



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

---

---

DE MUJERES ADAPTADAS Y USURPADORES DE  
CUERPOS: LA FIGURA DE BECKY DRISCOLL EN  
*INVASION OF THE BODY SNATCHERS*, DE JACK  
FINNEY, Y DOS ADAPTACIONES  
CINEMATOGRAFICAS

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

ANDRÉS MAURICIO PINEDA MONSALVO

ASESORA:

DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2019





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.

## Agradecimientos

A mi abuelo, Juan, que se me fue antes de poderle dar este último regalo pero que me acompaña a donde quiera que voy. A él dedico este trabajo.

A mi abuela, Martha, que me ha cuidado toda la vida y cuya sabiduría y paciencia me enseñaron a no desesperar y seguir adelante.

To my beloved Sapphire, whose unconditional love and care kept me going and saw me through my darkest hours.

A mi querida Erandi, por su perseverante amistad y por hacerse siempre presente a pesar de la distancia.

A mia cara Torina, chi mi ha insegnato che l'amicizia e l'affetto non hanno niente a che vedere con le aspettative.

A Karo bebé de luz, quien me ha acompañado en todo este proceso y brindado su amistad cuando más lo necesitaba.

A mis padres, por todo el apoyo en mi desarrollo académico.

A mi querida profesora y mentora, Aurora Piñeiro, por haberme inspirado y contagiado la pasión por la enseñanza y el conocimiento.

A Noemí Novell por su paciencia y apoyo.

A mis sinodales, Adriana, Max y Sofia, por sus comentarios y orientación.

## Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. Becky como herramienta en la novela de Finney.....	6
Capítulo 2. La adaptación de Siegel: la sexualidad femenina y el <i>noir</i> .....	16
Capítulo 3. <i>The Invasion</i> y el empoderamiento femenino.....	27
Conclusiones.....	37
Bibliografía y Filmografía.....	40

## Introducción

*Invasion of the Body Snatchers* es una novela de ciencia ficción escrita en 1954 por el autor estadounidense, Jack Finney. Esta obra ha sido una de las más adaptadas a la pantalla grande dentro del género de la ciencia ficción. Hasta ahora se han producido tres versiones con el mismo nombre que la novela, empezando por la de Don Siegel (1956), Philip Kaufman (1978), Abel Ferrara (1993), y una cuarta entrega con el título *The Invasion* (2007), dirigida por Oliver Hirschbiegel. En este trabajo tomo como mi objeto de estudio la novela, las adaptaciones de 1956 y 2007, ya que existe un cambio notable en la figura de Becky Driscoll en cada una de las obras: en el primer filme, ella pasa de ser un objeto de deseo a un elemento desestabilizador de una hegemonía patriarcal y es percibida por medio de la mirada masculina del protagonista, mientras que para la última versión, el personaje se convierte en sujeto y narradora de su propio mundo y discurso.

La novela narra la historia de Miles Bennell y Becky Driscoll, cuya relación inicia en medio de una invasión alienígena que tiene como objetivo sustituir a los lugareños por medio de unas vainas provenientes del espacio exterior. Dichos objetos se transforman por la noche en copias exactas de los habitantes del lugar y, se infiere, eliminan sin violencia a los originales. El texto nos enfrenta con el miedo y la ansiedad que causa la invasión alienígena al hombre blanco estadounidense de clase media, la cual es un tópico que tiene su origen en la literatura ciencia ficcional estadounidense de la posguerra. Nos encontramos en el período caracterizado por la amenaza atómica y la Guerra fría, momento en que el patriotismo estadounidense y la idea de una superioridad nacional surgen como respuesta a un posible conflicto armado. Stephen King, en su libro de ensayos sobre el terror, *Danse Macabre*, nos habla del “pioneer spirit” con el que se educaba a los “war babies” de la posguerra: “We were fertile grounds for the seed of terror, we

war babies... We were told that we were the greatest nation on earth and that any Iron Curtain outlaw who tried to draw on us in that great saloon of international politics would discover who the fastest gun in the West was" (9). Este principio de superioridad es el usado por la literatura popular en dicha época debido al miedo que generaba su cuestionamiento; en el recuento de King sobre la noticia del lanzamiento del satélite ruso, Sputnik, al espacio exterior (derrota científica para la mente estadounidense) el autor señala que para los "war babies" dicho evento "was the end of the dream... and the beginning of the nightmare" (11). Este miedo a la derrota es también representado por la invasión de los *aliens* (palabra en la que se subsume todo lo Otro) y es uno de los motivos más representativos en la ciencia ficción estadounidense de los cincuenta que se ha ido modificando y reelaborando hasta nuestros días. Más aún, a esto se agregan la angustia y el miedo que generaba la sexualidad femenina, la cual estaba atada al matrimonio y, cuando accesible fuera de esta institución, era percibida no sólo como desestabilizadora, sino como inadecuada y prohibida. En conjunción con el motivo de la invasión, el cuerpo femenino, cuando libre, causaba angustia porque perdía su exclusividad para el hombre blanco estadounidense y se volvía asequible para el Otro invasor, agregando una derrota más en el imaginario hegemónico de la época, la cual consistía en un sentirse desplazado y despojado de su continuidad y privilegios. En la novela de Finney, Becky representa una alteridad cuya fragilidad enaltece las características de Miles, además de aparecer como un objeto de deseo necesario para el restablecimiento de la humanidad. Siegel, sin embargo, representa esta sexualidad de manera distinta al no resolver el conflicto alienígena por medio de la capacidad reproductora femenina y el matrimonio.

La adaptación de Siegel aparece en 1956, solamente dos años después de publicarse la novela de Finney. Esta película en blanco y negro tiene características del entonces popular *film noir* (como la figura de la *femme fatale* y el uso del flashback para narrar lo acontecido) sin dejar de ser una película de ciencia ficción. Mark Bould la denomina "the most important sf movie of

the time” (86) y en este sentido, no es casualidad que de todas las adaptaciones de la novela ésta sea la más aclamada y trabajada por la crítica, la cual aborda el tema de la invasión alienígena como “an allegorie (sic) that accompanied the McCarthy hearings” (King 326). En términos de la historia, la adaptación de Siegel es la que más se apega a la novela de Finney pero con un cambio importante al final de la película: Becky, al contrario del final en el texto de Finney, en donde ella se casa con el protagonista, pasa a formar parte de la nueva sociedad alienígena y el elemento de la sexualidad se convierte en desestabilizador de la hegemonía patriarcal. La sexualidad y la reproducción presentes en la novela original son explotadas por Siegel en esta adaptación con ayuda del *film noir* y se muestran como elementos totalmente disruptivos. No obstante, es sólo la sexualidad femenina la que se nos presenta como elemento desestabilizador y el miedo a ésta aparece como inherente a la hegemonía del hombre blanco estadounidense de la posguerra, público (en ese entonces) principal de la literatura de género.<sup>1</sup>

Conforme la ciencia ficción ha ido evolucionando, las figuras femeninas han adquirido voz como protagonistas de sus propias historias y es dentro de este contexto donde nos encontramos con la más reciente adaptación del texto de Finney, la cual invierte los roles de la novela: *The Invasion* (2007) dirigida por Oliver Hirschbiegel. Hasta donde me ha llevado esta investigación, de todas las adaptaciones, ésta es la que ha sido menos trabajada por la crítica, por lo general centrada en el terror que causa la invasión alienígena, con poca atención en quién narra la historia y las representaciones de lo femenino en la misma. La obra se sitúa en Washington D.C. y el elemento de las vainas se reemplaza por el de un virus que se transmite por medio de las secreciones, preocupación que tiene su origen en los años ochenta con el VIH, pero que alcanza

---

<sup>1</sup> Se entiende como literatura de género a aquella que tiene una alta dependencia de una fórmula que repite “elementos narrativos, tramáticos, caracterológicos, iconográficos o de otro tipo, siempre reconocibles para el lector” (como la literatura de terror, detectives o fantasía) y que “dependen de la familiaridad, de la repetición constante de situaciones, personajes, ambientes, etc.” (Novell, 90)

su punto climático en los 2000 con “las pandemias de la sociedad del contagio” (León Roldán 64). Más aún, la película es “también una transparente contestación a la segunda invasión de Irak en 2003, así como al papel que juegan los medios de comunicación en la manipulación de información, en especial las relacionadas con las supuestas pandemias como el SARS o la gripe aviar” (Novell, “Rostros” 543). A este cambio se le suma la perspectiva desde la cual vemos la obra; Miles Bennell pasa a ser Carol Bennell, con la diferencia de que el primero es médico general y la segunda es psiquiatra, y Becky pasa a ser Ben Driscoll, quien mantiene su posición como médico dentro de la institución médica. Este cambio de perspectiva permite la narración desde la mirada de una mujer estadounidense profesionalista de clase media, que en la obra de Finney y la adaptación de Siegel había sido relegada a objeto de deseo desestabilizador de la hegemonía, y que se enfrenta a la invasión alienígena, representación de la idea tradicionalista de que la racionalidad es el fin último de la humanidad. Si bien lo femenino pasa a ser el sujeto de la narración, ¿cuál es el elemento desestabilizador? La hipótesis que aquí defiendo es que esta obra puede leerse como la metáfora de una sociedad que pretende anclar a la protagonista de nuevo en el conservadurismo que sigue presente en nuestra época.

