaje.

Un gato doméstico y una pequeña araña, se convierten en un gran peligro para un hombre que ha sido afectado por la radioactividad (*The Incredible Shrinking Man*, imágenes capturadas de la pantalla)

Con estas películas y las historias que llevan a la pantalla, se presenta una nueva forma de aprovechar el contexto para transmitir y fomentar distintos miedos en el espectador y reforzar aquellos con los que vive en su entorno cotidiano. En esta ocasión el énfasis se realiza con respecto a la función que ejercía la ciencia al servicio militar y los peligros que ello implicaba, estableciéndose una crítica y plasmando el sentir de una nación que se sentía amenazada ante el desarrollo de nuevas formas de exterminio. Las instituciones científicas y militares son presentadas bajo una estrecha relación que definió la dinámica de la guerra fría y a pesar de fundamentar los temores mencionados también permiten generar un optimismo, como medios de oposición ante cualquier amenaza, ya sea un dinosaurio, hormigas gigantes, armas nucleares desconocidas, o tal vez, los propios soviéticos.

A pesar de mostrarse una crítica a la forma de proceder del gobierno y su afán por imponerse como la mayor potencia militar, está presente también esta reafirmación de los temores de posguerra que permite una cohesión social acompañada del optimismo que genera el triunfal exterminio del ser que ponía en peligro al pueblo estadounidense.

Las películas de invasión extraterrestre y de monstruos nucleares de los años cincuenta se convierten en documentos históricos que reflejan los temores de un pueblo

dentro de un contexto específico, pero también dan cuenta del papel ideológico que el cine puede tener dentro de una sociedad, ya sea reforzando los miedos a los que el espectador se enfrenta día a día, con la intención de fomentar un clima de miedo y paranoia y así, cierta cohesión social, o tal vez, desarrollando una crítica hacia ciertos aspectos del sistema bajo el que se vive, reflejando el sentir de una nación frente a los distintos procedimientos en los que se involucra su gobierno.

Todos estos documentos permiten un análisis que nos aproxima a un momento y un lugar específicos, y a través de la ficción, encontramos una ventana hacia una realidad muy concreta y al imaginario que alimenta, justificando su existencia y por qué no, su utilidad también.

El cine de terror y ciencia ficción que surge dentro de este contexto se convierte en una fuente. Brigid Cherry recuerda la forma en que Paul Wells advierte que la historia del cine de terror es esencialmente la historia de la ansiedad del siglo XX y es importante identificar las formas en que el género refleja un momento cultural. Es decir, la forma en que el terror cambia y se adapta a las ansiedades sociales, culturales e históricas del momento y lugar específicos en que los filmes son producidos,<sup>51</sup> como es el caso de este novedoso género (en su momento) producido en los Estados Unidos en la década de los años cincuenta.

---

<sup>51</sup> Cf., Cherry, Brigid, *Horror*, Routledge, Londres-Nueva York, 2009, p. 170

## **A manera de conclusión. Dimensión histórica del cine de terror y ciencia ficción**

La construcción del conocimiento histórico se ha visto favorecida por la emergencia de diversos elementos culturales que de una u otra forma han permitido el estudio de los grupos sociales y su devenir histórico. El cine es uno de ellos y, dentro de éste, los filmes de terror y ciencia ficción dan cuenta de una dimensión social y cultural en la cual se ha reparado muy poco.

La disciplina histórica ha definido, con el paso del tiempo, sus métodos y estrategias, y con ellos el cuerpo documental que permite la interpretación de los acontecimientos del pasado y la construcción de lo que conocemos como historia. Desde finales del siglo XIX, el desarrollo científico y tecnológico dio a luz nuevos artefactos que permitieron la reproducción de imágenes en movimiento, momento a partir del cual se determinó el nacimiento del cine y con él, el surgimiento de un nuevo medio de expresión cultural y por tanto, una potencial herramienta para el quehacer histórico.

Tras un periodo de poco más de un siglo, el cine se ha desarrollado y diversificado, convirtiéndose en un medio masivo de enorme impacto. La capacidad que ha mostrado para llegar a todos los rincones del planeta, lo ha hecho un medio de difusión sin igual y por ello, un arma ideológica de gran alcance. El cine, en sus muy diversas formas, se instituye como una herramienta ideológica e implementación de modelos, que a su vez se convierte en un preciado documento para estudiar múltiples facetas de la historia de la humanidad.

Dentro de la amplia gama de las producciones cinematográficas, en los años cincuenta en los Estados Unidos nació un género que llevó a cabo la fusión entre el cine de terror y ciencia ficción. Como todo producto cultural, el surgimiento de este subgénero cinematográfico tiene un significado particular, al igual que las producciones que se realizaron dentro de su campo. La capacidad de difusión de este nuevo espacio fílmico y su impacto en la sociedad estadounidense, hacen del cine de terror y ciencia ficción una herramienta documental en potencia, de gran utilidad para entablar el estudio de determinados aspectos de una sociedad específica, como es el caso de los Estados Unidos de los años cincuenta.

Durante dicho decenio, la ya consolidada potencia mundial estadounidense vivió un periodo muy particular, principalmente dentro del contexto de la guerra fría, donde la política internacional dictada por el conflicto y la situación doméstica permeada por el mismo, determinaron el devenir de esta nación a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Los Estados Unidos eran el máximo exponente del proyecto democrático capitalista y se escudaban en una sana economía que, tras un largo periodo de guerras, se había visto fortalecida. Del mismo modo, esta nación representaba el mayor poderío militar tras la detonación de las bombas atómicas que dieron fin a la segunda guerra mundial, determinando un monopolio en armamento nuclear que, para muchos, significaba la garantía de una paz mundial. El clima predominante dentro de un contexto como éste implicaba armonía y tranquilidad, a la par de una esperanza que durante la primera mitad del siglo no había existido.

Sin embargo, Occidente confrontaba a una vieja potencia europea que también había librado la segunda contienda mundial de forma digna y que encarnaba un proyecto antagónico. La Unión Soviética era un poderoso rival para los Estados Unidos y las relaciones entre ambas potencias se fueron delimitando dentro del marco de la guerra fría. Ya en los años cincuenta la dinámica del conflicto tomó un rumbo determinado, donde el enfrentamiento indirecto en los países del tercer mundo, la escalada armamentista y la carrera espacial, fueron los ejes fundamentales.

Ante una situación como ésta, la tranquilidad de la sociedad estadounidense se encontró violentada y los temores del largo periodo de guerras, que se creían en el olvido, retomaron un importante lugar en los hogares de los Estados Unidos. La potencia occidental, que era concebida imperturbable, se vio cuestionada por los sucesos ocurridos dentro del marco del conflicto, y el contexto de la guerra fría se

trasladó al interior de una nación que encontró nuevamente a qué temer, consolidando una cultura de paranoia anticomunista y en ciertas ocasiones, histeria colectiva.

El miedo hacia la expansión de una gran potencia comunista que “quería dominar el mundo entero” y que poco a poco se infiltraba en la misma sociedad estadounidense, se convirtió en un eje rector dentro de la vida cotidiana de quienes habían depositado su fe en aquel proyecto que, tras la segunda guerra mundial, parecía un modelo perfecto. La capacidad económica y militar de los Estados Unidos se hacía presente en el resto del mundo, sin embargo la oposición soviética era una realidad y su influencia en otros territorios no era insignificante, cuestionando la hegemonía estadounidense, dentro y fuera de sus propias fronteras.

Este contexto determinó las distintas formas de producción cultural del periodo y fue fundamental en el medio cinematográfico. En el caso del cine de terror y ciencia ficción la influencia de la guerra fría fue determinante. La narrativa de estos filmes se instituyó a partir de historias relacionadas con invasiones extraterrestres y monstruos nucleares que amenazaban la existencia humana, y que mostraban un significado especial, arraigando su esencia en los temores que implicaba el conflicto entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, representándolos a la vez que fomentándolos, y estableciéndose así como un digno documento que permite abordar el impacto ideológico del cine, su función política y también, por qué no, su capacidad para representar aspectos del pasado. La función de estos filmes toma una nueva dimensión y no se limita al mero entretenimiento. De su mano encontramos elementos de carácter ideológico que invitan a reflexionar sobre el contenido de las películas y su direccionalidad. En nuestro caso concreto, el miedo a la otredad es exaltado y recuerda a la “amenaza roja” que se opone a los principios del proyecto estadounidense, inculcando en el espectador un temor que lo hace dócil y que permite así un control social,

justificado por una simple proyección cinematográfica. Lo mismo ocurre cuando se alimenta en el espectador el temor a los efectos nucleares, que si bien son llevados al cine a través de historias fantásticas, de alguna manera se insertan en un público que padece estos miedos en su vida cotidiana.

A través de “insignificantes” filmes fantásticos se cultiva una cultura de miedo que fortalece los dogmas que sustentan a un proyecto determinado, en este caso aquél liderado por los Estados Unidos. El uso del miedo como agente de control ideológico no es algo nuevo para esta nación, misma que ha encontrado en esta dinámica un elemento de cohesión social en distintos momentos históricos, donde lo único que ha cambiado es el agente en el que debe depositarse el temor, ya sea el nacional socialismo alemán de la segunda guerra mundial, el comunismo soviético de la guerra fría o el terrorismo islámico de las últimas décadas, entre muchos otros. Lo importante no es quién es el enemigo ni los ideales que sustenta, sino la existencia de uno al cual temer.

El cine de terror y ciencia ficción se inscribe en esta dinámica y retoma los miedos de un momento específico. La guerra fría es una realidad y alimenta la producción de películas que reflejan el contexto en el que se desenvuelve y los ideales que la sustentan. La oposición entre dos potencias antagónicas se representa a través del filme, que a su vez, construye y fortalece ciertos preceptos ideológicos que buscan dar sustento a un discurso político y social. Este cine es producto directo de las circunstancias que se viven en los Estados Unidos durante los primeros años de la segunda mitad del siglo XX; los temores a los que se enfrenta esta nación y, también, aquellos que alimenta para dar sustento a su propia existencia.