Ahora bien, tomando en cuenta las representaciones que cada texto hace de la figura femenina, argumento que se establece un diálogo entre las tres versiones por medio de dicha caracterización, lo que me lleva a la tesis central de este trabajo: demostrar cómo ambas adaptaciones<sup>2</sup> responden a las preocupaciones sociales en las que están inmersas, como lo son la sexualidad femenina y el conservadurismo. Para esto Analizaré la representación de Becky Driscoll, en las tres obras, desde la perspectiva de género en términos sociales, tomando en

---

<sup>2</sup> Julie Sanders, en su libro *Adaptation and Appropriation*, define adaptación como “a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself. It can parallel editorial practice in some respects, indulging in the exercise of trimming and pruning; yet it can also be an amplificatory procedure engaged in addition, expansion, accretion, and interpolation... Adaptation is frequently involved in offering commentary on a source text” (18).

cuenta los elementos cinematográficos de los que hace uso cada una de las adaptaciones, así como la perspectiva desde la cual se narra el mundo diegético y los diferentes finales en las dos películas. En el primer capítulo, analizaré la función de Becky como elemento de ansiedad dentro de la diégesis de la novela y su construcción a partir de la mirada de Miles, el protagonista de la historia, representante de la hegemonía estadounidense de la posguerra, que establece un pacto de verosimilitud con el público masculino de la época. Becky aquí se nos muestra como objeto sexual restaurador de la hegemonía. En el capítulo dos, veremos cómo esta sexualidad se representa como un peligro en la adaptación de Siegel, la cual se enmarca dentro del género<sup>3</sup> del *film noir*, por medio del giro narrativo que el director le da al final de la novela, el cual desemboca en una desestabilización de la hegemonía por medio de la figura de Becky Driscoll y su incorporación a la sociedad alienígena. Me enfocaré en tres secuencias conectadas por medio de la premisa de un beso entre los personajes principales, las cuales representan la evolución que tiene Becky con relación al protagonista dentro del mundo narrado. En el tercer capítulo, estudiaré la figura de Carol Bennell como protagonista y narradora de su propia historia y cómo su enfrentamiento con la sociedad alienígena puede leerse como una lucha contra el regreso de los valores patriarcales que pretenden anclarla en el discurso masculino tradicionalista; para esto, al igual que en el capítulo dos, me enfocaré en las tres secuencias en que Carol se enfrenta cara a cara con Tucker y Ben, quienes revelan una intención por restablecer su hegemonía.

---

<sup>3</sup>Rick Altman ha señalado ya la dificultad de definir el género cinematográfico por ser “un concepto complejo de múltiples significados” (35). Para el propósito de este trabajo me quedaré con la idea de que el género es “un esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria” (35) y que además “permite a los espectadores afrontar y resolver (aunque sea sólo de manera imaginaria) las contradicciones que no consiguen dominar en la sociedad en que viven” (50).

## Capítulo 1

### La mujer como herramienta en la novela de Finney

En este primer capítulo analizaré la representación de Becky en el texto de Finney, la cual funciona como herramienta y objeto para la perpetuación hegemónica que Miles representa. Recordemos que nos encontramos en el contexto de la ciencia ficción de la posguerra y el miedo a la amenaza comunista; dentro de este marco, la idea de la mujer como Otro es uno de los elementos principales de la ciencia ficción masculina en los años 50. En dicho género, la mujer se define y se caracteriza desde la visión masculina y es aquí donde el concepto de la mujer como alteridad de Simone de Beauvoir resulta útil: “La mujer es exclusivamente definida en su relación con el hombre... La representación del mundo, como el mundo mismo, es operación de los hombres; ellos lo describen desde el punto de vista que les es propio y que confunden con la verdad absoluta” (142).

Veronica Hollinger, en “Feminist Theory and Science Fiction”, señala: “In many science fiction stories, the result is a ‘woman’ built to the specifications of men, a ‘woman’ with virtually no individuality or agency” (126). Esta falta de individualidad y agencia se encuentra presente en la figura de Becky, quien no sólo es construida a partir de la visión de Miles como narrador sino, que además posee las características de la mujer estereotípica de los años cincuenta y que depende del ámbito masculino para sobrevivir. Tras haberse divorciado, Becky regresa a Santa Mira a vivir con su padre, y su sexualidad se percibe a través de los ojos de Miles, quien se siente bajo constante amenaza ante ella. La novela funciona entonces como una alegoría del hombre blanco estadounidense que se enfrenta a las ansiedades de la posguerra y la otredad en la que se subsume lo femenino.

La obra comienza con un narrador autodiegético masculino, Miles Bennell, que hace énfasis en la subjetividad de su relato desde el primer párrafo: “I can’t say I really know exactly what happened, or why, or how it began, how it ended, or if it has ended; and I’ve been right in the thick of it. Now if you don’t like that kind of story, I’m sorry, and you’d better not read it. All I can do is tell what I know” (Finney 1). Este elemento pone en primer plano la subjetividad del protagonista con lo que se pretende establecer un pacto de verosimilitud exclusivo con el lector masculino que comparte las mismas características del personaje y sus ansiedades. Es a partir de este principio que el sujeto/lector podrá temerle a y poseer el cuerpo de Becky. Laura Mulvey establece que es sólo por medio de la mirada del protagonista como el lector/espectador puede idealizar su ego y reconocerse a sí mismo: “Male... glamorous characteristics are thus not those of the erotic object of the gaze, but those of the more perfect, more complete, more powerful ideal ego conceived in the original moment of recognition in front of the mirror”<sup>4</sup> (838). Esta figura idealizada se nos presenta desde el inicio de la novela con la caracterización de Miles, quien es un hombre blanco de clase media acomodada y que posee varios privilegios:

I’m five feet eleven inches tall, weigh one-sixty-five, have blue eyes, and black, kind of wavy hair, pretty thick... I play tennis whenever I can, so I’m always pretty tanned. Five months earlier I’d been divorced, and now I lived alone in a big old-fashioned frame house, with plenty of big trees and lots of lawn space around it. It was my parent’s house before they died, and now it’s mine... I drive a 1973 Mercedes... to maintain the popular illusion that all doctors are rich. (Finney 7)

---

<sup>4</sup> Laura Mulvey utiliza este principio para analizar la interiorización de un ego idealizado en el cine clásico de Hollywood. Aunque en este caso se trate de una novela, se puede extrapolar este principio a la interiorización de una imagen creada para un lector específico masculino por medio de descripciones y rasgos compartidos con éste. Además, estas descripciones caracterizan al personaje femenino como un objeto de deseo asequible para el lector, al reconocerse en el personaje de Miles.

Miles se nos presenta como el ego idealizado de una sociedad patriarcal cuyos privilegios han sido heredados y que además enfatizan la hegemonía estadounidense. En este sentido, la casa representa una tradición de varones blancos empoderados que velan por mantener sus privilegios intactos. En términos narratológicos se puede decir que: “las preferencias personales del narrador se elevan a valores absolutos al ser propuestos como valores sociales compartidos y por lo tanto sancionados” (Pimentel 73). Al proponerse la visión de Miles como única y absoluta, los valores patriarcales se validan y perpetúan al mismo tiempo, por medio del lector masculino de la época, cuya identificación con el protagonista es inmediata. Dicho proceso depende de estos valores sociales compartidos, elemento que permite que la narrativa funcione y se sostenga.

Como punto focal o deixis de referencia, Miles construye su mundo y caracteriza a los personajes que lo rodean. Es aquí donde Becky Driscoll entra como un Otro en lugar de un sujeto independiente de la mirada de él. Durante la primera parte de la novela, Becky es retratada como un objeto sexual más que como una individuo; la primera descripción que Miles hace de Becky hace referencia a su cuerpo cosificado: “Her figure, I saw, following along after her, was still marvelous. Becky has a fine, beautifully fleshed skeleton; too wide in the hips, I’ve heard women say, but I never heard any man say it” (Finney 3). El énfasis en las caderas de Becky se relaciona con la idea primitiva de su capacidad reproductora y esta primera referencia a la sexualidad del personaje no parece ser más que un comentario sobre la belleza de Becky que, sin embargo, además de poner el cuerpo femenino a disposición de Miles y el lector, se convertirá en una preocupación de él por mantener su estatus de divorciado y con “libre” acceso a la sexualidad de ella, además de representar una amenaza a la potencia sexual<sup>5</sup> del protagonista, quien no es

---

<sup>5</sup> Quizás aquí también podríamos hablar de una amenaza a la frágil masculinidad del protagonista si consideramos que existe un elemento homoerótico en la naturaleza de los aliens; el conflicto no sólo consiste en poseer a los cuerpos femeninos que aparecen como necesarios para la continuidad hegemónica que aquí discuto, sino que son

competencia para la capacidad reproductora de los alienígenas. La velocidad de reproducción de los invasores pone en juego la hegemonía de Miles<sup>6</sup>, quien depende necesariamente del acto sexual dentro del matrimonio para su continuidad; los aliens, al contrario de los humanos, solamente necesitan de una noche de sueño para que la reproducción tome lugar, prescindiendo del acto sexual y de la institución matrimonial, la cual legaliza el ejercicio de la sexualidad al mismo tiempo que la condena si ocurre fuera de sus límites.

La figura de Becky como divorciada comienza por ser un riesgo al mismo tiempo que una forma de entretenimiento para el protagonista. Becky Driscoll, al haber sido ya una mujer casada (recordemos que ella vuelve a casa de su padre tras haberse divorciado), no presenta las características de la doncella virgen a la que hay que dominar y conquistar. Ella, se infiere, está consciente de su sexualidad, y es esto lo que parece poner en riesgo a Miles, quien dice tener una posición muy cómoda dentro de su sociedad. En uno de los pasajes de la obra, Miles acompaña a Becky a su casa y una vez en la puerta decide invitarla a salir al día siguiente; Becky asiente, y de regreso a su coche, Miles piensa: “it occurred to me that I was more relaxed and at peace with the world than I’d been in a long, long time” (17). Este personaje femenino es un escape para la vida atareada del protagonista, quien la compara con actividades cotidianas: “I’d seen Becky at least every other night all the past week, but not because there was anything building up between us. It was just better than hanging around the pool hall, playing solitaire, or collecting stamps. She was a pleasant, comfortable way of spending some evenings, nothing more, and that suited me fine” (21). Más aún, Miles reconoce la consciente sexualidad de Becky, quien al estar divorciada no ejerce ninguna presión social sobre él: “I had a woman to go out on a nice even

---

todos los cuerpos los poseídos por los invasores. No abundaré en este tema ya que mi enfoque es el personaje de Becky Driscoll, pero lo menciono como otra vía de investigación.