La función política del cine y su carácter ideológico, va más allá de la justificación de un modelo de vida o la implantación de temores que fortalecen a un sistema determinado, y permite también el establecimiento de una dinámica opuesta,

favoreciendo un sentido crítico y una denuncia frente a ciertos aspectos de una sociedad. Cabe recordar la gran capacidad autocrítica de algunos sectores estadounidenses, misma que se refleja en distintas producciones cinematográficas, otorgando un sentido diferente a la función ideológica del cine. Sin embargo, es un hecho que las grandes producciones que nacen en el seno de Hollywood son filmes que pretenden fortalecer el *American way of life* y todo aquello que implica el proyecto democrático capitalista de los Estados Unidos, encontrando en este medio un arma de sustento fundamental, como lo es el caso de las fuentes trabajadas en estas páginas. El cine de terror y ciencia ficción, surge dentro de un contexto determinado y responde por ello a la solución de ciertas necesidades ideológicas del momento.

Esto no queda circunscrito únicamente al caso de Hollywood. En principio, la industria filmográfica estadounidense es tan vasta y variada que implica una gran riqueza documental para el estudio del contexto específico de los Estados Unidos, sin embargo su difusión rompe las fronteras geopolíticas y culturales, y hace llegar al mundo entero el discurso de estos filmes, abriendo una nueva brecha para la labor del historiador y demás científicos sociales. El valor documental de una película se extiende a nuevos territorios y nos permite establecer un estudio diferente, buscando entender el impacto que estas producciones tienen en las distintas regiones del mundo donde son consumidas y la importancia que tiene el discurso estadounidense en diversos contextos.

El cine estadounidense llega a casi todos los rincones del orbe y abre una puerta de investigación hacia nuevos territorios. Sería interesante investigar el impacto que estos filmes de terror y ciencia ficción tuvieron en América Latina y principalmente en México, pues su cercanía geográfica y política con respecto a los Estados Unidos, lo convierte en un mercado fundamental para las grandes producciones hollywoodenses, estableciéndose un diálogo distinto con un espectador diferente, quien de alguna forma

queda involucrado en un discurso ajeno, adoptándolo como propio a través de la experiencia cinematográfica.

La influencia de estos filmes también va más allá del diálogo que establecen con el espectador y encuentra un nuevo nicho en la industria cinematográfica de distintos países. Hollywood, sus estrategias cinematográficas, sus intereses y su esencia misma, se transportan a nuevos territorios, donde las producciones nacionales adoptan distintos elementos y temáticas que en algún momento fueron válidas únicamente para los Estados Unidos. El cine hollywoodense se instituye como eje rector para otros países que buscan imitar sus formas, estableciendo un sincretismo cinematográfico digno de ser estudiado. Ello no implica la inexistencia de una identidad propia en el cine producido fuera de los Estados Unidos, simplemente es interesante la forma en que esta nación echa mano de sus producciones fílmicas para expandir su influencia en nuevos territorios, en muchos de los cuales, también existe una fuerte industria cinematográfica con arraigo e identidad. Hollywood no es ni la única, ni la mayor “fábrica de sueños”, pero sí, tal vez, la de mayor alcance internacional en cuanto a su capacidad de difusión.

La investigación histórica se enriquece y establece nuevos rumbos de conocimiento definidos por el documento fílmico, mismo que no se limita a los Estados Unidos, su historia y su influencia en el planeta, pues cine hay en todo el mundo y es por ello que permite el análisis de muy distintas sociedades, a partir de su reproducción por medio de los filmes, su propia construcción y los discursos que sustentan su existencia. Cada cultura tiene una historia propia, cada cultura interpreta y construye su historia de una forma particular, cada cultura delimita sus formas de expresión de forma diferente, y el cine puede ser una de ellas. La cinematografía de cada nación es distinta y está íntimamente relacionada con su propio contexto, es así como el cine nos permite descifrar distintos aspectos de la humanidad.

El alcance del cine para el quehacer histórico es fundamental, nos permite abordar el estudio de muy diversas culturas, desde variadas perspectivas y a partir de fuentes muy distintas entre sí. El cine no es uno, se integra por muy diferentes géneros y subgéneros que enriquecen el cuerpo documental del que podemos echar mano para llevar a cabo nuestras interpretaciones. El discurso histórico se enriquece con las múltiples formas fílmicas y a partir de fuentes tan distintas, como puede ser un documental o una película de terror y ciencia ficción, encuentra el modo de construirse. La interpretación del historiador sustentada en el análisis de este tipo de documentos, justifica plenamente el papel del filme en la investigación histórica, sin importar el periodo y el lugar estudiados, como tampoco el género al que pertenezcan sus fuentes, pues cada uno de ellos puede llevar a la construcción de un discurso histórico específico.

Las producciones fílmicas, cualquiera sea su temática y género, nos permiten construir múltiples interpretaciones sobre los hechos y procesos del pasado, y con ello enriquecen la producción del conocimiento histórico. En este caso se ha dado voz al cine de terror y ciencia ficción estadounidense de los años cincuenta, sin embargo la diversidad y versatilidad de un medio como éste, permite estudiar cualquier sociedad a partir de cualquier género cinematográfico. La importancia del filme radica en su capacidad discursiva y en el conocimiento que aporta su análisis, lo cual abre el horizonte para recurrir a un estudio cinematográfico que no sustituye, pero sí complementa al tradicional trabajo bibliohemerográfico que ha caracterizado la tarea propiamente heurística del quehacer histórico.

En estas páginas encontramos la forma en que un género particular (el cine de terror y ciencia ficción) producido dentro de un contexto específico (los Estados Unidos de los años cincuenta) da fe de lo que ocurría en una nación que vivía un periodo

particular de su historia. A través de estos filmes aparece no sólo la representación de una sociedad y sus temores, sino todo un cúmulo discursivo que permite profundizar en el porqué de un cine como éste dentro del momento en el que se produce. Ello, a su vez, abre las puertas a nuevas interpretaciones y permite pensar en llevar todo lo dicho a nuestro propio territorio, profundizando en la influencia que este cine tuvo en la sociedad mexicana y estableciendo también, un parámetro para estudiarla desde sus propias producciones cinematográficas. El cine, en calidad de documento histórico, abre un abanico de posibilidades para enriquecer el trabajo del historiador y así, el conocimiento histórico.

Dentro del mismo estudio de la sociedad estadounidense, estos filmes también abren nuevos rumbos para la investigación histórica, simplemente basta con hacer un seguimiento sobre la influencia que los documentos fílmicos tienen en las nuevas producciones cinematográficas. Es interesante la reaparición de ciertas historias en la pantalla grande a partir de las adaptaciones, que en algunos casos han sido frecuentes. Tal es el caso de *Invasion of the Body Snatchers*, que con el paso de las décadas ha encontrado la forma de tomar vida nuevamente a partir de distintas producciones. En 1978 Philip Kaufman dirigió una nueva versión de este filme bajo el mismo título, al igual que lo hizo Abel Ferrara en 1993 con su filme titulado *Body Snatchers*, y Oliver Hirschbiegel en 2007 bajo el título de *Invasion*. La persistencia de esta narrativa en distintos momentos, nos permite establecer un enlace e indagar el valor histórico que pueda tener, identificando el significado que cada documento tiene en su contexto específico, pero también su importante relación con los demás. La línea de investigación se amplía y el documento fílmico toma una nueva dimensión.

Lo mismo ocurre con las versiones posteriores de *The Thing from Another World* (*The Thing*, John Carpenter, 1982; y *The Thing*, Matthijs Van Heijningen, 2011),

*Invaders from Mars* (*Invaders from Mars*, Tobe Hooper, 1986), *It Came from Outer Space* (*It Came from Outer Space II*, Roger Duchowny, 1996), *The Blob* (*Beware! The Blob*, Larry Hagman, 1972; y *The Blob*, Chuck Russell, 1988) y *The Incredible Shrinking Man* (*The Incredible Shrinking Woman*, Joel Schumacher, 1981); documentos que nos permiten abarcar distintos periodos históricos y contextos diferentes, así como su importancia dentro de un marco internacional y, su propia influencia y significado con respecto a las culturas fílmicas ajenas a Hollywood.

Los filmes que permiten un análisis relacionado con la década de los años cincuenta en los Estados Unidos dentro del marco de la guerra fría, se convierten en un motor para incurrir en nuevas investigaciones, creando un enlace con nuevos contextos y así, con distintas necesidades ideológicas.

Del mismo modo se puede profundizar en el estudio de otros periodos a partir de nuevas fuentes. Los años sesenta, por ejemplo, requerían de un cine distinto que respondiera a nuevas necesidades. El cine de terror de esta década sería algo muy distinto a lo que Hollywood produjo en los años cincuenta, tomando como punto de partida un clásico del cine de terror dirigido por Alfred Hitchcock, *Psycho*, un filme con características muy distintas a todo el terror que se había producido en los Estados Unidos anteriormente. Los años sesenta fue una década muy distinta y sus producciones cinematográficas también. El terror en la pantalla se fue volviendo cada vez más crudo, llevando al nacimiento de los zombies y el poco sutil cine de vísceras que caracterizaría a la siguiente década. En 1968, George A. Romero llevaría a la pantalla *Night of the living dead*, un filme emblemático para el final de una década tan significativa como ésta. A partir de este momento el cine de terror tomaría una nueva dirección, cumpliendo ahora con las inquietudes de una sociedad desilusionada, que había

presenciado las atrocidades de la guerra por medio de la televisión, una guerra que además, se perdió.

Podemos profundizar en las producciones fílmicas de este género (y de cualquier otro) dentro de cada uno de los periodos de la historia estadounidense y encontraremos un claro sentido histórico en el cine. En este caso, el cine de terror y ciencia ficción, es un cine característico dentro de las producciones hollywoodenses, emblemático para esta cultura y cargado de un sentido ideológico que responderá a las necesidades sociales de cada época. La guerra fría está presente en todo momento, pero su significado es distinto, y a este conflicto se van sumando poco a poco nuevos sucesos que intervienen en la producción cultural, ya sea la liberación femenina, la lucha por los derechos civiles, los nuevos conflictos bélicos (recordemos que el funcionamiento de los Estados Unidos parece depender de una constante: la guerra), etc. En cada periodo, en cada suceso, lo único que se mantiene es el miedo, un miedo a los rojos, a los amarillos, a los negros, a los verdes, a los azules, a los rosas, a los que sea. Un miedo que permite cohesión y a su vez justifica la violencia y la imposición, aspectos característicos de la gran potencia estadounidense.