<sup>6</sup> Este elemento es explotado por Siegel en la primera adaptación de la novela, en donde el cuerpo de Becky funciona como un desestabilizador más que como una herramienta para la continuidad hegemónica de Miles al ser incorporado a la sociedad invasora. Véase capítulo dos.

keel, with none of the unspoken pressures and demands that gradually accumulate between man and woman, ordinarily” (22). Esta cita presupone que la relación que el protagonista establece con ella puede darse “libremente” sin los prejuicios sociales que establecían el matrimonio como única vía para el erotismo. Esta relación, conforme avanza la novela, se convierte en una preocupación mucho más latente<sup>7</sup> para Miles, quien empieza a flaquear no sólo ante la tentación que representa la voluptuosidad de Becky, sino ante la idea del matrimonio como punto climático de su relación con ella.

Uno de los ejemplos que muestran la corporeidad de Becky y el matrimonio como amenazas para el estatus de Miles se encuentra justo después de la escena del cuerpo en el sótano de Jack.<sup>8</sup> Tras un despliegue de ingenio al proponer un plan que ata todos los cabos sueltos sobre el misterio del cuerpo y los pacientes que ha recibido, Miles decide llevar a Becky a su casa, y antes de dejar el coche ella decide besarlo. La reacción de Miles es de incertidumbre además de sentirse amenazado por esta mujer que se muestra indefensa ante su masculinidad exacerbada:

She was not, after all, turning out to be just a good pal who happened to wear skirts. Put a nice-looking woman you’re fond of in your arms, I was realizing, have her weep a little, and you’re a cinch to feel pretty tender and protective. Then that feeling starts to get mixed up with sex, and if you’re not careful, you’ve made at least a start toward something I’d meant to avoid for a while... So I’d be careful that’s all. (41)

---

<sup>7</sup> Esto se vuelve más evidente en la escena correspondiente al descubrimiento de las vainas dentro de la casa de Miles. Tras observar el proceso de transformación de las vainas, Miles tiene dos pensamientos: “*They are going to get us, I thought, lifting my head to stare at Jack, and at the same time—Now, Becky has to stay here*” (93). Lo absurdo del segundo pensamiento dentro de esta situación de peligro enfatiza la preocupación de Miles por mantener a Becky fuera del espacio doméstico.

<sup>8</sup> En su ensayo, “Alien Invasions by Body Snatchers”, David Seed dice que la dimensión sexual de la novela se enfatiza por medio de la selección de “symbolically meaningful locations” (155). El primer cuerpo alienígena aparece en el sótano de Jack, el cual es representativo del órgano reproductor femenino si se toma en cuenta el espacio de la casa como un organismo. Si traducimos la palabra *pod* del inglés como “semilla” podemos ver cómo se conecta el tema de la impotencia sexual no sólo de Miles sino de la sociedad patriarcal en la que se sitúa la novela y que se extiende al lector de la época, con el miedo que causa la invasión que empieza por dominar los espacios que se refieren a lo sexual femenino.

Pareciera entonces que no sólo la agencia de Becky lo vuelve vulnerable sino también sus emociones; Miles se siente atraído por la damisela en apuros y como sujeto varón de la época, aparentemente en dominio de sus emociones, “necesita” protegerla. Es aquí donde Becky Driscoll pasa de ser un mero objeto de deseo y entretenimiento, a un accesorio que enaltece la masculinidad de Miles (de la que, como veremos en el capítulo siguiente, Siegel sacará provecho en su adaptación) y su heroísmo. Miles no sólo tiene que resolver el misterio de las vainas que sustituyen a los miembros de Santa Mira, sino que también debe permanecer infalible ante los riesgos que representa la *femme fatale*. Como dice Nattie Golubov: “Los obstáculos con los que se enfrenta el héroe son las mujeres, el sexo, el poder y el dinero... Sin embargo, los personajes femeninos son siempre portadores del mal, de la corrupción... si acaso el héroe llega a involucrarse con una mujer no permite que eso interfiera con su trabajo, puesto que su vida existe para éste” (109). Más aún, la idea del matrimonio aparece yuxtapuesta con el sexo, lo que genera ansiedad en el personaje masculino, quien ha interiorizado las convenciones de la época. El sexo aquí tiene cabida sólo dentro de la institución matrimonial, y, como sujeto masculino ejemplar incorruptible, Miles debe ejercer su sexualidad dentro de sus límites para mantener su estatuto<sup>9</sup> y su hegemonía.

La masculinidad de Miles se enfatiza, una vez más, con la figura del caballero medieval que debe probar su valía con el rescate de la dama en la torre; cuando Miles descubre que Becky se encuentra en peligro, decide ir en su ayuda a la “guarida del monstruo” (puesto que su padre ya no es su padre). Miles irrumpe en la casa de Becky, lo cual representa un acto delictivo que queda

---

<sup>9</sup> Michel Foucault, en el capítulo de “Económica” en *Historia de la sexualidad 2: el uso de los placeres*, explica que la templanza del marido en la antigua Grecia respondía a la idea del ciudadano ejemplar en control y dominio de sí mismo. Éste moderaba su actividad sexual porque debía cumplir con deberes y exigencias en los que se hallaban “en juego su reputación, su fortuna, su relación con los demás, su prestigio en la ciudad, su voluntad de llevar una existencia buena y bella” (200). Aunque Miles no se nos presente como un hombre casado, su posición como ciudadano ejemplar y en aparente dominio de sí mismo lo obligan a acatar normas sociales que buscan regular el ejercicio de su sexualidad, aunque éstas contribuyan a la ansiedad que causa la carnalidad de Becky.

justificado por la amenaza de las vainas y que enfatiza su capacidad de acción. Su masculinidad alcanza su punto climático cuando, una vez rescatada la damisela en apuros, la lleva en sus brazos hacia su guarida donde, en circunstancias diferentes a la invasión alienígena, su relación culminaría en matrimonio y en la subsecuente posesión del cuerpo de la dama; sin embargo, este momento se ve interrumpido por la presencia de Mannie en casa de Miles, quien llega para comentar lo que acontece en el pueblo y en casa de Jack. La esfera de lo público se antepone a lo personal y Miles permanece incólume ante la tentación que supone la presencia de Becky en su casa.

Ahora bien, a partir de este momento, la indefensión de Becky Driscoll será una constante hasta el final de la novela, con algunas excepciones, como el fragmento que se refiere al plan de escape. Uno de los ejemplos que subraya la vulnerabilidad de Becky sucede cuando ambos deciden regresar a casa de ella y descubren a los alienígenas hablando entre sí: la capacidad intelectual de Miles se enfatiza e incluso (en medio de todo el terror) es capaz de establecer paralelismos entre sus recuerdos y lo que acontece en ese momento en la casa. Cuando, tras una analepsis que nos muestra el evento relacionado con el zapatero, por fin vuelve en sí, Miles descubre a Becky en un estado de parálisis: “Becky sat flat on the floor of the porch, her back supported by the wall of the house, and her face was completely drained of blood, and her mouth hung open, and I knew she was only semiconscious” (Finney 128). Becky carece de voz y acción e incluso el lector es orillado a olvidar su presencia cuando lee los pensamientos de Miles. A diferencia de la primera parte de la novela, no se entabla casi ningún diálogo en el que se escuche la voz de ella (o simplemente se omite su respuesta por medio de una elipsis en la narración)<sup>10</sup>, y

---

<sup>10</sup> Cabe notar la elipsis que ocurre cuando Miles y Becky van en busca de Budlong; este último saluda a Becky con un “How do yo do” (136) del que no tenemos respuesta por parte de ella. En este punto, Miles narrador ni siquiera necesita mencionar si hubo o no una respuesta porque Becky no tiene una función que vaya más allá de un mero accesorio.

su presencia pasaría desapercibida de no ser por la mención que Miles hace del personaje, con el objeto de dirigir la narración y la atención del lector al cuerpo cosificado de Becky. Pareciera entonces que ella es un mero accesorio para el protagonista y que no tiene una función evidente dentro de la trama; sin embargo, este cuerpo, sin voz y en calidad de objeto, será la herramienta necesaria para perpetuar los valores patriarcales al final de la obra por medio del matrimonio.

Hacia la conclusión de la historia, pareciera que Miles acepta su amor por Becky cuando éste ve perdida toda su hegemonía y su visión patriarcal le es inútil en la nueva civilización alienígena, puesto que el control emocional es ahora inherente también a los personajes femeninos, y el dominio sexual masculino ha sido sustituido por el práctico y eficaz método reproductivo de los *aliens*. La narración aquí presenta un paralelismo con la descripción de Becky que tenemos al principio de la novela: “I realized she was wearing the very same dress, silk, long-sleeved, and with a red and gray pattern. I remembered how glad I’d been to see her that night” (178). El enfoque de la narración sobre el vestido del personaje femenino nos refiere a la mirada puesta sobre sus caderas en el primer capítulo de la novela y el deseo sexual de Miles. En este sentido, no es casual que su confesión de “amor” suceda inmediatamente después de la revelación del complot alienígena: “And now I understood a lot of things I hadn’t before. ‘I love you Becky,’ I said, and she looked up at me to smile, then leaned her head back against my arm” (178). El supuesto amor que el protagonista confiesa se puede leer como el recubrimiento de su verdadero interés por la supervivencia y la continuidad. Aquí, la figura de Becky adquiere una importancia primordial para el restablecimiento de la hegemonía del hombre blanco estadounidense; Miles debe perpetuar su hegemonía por medio de la reproducción y la posesión del cuerpo de Becky, acto que tendrá lugar al final de la obra dentro de la institución matrimonial.