En fin, quedan muchas películas por ver y muchos aspectos por analizar, y en ello radica la riqueza y belleza de la disciplina histórica, permitiéndonos incurrir en el conocimiento de los grupos humanos a partir de infinitas posibilidades que enriquecen y dan vida al conocimiento del pasado.

## **Aexo. Fichas fílmicas**

### **Invasiones extraterrestres:**

*The Thing from Another World / El enigma de otro mundo*

(EUA, 1951)

Dirección: Christian Nyby

Guión: Charles Lederer

Argumento: John W. Campbell Jr., *Who Goes There?*

Producción: Howard Hawks, Edward Lasker

Casa productora: Winchester Pictures Corporation

Fotografía: Russell Harlan

Música: Dimitri Tiomkin

Sonido: Phil Brigandi, Clem Portman

Edición: Roland Gross

Dirección de arte: Albert S. D'Agostino, John J. Hughes

Escenografía: Darrell Silvera, William Stevens

Maquillaje: Larry Germain, Lee Greenway

Efectos especiales: Donald Steward

Lugar y fecha de estreno: EUA, 6 de abril de 1951

Formato: 35 mm., blanco y negro

Duración: 87 min.

Premios y nominaciones:

- National Film Preservation Board (EUA, 2001): National Film Registry (ganadora)

Elenco: Margaret Sheridan (Nikki), Kenneth Tobey (capitán Patrick Hendry), Robert Cornthwaite (Dr. Arthur Carrington), Douglas Spencer (Scotty), James Young (teniente Eddie Dykes)

***Invaders from Mars / Invasores de marte***

(EUA, 1953)

Dirección: William Cameron Menzies

Guión: Richard Blake

Argumento: John Tucker Battle

Producción: Edward L. Alperson

Casa productora:

Fotografía: John F. Seitz

Música: Raoul Kraushaar

Sonido: Earl Crain

Dirección de arte: Boris Leven

Escenografía: Eddie Boyle

Maquillaje: Ruby Felker, Gene Hibbs

Efectos especiales: Jack Cosgrove

Lugar y fecha de estreno: EUA, 9 de abril de 1953

Formato: 35 mm., color

Duración: 78 min.

Premios y nominaciones:

- Premios Hugo (EUA, 1954): Mejor Presentación Dramática (nominada)

Elenco: Helena Carter (dra. Pat Blake), Arthur Franz (dr. Stuart Kelston), Jimmy Hunt (David McLean), Leif Eickson (George McLean), Hillary Brooke (Mary McLean), Morris Ankrum (coronel Fielding), Max Wagner (sargento Rinaldi), William Phipps (sargento Baker), Milburn Stone (capitán Roth), Janine Perreau (Kathy Wilson)

***It Came from Outer Space / Llegó del más allá***

(EUA, 1953)

Dirección: Jack Arnold

Guión: Harry Essex

Argumento: Ray Bradbury

Producción: William Alland

Casa productora: Universal International Pictures

Fotografía: Clifford Stine

Música: Irving Gertz, Henry Mancini, Herman Stein

Sonido: Glenn E. Anderson, Leslie I. Carey

Edición: Paul Weatherwax

Dirección de arte: Robert Boyle, Bernard Herzbrun

Escenografía: Russell A. Gausman, Ruby R. Levitt

Maquillaje: Joan St. Oegger, Bud Westmore, Jack Kevan

Efectos especiales: Davis S. Horsley

Lugar y fecha de estreno: EUA, 25 de mayo de 1953

Formato: 35 mm., blanco y negro (3D)

Duración: 81 min.

Premios y nominaciones:

- Globos de Oro (EUA, 1954): Mejor Actriz Debutante, Bárbara Rush (ganadora)
- Premios Hugo (EUA, 1954): Mejor Presentación Dramática (nominada)

Elenco: Richard Carlson (John Putnam), Bárbara Rush (Ellen Fields), Charles Drake (comisario Matt Warren), Joe Sawyer (Frank Daylon), Russell Johnson (George), Kathleen Hughes (June)

***Invasion of the Body Snatchers / La invasión de los ladrones de cuerpos***

(EUA, 1956)

Dirección: Don Siegel

Guión: Daniel Mainwaring, Richard Collins

Argumento: Jack Finney

Producción: Walter Mirisch

Casa productora: Allied Artists Pictures, Walter Wanger Productions

Fotografía: Ellsworth Fredericks

Música: Carmen Dragon

Sonido: Ralph Butler, Del Harris

Edición: Robert S. Eisen

Escenografía: Joseph Kish

Maquillaje: Emile Lavigne, Mary Westmoreland

Efectos especiales: Milt Rice, Don Post

Formato: 35 mm., blanco y negro

Duración: 80 min.

Lugar y fecha de estreno: EUA, 5 de febrero de 1956

Premios y nominaciones:

- National Film Preservation Board (EUA, 1994): National Film Registry  
(ganadora)

Elenco: Kevin McCarthy (Dr. Miles J. Bennell), Dana Wynter (Becky Driscoll),  
Larry Gates (Dr. "Danny" Kauffman), King Donovan (Jack Belicec),

***The Blob / La mancha voraz***

(EUA, 1958)

Dirección: Irvin S. Yeaworth Jr.