El texto nos enfrenta, un poco más adelante, con la ironía que representa el personaje de Becky justo cuando planean el escape del consultorio de Miles. El protagonista no encuentra una

salida a la trampa que le han puesto los alienígenas y es Becky quien diseña un método, que consiste en paralizar a los invasores inyectándolos por la fuerza con morfina, para huir de ellos. Becky utiliza de manera muy brillante las expectativas sociales de la época sobre el comportamiento femenino, las cuales presuponen que la mujer queda paralizada ante escenas de terror o de violencia: “The stereotype of a woman’s role in that kind of situation. And it’s exactly what I will do—until I know they’ve seen and noticed me. Then I can do exactly what you did, why not?” (184) El plan es un éxito y los alienígenas (hombres) quedan estupefactos ante el acto de Becky: “They stared at Becky, then looked down at me. ‘What are you doing?’ Budlong said puzzledly. ‘I don’t understand.’ Then I rolled to my knees, starting to rise, and they were on me again” (189). Aunque en un principio Miles sólo acepta el plan de Becky debido a su desesperación, sin duda es el protagonismo de Becky en esta escena lo que en realidad salva a Miles de los *aliens*. Pareciera entonces que Becky tiene por fin una voz, pero este acto de ingenio sólo sirve para que Miles pueda sobrevivir y restablecer el orden de su sociedad por medio de la sexualidad de Becky; el cuerpo de ella queda reducido a su función reproductora, lo que permitirá la continuidad de Miles, quien, como alegoría del hombre blanco estadounidense capitalista de la posguerra, heredará los valores constituyentes de esta sociedad a las futuras generaciones.

Tras el incendio provocado al final de la novela por ambos personajes, las semillas deciden volver al espacio exterior (a modo de *deus ex machina*) al verse amenazadas por la sociedad que las rechaza. Esta conclusión va acompañada de lo que parece un final de comedia en el que (se infiere) ocurre el matrimonio, elemento que permitirá la continuidad de Miles al permitirle el ejercicio de su sexualidad dentro de este marco institucional; la narración cambia a tiempo presente y se nos muestra el actual pueblo de Santa Mira, en el que Miles y Becky viven juntos y probablemente casados si consideramos las convenciones sociales de la época: “we’re together, Becky and I, for better or worse” (206). Becky se convierte, entonces, en la pieza clave

para el restablecimiento de la hegemonía patriarcal de Miles; ella pertenece a la esfera doméstica, podrá ser fecundada por él, quien desde el principio de la obra hizo énfasis en sus caderas y su capacidad reproductora. Esto último establece un ciclo narrativo que se extiende a la sociedad de los cincuenta: los valores patriarcales se perpetuarán en las siguientes generaciones.

Ahora bien, este final nos enfrenta con una paradoja: Miles, como representante del discurso hegemónico, depende del matrimonio para la perpetuación de dicha hegemonía. Quizás este final abre un espacio para la crítica de la institución matrimonial; aunque Miles se sienta amenazado por la corporalidad de Becky, que sólo ha de poseer dentro de dicha institución, es inevitable que él se inserte en este marco para mantener un linaje de hombres blancos empoderados. La amenaza de los usurpadores de cuerpos pone en primer plano esta paradoja al mostrar el cuerpo femenino como un espacio de lucha y dominación, además de ser un elemento de ansiedad para la mirada masculina. Miles debe poseerlo y dominarlo para poder sobrevivir, pero sólo si dicha posesión tiene lugar dentro de las convenciones de la sociedad en la que vive, lo que representa una renuncia a su libertad individual.

En este sentido, la obra que analizaré en el siguiente capítulo nos muestra la otra cara de la moneda al romper con la hegemonía que Miles representa. Él cede ante el cuerpo de Becky fuera del marco matrimonial, lo cual constituye, de entrada, un rompimiento con las convenciones de la época, también representadas dentro del *film noir*. La sexualidad femenina se convierte en un destabilizador que, por su libre agencia y accesibilidad, y en este caso dentro del marco de los usurpadores de cuerpos, pasa a menoscabar una sociedad conservadora. El cuerpo de Becky sigue siendo un espacio de lucha y dominación pero ahora dotado de una agencia disruptiva, característica de la *femme fatale*, capaz de decidir con quién ejercer su sexualidad y, en consecuencia, reproducir o no el modelo patriarcal representado por Miles en la novela de Finney.

## Capítulo 2

### La adaptación de Siegel, la sexualidad femenina y el *noir*

La primera adaptación que analizaré utiliza como vehículo narrativo algunas convenciones del *film noir*, sin dejar de ser una película de ciencia ficción que tiene como núcleo la invasión de los usurpadores de cuerpos. Dentro de las generalidades del cine negro,<sup>11</sup> nos encontramos con que la figura del detective está apegada a un código moral propio que le permite funcionar dentro y fuera de la ley en el marco de una sociedad en la que permean la violencia y la desconfianza. Dos personajes se presentan además del detective: el ciudadano promedio y la *femme fatale*; el primero puede cumplir las funciones de protagonista de la narración y detective accidental, o bien, puede actuar como criminal, empujado por la corrupción del mundo urbano. La *femme fatale*, por otra parte, posee un instinto criminal desarrollado y es “experta en utilizar el sexo—o la promesa del sexo—como su arma favorita, ...maestra en el arte de la seducción y el del fingimiento” (Hereadero 214). Este personaje opera dentro del marco de la ciudad como zona de violencia y corrupción.

Además de “que cualquier ciudadano promedio podía considerar como propios y reconocería como suyos” (223) los espacios urbanos, éstos son escenarios que emborronan la frontera entre el bien y el mal, o más específicamente, la ley y la delincuencia. Esto presupone una división entre lo urbano y lo rural, en la que lo primero representa una *imagen metafórica* de la sociedad del presente y lo corrupto, mientras que lo segundo es una *imagen ideal* que se relaciona con la inocencia perdida y el regreso a la naturaleza. De ahí que los efectos de iluminación en cada uno sean tan específicos; en el medio rural se utilizan los colores brillantes

---

<sup>11</sup> El pleno apogeo del cine negro se enmarca dentro de las décadas de los 1940 y 1950, aunque su origen se remonta a los años treinta.

del día y los espacios abiertos al infinito, a la vez que lo urbano está predominado por la noche y los claroscuros, elemento que enfatiza la dificultad de delimitar los espacios habitados por el bien y el mal.

Ahora bien, la narración en el *noir* también presenta una fractura de lo lineal y una imposición del pasado en el presente que subjetiva la narración y les da profundidad psíquica a los personajes, enfatizando el “yo” de quien narra. El uso de elementos como el *flashback* y la voz en *off* acentúa esta subjetividad que se contrapone, generalmente, a la de otros personajes que también pueden funcionar como ejes narrativos. Aquí, es importante mencionar que las figuras de la *femme fatale* y el ciudadano promedio estadounidense también aparecen en la narración como sujetos de enunciación y problematizan la visión unilateral de los hechos al funcionar como puntos focales dentro de la diégesis.

El filme que aquí me ocupa, sin embargo, no utiliza todos los elementos del cine negro para vehicular la narración, ya que *Invasion of the Body Snatchers* (1956), de Don Siegel, es una película de ciencia ficción. El principal elemento del filme, al igual que en la novela de Finney, sigue siendo la invasión alienígena, pero éste emplea algunos elementos del *noir*, los cuales contribuyen a la caracterización de Becky Driscoll como principal desestabilizadora de la hegemonía representada por Miles. Aquí me propongo analizar cómo la obra hace uso de dichos recursos para caracterizar a esta mujer, que aparece como sexualmente accesible para el protagonista y que cumple la función de una *femme fatale*. Me enfocaré en tres secuencias que se definen por mostrar un beso entre Miles y Becky, las cuales representan la evolución que tiene el personaje femenino dentro del filme.

Cabe mencionar en un principio que la sexualidad femenina es una de las preocupaciones principales que se plasman en el género del cine negro; como dice Michael Richardson: “In noir... characters on the margins of the middle class encounter a variety of ‘others’: not savages,

but criminals, sexually independent women, homosexuals, Asians, Latins, and black people” (*Otherness* 85). Esta sexualidad independiente, encarnada en la figura de la *femme fatale*, quien da muestras de un erotismo exacerbado, pone en riesgo la moralidad del detective intachable.<sup>12</sup> La figura de Becky Driscoll que se nos presenta en la primera adaptación cinematográfica de la novela busca explícitamente seducir al detective por accidente que Miles representa, y se muestra como un elemento desestabilizador en *Invasion of the Body Snatchers*. Siegel explota el subtexto sobre la sexualidad femenina en la novela de Finney y lo conjuga con las preocupaciones de la posguerra ante la independencia femenina a las que responde el cine negro; de acuerdo con Heredero, el retrato que se ofrece de las mujeres en el *noir* no es sólo descriptivo de una amenaza a la institución matrimonial sino que

también los detectives... los aventureros... e incluso los delincuentes son víctimas propiciatorias de la avaricia devoradora de estas mujeres, cuyo protagonismo dentro de la ficción revela, desde un punto de vista sociológico, el mayor peso que la población comienza a adquirir en los Estados Unidos desde su incorporación masiva al trabajo durante la segunda guerra mundial. (216)

El cuerpo de Becky no es sólo, entonces, un riesgo en términos morales para Miles, sino que, además, la hegemonía del hombre de la época se ve socavada por la invasión de las vainas que se equiparan con los miedos hacia el comunismo y la inmigración; como sugiere Katrina Mann en su ensayo, “‘You’re next!’: Postwar Hegemony Besieged in *Invasion of the Body Snatchers*”: “The film’s discourses about the alien invaders parallel popular discourses about ‘wetbacks.’ Comparisons are made between their labor, their patterns of deception and infiltration, and their

---

<sup>12</sup> Heredero explica, además, que el clímax sexual entre el detective y la *femme fatale* sólo puede darse “tras la violencia y el asesinato, con el sacrificio de la pareja ocasional o estable, adúltera o legal” (216).

iconic use of farm trucks” (56).<sup>13</sup> El peligro que encarna la inmigración evoluciona en la idea del mestizaje, que se representa en el final de la adaptación de Siegel, el cual, al contrario de la novela de Finney, termina por menoscabar la hegemonía del hombre blanco estadounidense, elemento que analizaré más adelante.

### *El empoderamiento de Miles como narrador y figura a idealizar*

La película abre con uno de los recursos más utilizados en el *noir*: el *flashback*. Este elemento narrativo característico del cine negro, como dice Heredero, “funciona como un auxiliar de la instancia narradora para construir la subjetividad. Su convención introduce un nuevo relato dentro del relato orquestado por la instancia narradora ‘real’, con lo que viene a reforzar la primera persona enunciativa de las imágenes afectadas” (243). Al igual que en la novela, esta característica busca establecer un pacto de verosimilitud entre Miles, quien no es un detective pero sí el ciudadano promedio que se ve forzado a indagar sobre el misterio en la trama, y el hombre de clase media de la época. La subjetividad de Miles se pone en primer plano al introducir su recuento de la invasión alienígena dentro del presente narrativo de la obra, y su visión se presenta como universal y en relación con lo humano. Sobre este tipo de mecanismos narrativos, Golubov<sup>14</sup> afirma que “para [el protagonista], como para el lector, el texto sirve como punto de encuentro entre lo personal y lo universal, el lector es invitado a validar la analogía entre la masculinidad y la humanidad, y siente su afinidad con lo universal, con el ser humano paradigmático, porque es hombre” (101). En este sentido, es a través de esta subjetividad masculina que se da forma a la figura de Becky y como se validarán los miedos sobre su

---

<sup>13</sup> Katrina Mann habla sobre los braceros mexicanos que llegan a la comunidad masculina californiana durante este periodo. De acuerdo con la autora, la angustia que éstos causaban a los habitantes estadounidenses estaban en relación directa con el poder adquisitivo que su labor les ofrecía, pues empezaban a apropiarse de terrenos y entablaban relaciones con las mujeres estadounidenses con las que se casaban y tenían descendencia.

<sup>14</sup> La autora se enfoca principalmente en la novela negra pero el proceso de identificación se puede extrapolar al *noir*.

sexualidad, que pasa a ser considerada como este Otro invasor. Además, de acuerdo con la teoría del placer visual de Mulvey, en el cine clásico de Hollywood existe un proceso de identificación similar al de Lacan con respecto a la interiorización del ego por parte del infante frente al espejo. El espectador se reconoce en la figura masculina exacerbada que se le presenta en la pantalla y por lo tanto interioriza a este personaje como un ego idealizado, compartiendo sus ansiedades y deseos. A partir de ahí es como el espectador no sólo deriva placer por medio de una mirada compartida, sino que puede poseer a las mujeres cosificadas que se le presentan. Miles—como personaje masculino activo, en control del mundo diegético y representante de una clase media acomodada,—es para el espectador masculino de la época “the ego ideal of the identification process” (Mulvey 838), además del puente entre la audiencia, a quien se le da la posibilidad de poseer el cuerpo de Becky, y el terror que causa la corporalidad desbordada de ésta.

De acuerdo con esto, el primer encuentro entre Becky y Miles, que ya sabemos, por la novela, ocurre dentro del consultorio de Miles, pone en primer plano la idea de la sexualidad cosificada de Becky como accesible para este narrador y en consecuencia para la audiencia masculina de la época. El enfoque de la cámara, que coincide con la mirada de Miles y el espectador, sobre el vestido descubierto de ella hace visible esta disponibilidad corporal que no vemos en ninguno de los demás personajes femeninos en el filme. Esto establece un puente entre la audiencia y el objeto de deseo que, como dice Mulvey, “can indirectly possess (it) too” (840) por medio de los ojos del protagonista. En contraste, Teddy y Wilma aparecen como mujeres domésticas, cuyo vestuario obedece no sólo a las convenciones sociales de la época, sino también a las representaciones de lo femenino dentro del *noir*; Heredero explica que a la caracterización de la *femme fatale* se le yuxtaponen personajes femeninos que “son réplicas hogareñas, y algo ñoñas, de sus astutas y poderosas rivales. La función de estas heroínas se limita, por lo general, a servir de contrapeso... a la faceta más tenebrosa de aquellas y su retrato no pasa de ser un mero

esbozo... de un ser cualquiera de carne y hueso” (217). Es en este sentido como empezamos a ver que Becky funciona dentro de la narrativa como algo más que un mero objeto de deseo para el protagonista y el espectador, aunque en este punto del filme la importancia radica en establecer la identificación entre Miles y la audiencia. Mientras que los cuerpos de Teddy y Wilma están completamente cubiertos, los hombros de Becky son visibles en las escenas que corresponden a los espacios cerrados en la vida de Miles (consultorio y casa) <sup>15</sup>, elemento que ofrece la voluptuosidad de la protagonista a la mirada de él y del espectador.

### *Tres secuencias*

Una vez establecido este pacto de identificación entre el espectador y Miles como protagonista, puedo analizar las tres secuencias que se enfocan en los besos de Miles y Becky y que representan el cambio que ocurre en la sexualidad de ella, la cual comienza por ser objeto asequible de deseo hasta convertirse en elemento desestabilizador de la hegemonía de Miles. Hay que mencionar, en principio, que la relación que se establece entre Becky y Miles, en la obra de Siegel y a diferencia de la novela, es aceptada por ambos personajes desde el principio del filme e incluso, se sugiere, tiene como término un encuentro sexual dentro del consultorio del protagonista.<sup>16</sup> La tensión sexual entre los personajes se establece desde el inicio de la película cuando la enfermera menciona el regreso de Becky a Santa Mira mientras acompaña a Miles de

---

<sup>15</sup> Aunque el enfoque de este trabajo no son los espacios en el filme, cabe mencionar que el consultorio de Miles funciona como un espacio liminal entre lo público y lo privado, en donde la posibilidad de explorar el cuerpo está en relación directa con la invasión alienígena. Valdría la pena analizar la función del consultorio a lo largo del filme.

<sup>16</sup> Hay otra secuencia en la que también existe la sugerencia, quizás incluso más marcada por el uso que se hace del vestuario, de un encuentro sexual entre los personajes; me refiero aquí a la noche que Becky pasa en casa de Miles después de ser rescatada por él. Becky se nos muestra vistiendo la ropa de Miles mientras le prepara el desayuno de manera voluntaria e incluso gozosa, lo que vuelve evidente que ella ya ha sido poseída por el protagonista. Este gesto, además, marca la transición del personaje femenino de mujer disponible a mujer casada y establece un contraste con la actitud de Miles en la novela de Finney; Miles no huye de la inclusión de Becky en su vida doméstica sino que busca propiciarla. He decidido dejarla de lado dentro de este análisis porque no se encuentra conectada por la premisa del beso que es inherente a las otras tres.

vuelta a su consultorio. El recuento que la primera hace de las misteriosas llamadas de los pacientes se interrumpe con una alusión a Becky: la cámara ofrece un primer plano sobre el rostro de Miles, quien enfoca toda su atención en la figura femenina hasta ese momento ausente. Esta interrupción se conecta con el primer encuentro físico entre los personajes principales que sucede más adelante. La confusión de Miles ante las seis citas canceladas y su desayuno son interrumpidos por la presencia de Becky; su entrada es acompañada por música de tono romántico y la narrativa se detiene para contemplar el cuerpo de Becky por medio de una cámara dispuesta detrás de la cabeza de Miles y con el mismo grado de inclinación, elemento que aquí permite al espectador masculino mirar al personaje desde la perspectiva del protagonista e identificar su deseo con el de éste. Sobre estas interrupciones Mulvey menciona: “The presence of women is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. This alien presence then has to be integrated into cohesion with the narrative” (837).

La libre y accesible sexualidad de Becky se hace explícita y se enfatiza entonces con la primera escena del beso que tiene sus equivalentes en la secuencia en el consultorio de Miles y aquella del final. La velada que Miles y Becky planean después de la visita a Wilma es precedida por un encuentro con Danny Kauffman, quien afirma ya saber de los acontecimientos en Santa Mira. Miles menciona, “This is the oddest thing I’ve ever heard of. Let’s hope we don’t catch it. I’d hate to wake some morning and find out that you weren’t you” (16:31), tras lo cual decide besar a Becky y declarar “Hmmm, you’re Becky Driscoll” (16:38). Varias cosas se presentan en este primer beso. En primer lugar, como ya dije, la masculinidad de Miles no titubea ante la disponible corporalidad de Becky e incluso la reconoce como suya y permite al espectador poseerla por medio de la identificación con el héroe de características detectivescas. Además, la

humanidad de Becky se liga a su sexualidad por medio del comentario de Miles, estableciendo un punto con el cual se contrastará la figura femenina desestabilizadora del final, cuya “lack of sexual response... tells Miles she has been transformed” (Seed 157) y poseída por el Otro. Becky, en este punto, no es una *femme fatale*, sino que su posición de divorciada le permite entablar una relación más “libre” en una época en la que el matrimonio es un imperativo para el ejercicio de la sexualidad. Sin embargo, tomando en cuenta las convenciones de este personaje dentro del *noir*, esta libre sexualidad presenta una ambivalencia en la que por un lado el cuerpo femenino es objeto de placer visual para el espectador, pero al mismo tiempo genera angustia. El beso que señala este primer contacto sexual entre los personajes es un marcador de la amenaza hacia la hegemonía de la que Miles es representativo al no tener espacio dentro de las regulaciones genéricas del filme.

La carencia de una respuesta sexual pasa a cuestionar, además, la potencia sexual y la fertilidad del protagonista, como dice Mann: “In heightened contrast to Miles’ impotence/sterility/incompetence, the aliens dispense with the happenstance<sup>17</sup> of sexual reproduction altogether” (62). Es importante analizar entonces la segunda escena del beso que toma lugar luego de que Becky y Miles llegan al consultorio del último. La escena se nos muestra de la siguiente manera: los personajes están huyendo de la persecución alienígena y entran al consultorio. La habitación permanece a oscuras y la poca iluminación proviene de una ventana con una persiana a medio abrir al fondo del consultorio, lo que provoca la presencia de sombras alargadas que enfatizan la noción del doble en la obra. Todas las acciones ocurren en dos planos medios. Miles le da una píldora a Becky con la que permanecerán despiertos toda la noche. La tragan con un vaso de agua y, después, Miles se desplaza hacia la ventana, seguido por la cámara

---

<sup>17</sup> No sólo se trata aquí de lo azaroso del coito, el cual no siempre resulta en un embarazo, sino del tiempo y las dificultades que conlleva un embarazo. Los invasores ofrecen una alternativa a estos inconvenientes, al mismo tiempo que garantizan la reproducción.

en un movimiento de paneo, dejando a Becky por unos segundos fuera de cuadro. Cuando ella lo alcanza, ocurre un corte y se nos muestra otro plano medio de Becky mirando directamente a Miles; la iluminación artificial,<sup>18</sup> proveniente de la calle, es un elemento que genera un claroscuro que combina los motivos de la sexualidad y el misterio, puesto que los cuerpos permanecen a oscuras dentro del consultorio; este claroscuro enfatiza, además, la ambivalencia que rodea el cuerpo de Becky.