Guión: Theodore Simonson, Kay Linaker

Argumento: Irvine H. Millgate

Producción: Jack H. Harris, Russell S. Doughten Jr.

Casa productora: Fairview Productions, Tonylyn Productions Inc.

Fotografía: Thomas E. Spalding

Música: Ralph Carmichael

Sonido: Gottfried Buss , Robert Clement

Edición: Alfred Hillmann

Dirección de arte: William Jersey, Karl Karlson

Maquillaje: Vin Kehoe

Efectos especiales: Bart Sloane

Lugar y fecha de estreno: EUA, 12 de septiembre de 1958

Formato: 35 mm., color

Duración: 83 min.

Elenco: Steve McQueen (Steve Andrews), Aneta Corsaut (Jane Martin), Earl Rowe (teniente Dave), Olin Howland (viejo), Stephen Chase (dr. T. Hallen), John Benson (sargento Jim Bert), George Karas (official Ritchie), Lee Payton (Kate), Elbert Smith (Henry Martin), Hugh Graham (Andrews), Vincent Barbi (George)

### **Invasiones extraterrestres:**

*The Beast from 20,000 Fathoms / El monstruo de tiempos remotos*

(EUA, 1953)

Dirección: Eugène Lourié

Guión: Lou Morheim, Fred Freidberger

Argumento: Ray Bradbury, *The Fog Horn*

Producción: Jack Dietz, Bernard W. Burton, Hal E. Chester

Casa productora: Jack Dietz Productions

Fotografía: John L. Russell

Música: David Buttolph

Sonido: George Groves, Max M. Hutchinson

Edición: Bernard W. Burton

Dirección de arte: Hal Waller

Escenografía: Edward G. Boyle

Maquillaje: Louis Philipi

Efectos especiales: Willis Cook, Ray Harryhausen, George Lofgren, Eugène

Lourié

Lugar y fecha de estreno: EUA, 13 de junio de 1953

Formato: 35 mm., blanco y negro

Duración: 80 min.

Premios y nominaciones:

- Premios Hugo (EUA, 1954): Mejor Presentación Dramática (nominada)

Elenco: Paul Hubschmid (profesor Tom Nesbitt), Paula Raymond (Lee Hunter),

Cecil Kellaway (profesor Thurgood Elson), Kenneth Tobey (coronel

Jack Evans), Donald Woods (capitán Phil Jackson), Lee Van Cleef

(Stone), Steve Brodie (sargento Loomis), Ross Elliott (George Ritchie),  
Jack Pennick (Jacob Bowman)

***Them! / El mundo en peligro***

(EUA, 1954)

Dirección: Gordon Douglas

Guión: Ted Sherdeman,

Argumento: George Worthin Yates

Adaptación: Russell S. Hughes

Producción: David Weisbart,

Casa productora: Warner Brothers

Fotografía: Sidney Hickox

Música: Bronislau Kaper

Sonido: Francis J. Scheid

Edición: Thomas Reilly

Dirección de arte: Stanley Fleischer

Escenografía: G. W. Berntsen

Maquillaje: Gordon Bau, Agnes Flanagan, Henry Vilaro

Efectos especiales: Ardell Lytle

Lugar y fecha de estreno: EUA, 16 de junio de 1954

Formato: 35 mm., blanco y negro

Duración: 94 min.

Premios y nominaciones:

- Premios de la Academia (EUA, 1955): Mejores Efectos Especiales (nominada)
- Editores de Sonido de Imagen en Movimiento (EUA, 1955): Mejor Edición de Sonido (ganadora)

Elenco: James Whitmore (sargento Ben Peterson), Edmund Gwenn (doctor Harold Medford), Joan Weldon (doctora Pat Medford), James Arness (Robert Graham), Onslow Stevens (general Robert O'Brien)

***The Incredible Shrinking Man / El increíble hombre menguante***

(EUA, 1957)

Dirección: Jack Arnold

Guión: Richard Matheson

Argumento: Richard Matheson, *The Shrinking Man*

Producción: Albert Zugsmith

Casa productora: Universal Internacional Pictures

Fotografía: Ellis W. Carter

Música: Irvin Gertz, Earl E. Lawrence, Hans J. Salter, Herman Stein

Sonido: Leslie I. Carey, Robert Pritchard

Edición: Albrecht Joseph

Dirección de arte: Robert Clatworthy, Alexander Golitzen

Escenografía: Russell A. Gausman, Ruby R. Levitt

Maquillaje: Joan St. Oegger, Bud Westmore

Efectos especiales: Everett H. Broussard, Roswell A. Hoffman

Lugar y fecha de estreno: EUA, 22 de febrero de 1957

Formato: 35 mm., blanco y negro

Duración: 81 min.

Premios y nominaciones:

- Premios Hugo (EUA, 1958): Mejor Presentación Dramática (ganadora)
- National Film Preservation Board (EUA, 2009): National Film Registry (ganadora)

Elenco: Grant Williams (Scott Carey), Randy Stuart (Louise Carey), April Kent (Clarice), Paul Langton (Charlie Carey), Raymond Bailey (doctor Thomas Silver), William Schallert (doctor Arthur Bramson), Frank J. Scannell (Barker), Billy Curtis (enana)

## **Fuentes consultadas**

Bibliografía:

Adams, Willi Paul (comp.), *Los Estados Unidos de América*, México, Siglo Veintiuno, Historia Universal, v. 30, 1979

Allen, Robert Clyde y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, 1995

Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Ciudad de México, Ediciones Quinto Sol, 1970

Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000

Ambrose, Stephen, “Los inicios de la guerra fría”, en: *Estados Unidos visto por sus historiadores*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, t. II

Arriaga, Víctor A., “Los orígenes de la guerra fría”, en: *Estados Unidos visto por sus historiadores*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, t. II

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, “El cine y su espectador”, En: *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1985

Ayala Blanco, Jorge, *El cine, juego de estructuras*, Ciudad de México, CONACULTA, 2002

Balandier, Georges, *El poder en escenas; De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1994

Barbachano Ponce, Miguel, *Cine durante la guerra fría I (1945-1970)*, México, Trillas, 1997

Barthes, Roland, “Semiología y cine”, En: *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2005

“Sobre el cine”, En: *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2005

Benet, Vicente J., *La cultura del cine; Introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona-México, Paidós, 2004

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Ítaca, 2003

Bloch, Marc, *Introducción a la historia*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2000

Bordwell, David y Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, Universidad de Wisconsin-Madison, McGraw Hill, 2003

Brinkley, Alan, *American History: A Survey*, New York, McGraw-Hill, 2003

*Unfinished Nation; A Concise History of the American People*, New York, McGraw-Hill, 1993

Burke, Peter (ed.), *Formas de hacer historia*, Barcelona, Alianza, 1993

*Historia social del conocimiento; De Gutenberg a Diderot*, Barcelona, Paidós, 2002

*¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006

*Visto y no visto; El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005

Carnes, Mark C. (ed.), *Past Imperfect; History According to the Movies*, Londres, Cassell, 1996

Carrol, Noël, *Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Hearth*, Nueva York-Londres, Routledge, 1990

- Casetti, Francesco, *Teorías del Cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, 1994
- Chartier, Roger, *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 2007
- Cherry, Brigid, *Horror*, Londres-Nueva York, Routledge, 2009
- Degler, Carl N., et. al., *Historia de los Estados Unidos; La experiencia democrática*, México, Limusa, 1987
- Derry, Charles, *Dark Dreams 2.0; A Psychological History of the Modern Horror Film from 1950 to the 21'st Century*, Carolina del Norte, McFarland and Company, Inc. Publishers, 2009
- Eagleton, Terry, *Ideología; Una introducción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2005
- Epstein, Jean, *La esencia del cine*, Buenos Aires, Galatea, 1957
- Ferro Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980
- Fontana, Josep, *Por el bien del imperio, una historia del mundo desde 1945*, Barcelona, Pasado y Presente, 2011
- García, Marcelo, “La política exterior (1941-1945)”, en: *EUA; Síntesis de su historia*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, v. III
- “La política exterior en los años de la hegemonía (1945-1961)”, en: *EUA; Síntesis de su historia*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, v. III
- Gelder, Ken (ed.), *The Horror Reader*, Londres-Nueva York, Routledge, 2000

- Gerbaz, Alex, "Enjoying Film Studies: The Necessity of Emotion", En: *Screen Education*, N. 59 (2010)
- Godínez, Víctor, "El impacto socioeconómico de la segunda guerra mundial", en: *EUA; Síntesis de su historia*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, v. III
- "La economía de posguerra", en: *EUA; Síntesis de su historia*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, v. III
- González, Pedro Javier "Cultura e ideología", en: *EUA; Síntesis de su historia*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, v. III
- González Dueñas, Daniel, *El cine imaginario (Hollywood y su genealogía secreta)*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1998
- Grant, Susan-Mary, *A Concise History of the United States of America*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012
- Guardia, Carmen de la, *Historia de Estados Unidos*, Madrid, Sílex, 2009
- Gubern, Roman, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1971
- La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona, Anagrama, 1987
- "Las industrias del ocio", en: *Siglo XX. Historia Universal*, Madrid, Historia 16. Temas de hoy, 1998, t. 15
- Gubern Román y Joan Prat, *Las raíces del miedo; Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets, 1979
- Gutiérrez Alea, Tomás, *Dialéctica del espectador*. Ciudad de México, Federación Editorial Mexicana, 1983

- Helman, Lillian, *Tiempo de canallas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1980
- Henretta, James A., et. al., *America`s History*, Nueva York, Worth Publishers, Inc., 1997
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 2010
- Jancovic, Mark, (ed.), *Horror, The Film Reader*, Nueva York, Routledge, 2002
- Kendall R. Phillips, *Projected Fears, Horror Films and American Culture*, Westport, Praeger, 2005
- Kracauer, Siegfried, *Teoría del cine; La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989
- Landy, Marcia, *Cinematic Uses of the Past*, Minesota, Universidad de Minesota, 1996
- Le Goff, Jacques, *Pensar la historia; Modernidad, presente, progreso*, Barcelona, Paidós, 1991
- Leffler, Melvyn P., *La guerra después de la guerra: Estados Unidos, la Unión Soviética y la guerra fría*, Barcelona, Crítica, 2008
- Lewis Gaddis, John, *Nueva historia de la guerra fría*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2011
- Marafioti, Roberto (ed.), *Signos en el tiempo; Cine, historia y discurso*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Moreno, 2013
- Martínez Díaz, Nelson, “La sociedad de la opulencia”, en: *Siglo XX. Historia Universal*, Madrid, Historia 16. Temas de hoy, 1998. t. 25