El bien y el mal no quedan completamente delimitados y el cuerpo de Becky aparece como un espacio liminal por el que competirán Miles y los invasores. La música de fondo subraya la amenaza en la que están inmersos, por medio del uso de violines que producen una melodía disonante. Después de un breve discurso sobre la humanidad y lo preciada que ésta resulta cuando se tiene que pelear por ella (nótese la relación con la primera escena del beso y el vínculo sexualidad-humanidad de la protagonista que mencioné arriba), la música cambia a un tono

---

<sup>18</sup> Carmona explica que la luz tiene “un fuerte contenido simbólico y serviría para definir un ambiente o una situación” (102), siempre que se utilice para difuminar un elemento del encuadre. La situación que aquí representada podría definirse como de peligro puesto que la iluminación oscurece los cuerpos, y por lo tanto el elemento de la sexualidad / reproducción que analizo.

romántico mientras Becky y Miles se acercan para besarse. La cámara hace un *zoom in* al beso para presentar un primer plano del mismo y hay un fundido que nos lleva al sonido del teléfono y a Miles fumando. La elipsis sugiere un encuentro sexual entre los personajes, que se acentúa con el cliché del hombre que consume un cigarro después del acto sexual.

En una primera lectura, se podría inferir que este encuentro tendrá como resultado el restablecimiento de la hegemonía al igual que en la novela de Finney; Becky ahora porta la “semilla” de Miles y no es casualidad que inmediatamente después del acto sexual, ante la revelación del plan para tomar el control de Santa Mira por parte de los alienígenas, Becky exclame: “I want your children” (1:01:36). Pareciera entonces que Becky ha sido fecundada por la semilla de Miles y que esto podría terminar en el insinuado final de comedia romántica<sup>19</sup> de la novela original. Sin embargo, como dice Katrina Mann, “In the film, ...Miles does not resist Becky’s advances. Nor is there a promise of marriage. Tellingly, Miles does not defeat the aliens” (61). Resulta evidente que, si pensamos en las convenciones del *noir*, el protagonista debe permanecer incorruptible ante la figura femenina, a riesgo de descubrir su debilidad moral. Al romper esta convención, la película establece los cimientos para la desestabilización de la figura hegemónica que Miles representa.

Aunado a esto, nos encontramos con que la agencia de Becky no se reduce meramente al ejercicio de su sexualidad. Cuando Miles prepara las jeringas que dormirán a los alienígenas para que él y Becky puedan escapar, vemos que una parte importante de la novela se ha modificado. En primer lugar, es Miles y no Becky quien prepara el plan; aunque esto le quita uno de los pocos momentos de creatividad al personaje femenino, Miles (ante la desesperación) reconoce a Becky

---

<sup>19</sup> Me refiero al género de comedia romántica en el cual la pareja protagonista, siempre en búsqueda del amor, tiene un final feliz representado en una boda. Aunque la novela de Finney no termina en nupcias, se infiere, como menciono en el apartado anterior, que los personajes terminan viviendo en matrimonio, dadas las convenciones de la época.

como su equivalente y le da una jeringa para que ambos luchen hombro con hombro. A diferencia de la novela, Becky no finge miedo<sup>20</sup> y actúa deliberadamente como *femme fatale*, no sólo en contra de la amenaza invasora, sino de las nociones de feminidad sumisa de la época

Estas dos características se conjugarán al final de la película, cuando Becky Driscoll forme parte de la sociedad del Otro invasor. Al intentar escapar de los alienígenas, Becky y Miles se esconden en una cueva y, a punto de tener éxito, Miles escucha música proveniente del exterior. Esta muestra de emociones (recordemos que los alienígenas se caracterizan por no tener emociones en la obra) hace que el protagonista se aventure a encontrar lo que podría ser algunos humanos sobrevivientes, haciendo a un lado su miedo hacia ella como sujeto tradicional masculino, mientras Becky permanece en el interior de la cueva. Susan Sontag explica que las grutas o cuevas se encuentran “en los límites entre el miedo y la seguridad, lo sublime y lo decrepito” (105). Este espacio liminal, al que, esta película, podemos agregarle la dualidad humano-alienígena, funciona aquí como una extrapolación del cuerpo de Becky, el cual se encuentra, en el momento que Miles la abandona, en el umbral entre la hegemonía a la que Miles pertenece y lo Otro: será aquel que logre poseer y fecundar el cuerpo accesible de Becky quien establezca o reafirme su hegemonía. En este sentido, lo que sucede a continuación representa el fin de la hegemonía del hombre blanco estadounidense de la época. Miles regresa, encuentra a Becky dormitando, a punto de sucumbir al sueño y, en un intento por despertarla, decide besarla. Hasta ese momento, la escena se encuentra en silencio pero al momento del beso, el sonido largo de las trompetas cambia el tono de la atmósfera y el terror es evidente con el uso del primer plano sobre el rostro aterrorizado de Miles, sensación compartida con el espectador: Becky ha sido

---

<sup>20</sup> En la novela de Finney, el plan de Becky consiste en fingir miedo para después atacar a los invasores. Ella pronuncia estas palabras: “You’re seeing me cowering against a wall, eyes wide and frightened, my hands raised to my face in horror, aren’t you?... And that’s how they’ll think: the stereotype of a woman’s role in that kind of situation” (Finney 184).

sustituida por las vainas. El dormir aquí aparece como una metáfora del encuentro sexual con el Otro, y la idea de sexualidad y mestizaje<sup>21</sup> se conjugan; Becky ha sido “penetrada” por los *aliens* y, al ahora formar parte de lo alienígena, su sexualidad socava el legado de Miles al socavar su paternidad y su continuidad.



La sustitución de Becky es casi inmediata y el espectador no ve, en esa escena, una vaina que haya sustituido a la protagonista. La adhesión de Becky a la cultura del Otro se sugiere como voluntaria, sin necesidad de un remplazamiento corporal forzado, lo que supone que su corporalidad accesible ya había sido tomada por el Otro. Como dice Katrina Mann: “Miles loses it (the fight for Becky) when another ‘sleeps with her’, as it were, possessing her body and implanting in it (that the threat is from seed pods is no accident) another life, a life of which Miles is neither father nor master” (62). Esta idea se enfatiza con el discurso en voz en *off* de Miles “I’ve been afraid many times in my life but I didn’t know the real meaning of fear until... until I kissed Becky” (Siegel 1:16:14). La libre sexualidad de Becky pone en juego la hegemonía de Miles; al no ser fecundada por éste sino por los invasores que han inmigrado a Santa Mira, la continuidad del hombre blanco de la época se rompe y el cuerpo femenino aparece como uno de

---

<sup>21</sup> Aquí también la idea de una raza híbrida “otra” se acentúa. Aunque los invasores se conviertan en una réplica exacta de los habitantes californianos, éstos son el resultado de un mestizaje entre humanos y alienígenas.

los componentes más peligrosos en el filme. Becky para el final de la película queda categorizada como una *femme fatale* cuyo erotismo exacerbado y libre es tomado por (o dado a) los usurpadores de cuerpos.

La representación que se nos muestra de Becky en esta obra es la de un cuerpo femenino que, cuando dotado de agencia, desestabiliza la sociedad patriarcal en la que habita. La noción que se nos presenta en la novela de Finney sobre el matrimonio como vía para el restablecimiento de la hegemonía, es compartida por Siegel en su adaptación, aunque llevada a su conclusión opuesta: la sexualidad de Becky, al no estar “controlada” dentro del marco matrimonial, representa un peligro para la sociedad estadounidense de los años cincuenta, al verse invadida por los usurpadores de cuerpos. No es sólo la moralidad del detective lo que se pone en juego en este filme, sino también la supervivencia hegemónica de una sociedad conservadora, cuyos privilegios son heredados.

Si bien el eje de las obras hasta ahora analizadas es lo disruptivo del cuerpo femenino cuando este tiene una sexualidad libre y una agencia delimitada, noción característica de la sociedad estadounidense de la posguerra, el filme que me propongo analizar en el capítulo siguiente invierte los roles y las perspectivas que se nos presentan en la novela de Finney y en la adaptación de Siegel. La sexualidad femenina ya no es un elemento desestabilizador, pero sigue siendo el mecanismo con el que los invasores se proponen a afianzar una hegemonía patriarcal, la cual sigue teniendo vigencia en algunos estratos de la sociedad estadounidense. *Invasion*, además, presenta un cambio en la mirada desde la cual se nos presenta el mundo diegético: Carol Bennell es la narradora de su propia historia y el estatus adquirido por medio de años de lucha por los derechos de la mujer se ve amenazado por un virus que busca anclarla de nuevo al tradicionalismo.