Matuszewski, Boleslas. “Una nueva fuente de la historia: la creación de un archivo para el cine histórico”, en *Cine Documental* 5, 2012

Mayne, Judith, *Cinema and spectatorship*, Londres-Nueva York, Routledge, 1993

McMahon, Robert J., *The Cold War; A Very Short Introduction*, Gran Bretaña, Universidad de Oxford, 2003

Messadiè, Gerald, *Réquiem por Superman*, Ciudad de México, Diana, 1993

Metz, Christian, *El significante imaginario: psicoanálisis y el cine*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001

Morín, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1972

Morrison, Samuel Eliot, Henry Steele Commanger y W. E. Leuchtenburg, *Breve historia de los Estados Unidos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1980

Moyano, Ángela, “La sociedad norteamericana durante la guerra”, en: *EUA; Síntesis de su historia*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, v. III

“La sociedad norteamericana después de la segunda guerra”, en: *EUA; Síntesis de su historia*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, v. III

Mulvey, Laura, “Placer visual y cine narrativo”, en: Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad: nuevos pensamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001

Niño Rodríguez, Antonio, *La ofensiva cultural norteamericana durante la Guerra fría*, Madrid, Marcial Pons, 2009

- Núñez García, Silvia y Guillermo Zermeño Padilla, *EUA; Documentos de su historia política*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1988, v. III
- Paszylk, Bartolomiej, *The Peasure and Pain of Cult Horror Films; An Historical Survey*, Carolina del Norte, McFarland and Company, Inc., Publishers, 2009
- Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 2009
- Peset, José Luis y Manuel A. Selles, “De una ciencia nacional a una ciencia sin fronteras”, en: *Siglo XX. Historia Universal*. “La cultura de entreguerras: entre la desolación y el combate”, Madrid, Historia 16. Temas de hoy, 1998. t. 15
- Powaski, Ronald E., *La guerra fría; Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*, Barcelona, Crítica, 1997
- Ríos, Patricia de los, “La política interna”, en: *EUA; Síntesis de su historia*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, v. III
- “La política interna”, en: *EUA; Síntesis de su historia*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora, 1991, v. III
- Romero Pérez, Jesús, *El cine, arma de dos filos*, Ciudad de México, Patria, 1956
- Rosenstone, Robert A., *El pasado en imágenes; El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997
- Rubio Pobes, Coro (ed.), *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2010
- Sorlin, Pierre, *The Film in History. Restaging the Past*, Nueva Jersey, Barnes and Noble Books, 1980
- Sewell, Mike, *The Cold War*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 2002

Staiger, Janet, "Modes of Reception", en: *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, Nueva York-Londres, Universidad de Nueva York, 2000

Stonor Saunders, Frances, *La CIA y la Guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001

Verdú, Vicente, *El planeta americano*, Barcelona, Anagrama, 1996

Vives Azancot, Pedro A., "Estados Unidos, 1945-1963: de la ansiedad a la abundancia", *Siglo XX. Historia Universal*, Madrid, Historia 16, Temas de hoy, 1998, t. 25

Walker, Martin, *The Cold War; A History*, Nueva York, 1995

White, Hayden, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992

*Metahistoria; La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1992

Williams, Linda, "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess", en: *Film Quarterly*, v. 44, n. 4 (verano 1991)

Winston Dixon, Wheeler, *A History of Horror*, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2010

Worland, Rick, *The Horror Film: An Introduction*, EUA, Blackwell Publishing, 2007

Zinn, Howard, *La otra historia de los Estados Unidos (desde 1492 hasta hoy)*, Ciudad de México, Siglo veintiuno editores, 1999

Filmografía:

*Invaders from Mars*, William Cameron Menzies, 1953

*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956

*It Came from Outer Space*, Jack Arnold, 1953

*The Beast From 20,000 Fathoms*, Eugene Lourie, 1953

*The Blob*, Irvin S. Yeaworth Jr., 1958

*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957

*The Thing from Another World*, Christian Nyby, 1951

*Them!*, Gordon Douglas, 1954

Fuentes electrónicas:

Internet Movie Database, *Invaders from Mars*, <http://www.imdb.com/title/tt0045917/>

Internet Movie Database, *Invasion of the Body Snatchers*,  
<http://www.imdb.com/title/tt0049366/>

Internet Movie Database, *It Came from Outer Space*,  
<http://www.imdb.com/title/tt0045920/>

Internet Movie Database, *The Beast from 20,000 Fathoms*,  
<http://www.imdb.com/title/tt0045546/>

Internet Movie Database, *The Blob*, <http://www.imdb.com/title/tt0051418/>

Internet Movie Database, *The Incredible Shrinking Man*,  
<http://www.imdb.com/title/tt0050539/>

Internet Movie Database, *The Thing from Another World*,  
<http://www.imdb.com/title/tt0044121/>

Internet Movie Database, *Them!*, <http://www.imdb.com/title/tt0047573/>