### Capítulo 3

#### *The Invasion* y el empoderamiento femenino

En el capítulo anterior analicé cómo en la adaptación de Siegel la idea de la masculinidad como creadora del discurso universal se mantiene por medio de la subjetividad del narrador Miles, que establece una identificación con el público masculino. La película *The Invasion* (2007), dirigida por Oliver Hirschbiegel, busca subvertir este principio por medio del empoderamiento femenino y la maternidad. En su ensayo “What a Heroine Can Do? Or Why Women Can’t Write”, Joanna Russ propone que la ciencia ficción es el género idóneo para la creación de narrativas independientes de los mitos y figuras literarias, en su mayoría, masculinas: “I would go even farther and say that science fiction... provides myths for dealing with the kind of experiences we are having now, instead of the experiences of the literary myths we have inherited, which only tell us about the kind of experiences we ought to be having” (92). Es a partir de esta idea que la creación de heroínas se concibe en la ciencia ficción y la representación de su experiencia ante lo político-social se pone en primer plano. La adaptación que aquí me compete se inserta en este discurso y, además de pertenecer al género del *thriller* y la ciencia ficción,<sup>22</sup> presenta ciertos matices feministas. De acuerdo con Veronica Hollinger, la ciencia ficción feminista, en principio, “aims to render obsolete the patriarchal order whose hegemony has meant inequality and oppression for women as the ‘others’ of men” (126). Aunque *The Invasion* no busque abiertamente desestabilizar la hegemonía patriarcal ni se nos presente como adherida al subgénero de la ciencia ficción feminista, sí podemos decir que la mujer ya no aparece como un Otro que amenaza la hegemonía patriarcal, sino que se convierte en sujeto/narradora de la

---

<sup>22</sup> Además del *thriller* como vehículo para la ciencia ficción, nos encontramos con que uno de los efectos de esta obra es el terror que causa la invasión alienígena por medio de la inoculación, que, como ya mencioné en la introducción, responde al contexto de las enfermedades virales en la década del 2000.

historia. Su representación de la experiencia femenina ante los *aliens* invasores responde, no sólo a las adaptaciones previas, sino también, propongo, al conservadurismo que sigue vigente, en este caso, en la sociedad estadounidense: “Ahora más que nunca, se está produciendo en la sociedad norteamericana la vuelta retrógrada a los roles sexistas de los años cincuenta en una sociedad cada vez más neopuritana” (León Roldán 66). Analizaré, como en el capítulo anterior, tres secuencias específicas en las que Carol se enfrenta de manera directa contra el complot alienígena, las cuales denotan un interés, por parte de los invasores, de regresar a una sociedad predominantemente patriarcal; realizaré, además, un pequeño paréntesis para analizar la relación que se establece entre Carol y Ben.

Ahora bien, antes de comenzar con el análisis de la obra, cabe mencionar los elementos constitutivos del *thriller* en esta película. De acuerdo con John Scaggs, además de un efecto narrativo de suspenso,—“danger, violence or shock” (107) en *crescendo*,—los diferentes tipos de *thrillers* (psicológico, de espionaje, político, etcétera.) en general se pueden crear a partir de variaciones de los cinco elementos que Julian Symons menciona como inherentes al *crime thriller*:

1. The crime thriller is based on ‘psychology of characters... or an intolerable situation that must end in violence.
2. The fact that, unlike hard-boiled fiction or detective fiction, there is no detective, or when there is, he or she plays a secondary role.
3. The fact that setting, as with hard-boiled fiction, is central to the atmosphere and tone of the story, and frequently is inextricably bound up with the nature of the crime itself.
4. That the social perspective of the story is often radical and questions some aspect of society, law, or justice.

5. The observation that characters form the basis of the story. According to Symons, ‘The lives of characters are shown continuing after the crime, and often their subsequent behaviour is important to the story’s effect’ (107-108).

Aunque el *thriller* sea tan sólo el vehículo para *The Invasion*, que es principalmente una película de ciencia ficción, nos encontramos con que estos cinco elementos se encuentran presentes en la obra. La situación intolerable se representa por medio de la invasión que Carol enfrenta y que la lleva incluso a matar con una pistola a algunos de estos alienígenas, elemento de violencia justificada pero problemática por la apariencia humana de los invasores. En segundo lugar, Carol no es una detective y la posición desde la que enfrenta la invasión se relaciona con la ciencia, institución desde la cual se comete el crimen de la inoculación.<sup>23</sup> El cuarto punto sobre el cuestionamiento social es el foco central de este análisis: aunque la película haga de manera más evidente un comentario sobre el control de la información institucionalizada y la humanidad en conexión con las emociones, también hay un comentario sobre una sociedad patriarcal que amenaza la libertad de la protagonista, quien además tiene, al final de la obra, la posibilidad de recordar lo sucedido durante la invasión, efecto de pesadilla a la que no se desea volver.

#### *La figura de Carol y la inversión de perspectivas*

En primer lugar, es imperativo mencionar la importancia del cambio de perspectiva que se nos presenta en la obra. El filme, al igual que el de Siegel, comienza con la utilización del *flashback*, el cual es característico y herencia del *noir*; Carol Benell<sup>24</sup> narra la historia desde su subjetividad.

---

<sup>23</sup> Esta idea del virus como elemento de terror tiene su origen, dentro del corpus de películas sobre los usurpadores de cuerpos, en la adaptación de Kaufman en 1978. Como menciona León Roldán, la profesión “de los protagonistas como microbiólogos indica que en los años setenta la expansión del virus se empieza a ver junto a las otras epidemias que se propagan rápidamente en las grandes ciudades como San Francisco” (63).

<sup>24</sup> Cabe mencionar que dentro del corpus de los *Usurpadores de cuerpos* existe otra figura femenina empoderada. En la adaptación dirigida por Abel Ferrara, nos encontramos con la figura de Marti, una adolescente que se muda a una base militar con su padre. Ahí, ella descubre el misterio de los usurpadores de cuerpos y casi logra escapar a la

Como menciona Pimentel acerca de los narradores: “En un relato el lector va conociendo [un] universo de acción humana gracias a la intermediación de un enunciador que lo construye en el acto mismo de narrarlo, aun cuando su voz sea tan discreta que pueda crearse la ilusión... de que nadie narra” (134). En este sentido, es aquí donde encontramos la primera forma de empoderamiento; la figura femenina pasa de ser el *objeto narrado* del narrador masculino de Finney y Siegel, al *narrador/creador* de su propio mundo y discurso, subvirtiendo el principio conservador que afirma que “women have been conceptualized not as a writer but, instead, as a ‘blank page’ in need of inscription by the male pen, which itself has been conceptualized as a metaphorical penis” (Hunter 93).

Aunado a esto, encontramos que Carol Bennell tiene acceso a la esfera de lo científico y la solvencia económica; Carol es una psiquiatra exitosa y divorciada que no depende de lo masculino para sobrevivir y es capaz de hacerse cargo por sí misma de su maternidad. La relación que establece con Ben Driscoll,<sup>25</sup> tampoco la determina e incluso es dueña de su sexualidad; un ejemplo interesante a analizar es la secuencia en el coche tras la reunión con los amigos de Ben. El personaje masculino conduce a Carol a su casa después de una cita con los amigos de él, y una vez ahí, decide besarla. Al principio Carol se muestra consternada ante la iniciativa de Ben, quien al ver su titubeo, decide besarla de nuevo en un intento por seducirla. Ben recibe una negativa y Carol sale del coche. Esta secuencia responde directamente a la escena del carro en la novela de Finney; recordemos que Miles abraza a Becky mientras ella llora ante la preocupación de que su padre parece no ser su padre, y justo antes de dejar el carro, Miles busca aprovecharse de la

---

suplantación. Aunque la narrativa se enfoca en Marti, la dinámica que se establece entre los personajes no corresponde con la problemática que elaboro en este trabajo, por lo que he decidido dejarla de lado.

<sup>25</sup> Aquí cabe decir que la selección de casting también es una respuesta a la figura de detective accidental que representa Miles en la adaptación de Siegel. Un año antes del estreno de *The Invasion*, Daniel Craig aparece como James Bond en *007 Casino Royale*, con lo que el actor pasará a ser reconocido con este personaje. La sombra del agente secreto permea la obra pero es puesta en segundo plano ante la perspectiva de Bennell, con el resultado de que el detective es ahora el cosificado, si bien indirectamente, por la carga actoral que su participación en la industria fílmica de 007 le otorga.

vulnerabilidad de Becky: “How about staying at my home tonight?’ The idea was suddenly and astonishingly exciting” (Finney 41). Becky también responde con una negativa y decide besar al protagonista para luego dirigirse a su casa. Sin embargo, Carol no se nos muestra como un ser indefenso que necesita de la protección masculina; su posición como psiquiatra revierte el discurso científicista sobre la emotividad inherente a la femineidad, al darle al personaje un dominio pleno de sus emociones enraizado en lo científico. Además, aunque ambos personajes rechazan la invitación de las figuras masculinas, es evidente que la respuesta de Becky depende más bien de las circunstancias, y no de una decisión consciente sobre el ejercicio de su sexualidad. Becky deja el coche por la preocupación que siente por su padre; no obstante su estatus de mujer divorciada, ella depende de un hombre para sobrevivir en una sociedad en donde la mujer pertenece a lo doméstico. Aunque exista una tensión sexual entre ella y Miles, no es sino hasta que destruyen las vainas y viven juntos, que Miles tiene libre acceso a su sexualidad y se restablece la hegemonía. En el caso de Carol, su decisión es completamente consciente y decide no establecer una relación que vaya más allá de la amistad que tiene con Ben: “You’re my best friend; I cannot lose that” (30:31).

Ahora bien, esta independencia y empoderamiento de la protagonista se enfrentan a un virus que puede leerse como un regreso al conservadurismo y a los valores patriarcales, amenaza a su estatus como mujer en posesión de sí misma. El virus proviene del espacio exterior y, al igual que en todas las adaptaciones de la novela, despoja de emociones a los individuos, privilegiando la racionalidad por encima de los sentimientos, elemento que aparece como inherente a lo masculino, específicamente al “súper hombre”. Esta pérdida como rasgo de superioridad se mantiene en la obra y, dentro del género de la ciencia ficción feminista, representa el regreso de este “súper hombre”, pero ya no como sujeto, sino como un Otro que busca socavar la independencia de la protagonista. Helen Merrick menciona que: “One very

powerful image of masculinity in sf from 1930s to 1950s was that of the ‘super-man’, [whose] qualities... often lay in their intellectual and scientific superiority... [and] whose vision of an improved ‘humanity’ derives from the evolution of certain traits specifically associated with the masculine” (242). Este “súper hombre” busca restablecer su hegemonía en la obra de Hirschbiegel y no es casualidad, entonces, que el primer infectado sea Tucker Kaufman, ex esposo de Bennell, quien en primera instancia busca infectar al hijo y no a la madre.

Dentro del mundo diegético de la obra, Tucker se nos presenta en conexión con el ámbito científico y la esfera pública:

El control y la difusión de la infección se han llevado a la institución que se encarga justamente de lo opuesto, la preservación de la salud, el Center for Disease Control (CDC) de Atlanta. De hecho, es el director de este organismo el primer infectado y el que instrumenta la manera de contagiar a toda la población, pues, bajo la coartada de la gripe, se les está inoculando el virus de los ladrones de cuerpos. (“Rostros” 547)

A este dominio de la institución médica y los medios de comunicación se le yuxtapone la esfera de lo doméstico que parece ser de primordial interés para Tucker. Una de las primeras acciones que observamos por parte del personaje después de ser accidentalmente contagiado con el virus es la llamada por teléfono que éste hace a Carol con referencia a Oliver. Por parte de la protagonista, nos enteramos del interés inusual que Tucker tiene hacia el hijo tras haberse ausentado por cuatro años. Tucker se acerca en primera instancia a Oliver, con el principal objetivo de inocularlo, y este regreso repentino introduce el conflicto que se presentará entre la libertad de Carol como madre soltera empoderada y el regreso de los valores patriarcales que buscan anclar su libertad a la idea conservadora de la familia patriarcal, elemento que analizaré a continuación.

### *Tres secuencias*

Empezaré, pues, por analizar la secuencia de la revelación del complot alienígena, la cual representa el intento de sometimiento de Carol por parte de Tucker a los antiguos valores patriarcales. Tras el descubrimiento del virus que altera el código genético de las personas, Carol presencia la muerte de Yorish al interrumpir su transformación. Carol decide entonces ir en busca de Oliver a casa de su padre. Una vez ahí, ella entra a la casa sólo para descubrir que su hijo está. La banda sonora aquí establece la tensión que se genera entre Tucker y Carol mientras éste la acorrala. El tono es de misterio y peligro, y aparecen varios hombres dentro de la casa que le impiden la salida. La cámara sigue en un movimiento de *travelling* la cautelosa retirada de Carol por un pasillo trasero de la casa que da a la calle y los planos que enfocan a Tucker interrumpen constantemente el desplazamiento de la cámara. Cuando Carol se da cuenta de que Tucker ha sido remplazado, le arroja las pertenencias de Oliver y los efectos de sonido enfatizan la violencia con la que Tucker la ataca y somete; los acordes disonantes de violines y trompetas, que sólo escucha el espectador, generan una sensación de vulnerabilidad.



Tucker coloca debajo de sí mismo a Carol y la contagia con el virus. El uso de la cámara, que en esta escena de lucha privilegia los primeros planos y los contraplanos, obliga al espectador a ocupar las dos perspectivas durante este momento hasta que ocurre una identificación con la

protagonista; la mirada del espectador coincide con la de Carol en el instante en que recibe el virus.<sup>26</sup> Después de este acto de violencia, ella se pone de pie y huye de la casa.

En primer lugar hay que subrayar el hecho de que la revelación tenga lugar en el ambiente doméstico; el sometimiento femenino sucede dentro de la casa del ex esposo, que por la familiaridad con que Carol recorre el espacio, se percibe como perteneciente a su pasado como esposa de éste, quien busca restablecer su hegemonía. La idea de la pasividad femenina se conjuga con la aceptación del virus: “Don’t fight, Carol. There’s no need for it. All you have to do is nothing. That’s all we’re asking. It doesn’t hurt. Watch. It’s just like catching a cold” (42:39). Este sometimiento tiene un eco con lo que ocurre en el final de la novela de Finney; a diferencia de la novela, en donde existe un consentimiento<sup>27</sup> por ambas partes para la perpetuación de la hegemonía, la inoculación del virus que penetra el cuerpo de Carol sin su consentimiento aparece como un ataque sexual<sup>28</sup> del que hay un producto. No es casualidad que luego de este acto, Tucker deje ir a Carol después de recalcar: “Too late Carol. It’s done” (43:22). Aquí la metáfora explotada por Siegel del dormir con el Otro aparece en beneficio de Tucker, y Carol, como portadora del virus, está a sólo un paso de restablecer la hegemonía y engendrar la idea del “súper hombre”.

Esta idea del restablecimiento del discurso patriarcal se extiende en la secuencia de la bodega en la que Carol y su hijo Oliver (quien resulta ser inmune al virus) se esconden. Tucker los persigue y al entrar a la bodega se dirige inmediatamente al hijo: “Son, this is your father. Son, where are you?” (1:10:03) Al no recibir respuesta se dirige a Carol y el discurso es

---

<sup>26</sup> Se puede argumentar que la película aquí busca establecer una identificación con el público femenino, quien es víctima de terror ante la violencia de esta escena.

<sup>27</sup> Recordemos que Becky y Miles necesitan del matrimonio para ejercer su sexualidad y, en consecuencia, restablecer la hegemonía. Este contrato se pacta de manera consensuada y, se entiende que, de igual forma, el acto sexual es consentido por ambos.

<sup>28</sup> Esta escena de violación contiene además alusiones a la denominada violación en grupo (en inglés *gang rape*), en donde varios individuos son partícipes del asalto. La cámara muestra planos medios en donde vemos a los hombres que están dentro de la casa (e incluso hay una mujer en el grupo) observar, indiferentes, el sometimiento de Carol.

revelador: “I had hoped that we could be a family again. Do you know why our marriage failed, Carol? ‘Cause I was third. The thing you loved the most was your son. After him, came your job. After that, came me. I was third on your list. That can’t happen in our world” (1:10:56). Pareciera ser entonces que la independencia de Carol (además de la ausencia de emociones) fue el detonante de su divorcio; en el nuevo mundo creado por la raza alienígena el factor dominante es el patriarcado y la familia vuelve al conservadurismo. Además, cabe notar el uso del posesivo en inglés “our” que el personaje utiliza. El mundo alienígena y el patriarcado aparecen como una dualidad que enfatiza la idea del regreso al conservadurismo, elemento que nos conecta con la secuencia del regreso de Tucker a la vida de Carol y Oliver que mencioné arriba. Tucker como alegoría del patriarcado rechaza el feminismo de Carol, quien ahora aparece como sujeto independiente, protagonista y creador del mundo. Más aún, la apelación al hijo denota la importancia que éste tiene en la nueva hegemonía; Oliver aparece como el infante a educar, quien dejará su huella en el mundo, reproduciendo o no el modelo del “súper hombre”. No es casualidad entonces que la cura se encuentre en su ADN y que sea aquí donde la maternidad se presente también como una forma de empoderamiento femenino.

Después de escapar de Tucker, Carol y Oliver se dirigen a un supermercado donde habrán de esperar a que Ben los rescate. Sin embargo, cuando éste llega, Carol descubre que ya no es el Ben que conocía y es aquí donde la idea de maternidad se enfatiza. Carol desenfunda una pistola (nótese el elemento fálico) y apunta a Ben quien, al pertenecer a la nueva sociedad y compartir los mismos intereses que Tucker, trata de convencerla de dormir y unirse a los alienígenas. El uso de la cámara aquí enfatiza la lucha de poder que se crea dentro de este clímax. De nuevo en esta secuencia se privilegia el uso de contraplanos medios que muestran la secuencia desde ambas perspectivas. De un lado se muestra al nuevo Ben, carente de emociones e indiferente ante la desesperación de Carol, mientras que del otro, Carol está dispuesta a matar con tal de salvarse

ella y a Oliver. A esto se le agrega la imagen de la pistola que funciona como un eje en esta lucha de poderes. Durante todo el diálogo de ambos personajes, este elemento aparece como desenfocado por medio del uso de planos medios con poca profundidad de campo que enfocan en los personajes. El arma, sin embargo, está siempre presente dentro del encuadre de ambas perspectivas, lo cual no sólo mantiene la tensión de la secuencia, sino que en un sentido metafórico nos recuerda que, para sobrevivir, una ideología debe acabar con la otra.



En esta lucha de poder, a punto de ceder ante el ofrecimiento de “un mundo mejor”, Carol pregunta qué pasará con su hijo y Ben responde “there’s no room in our world for someone who is immune” (1:22:59), a la vez que un policía se abalanza sobre Oliver. Carol reacciona y dispara, matando al policía al mismo tiempo que grita “No one touches my child!, no one touches my child!” (1:23:02). Esta reacción se produce ante la amenaza que recae sobre su hijo; al ser un individuo “inmune” al virus, Oliver representa un peligro para esta nueva hegemonía. El objetivo de la persecución alienígena ya no es Carol, quien en algún momento será vencida por el sueño, sino Oliver, que mantendrá su ideología y emociones intactas.

No resulta extraño, entonces, que la vacuna contra el virus se produzca con el ADN de Oliver y que el orden se restablezca por medio de ésta; la educación y la maternidad se conjugan para la eliminación del virus/patriarcado. La vacuna puede ser leída como una metáfora sobre la

educación como fuente de cambio social; como dice Adrienne Rich acerca de la educación feminista: “We want them to remain, in the deepest sense, sons of the mother, yet also grow into themselves, to discover new ways of being men as we are discovering new ways of being women” (211). Esta propuesta, entonces, nos remite al momento de la cena que tiene Carol Bennell con los amigos de Ben; Carol responde a los comentarios sobre la naturaleza humana de Yorish: “Five hundred years ago, post-modern feminists didn’t exist, yet one sits right beside you today. And though that fact may not change all the terrible things that have been done in this world, at least it gives me a reason to believe that one day things will be different.” (28:45) La maternidad y el feminismo representan entonces un mecanismo con el cual se propone combatir la amenaza del “súper hombre” que se representa por medio de estos alienígenas cuyo principal propósito es despojar a la humanidad de las emociones con el objetivo de formar un mundo mejor, en donde la racionalidad como inherente a lo masculino y la familia de orden patriarcal tienen su dominio.

Para el final de la obra, Oliver se ha convertido no sólo en la cura para este orden patriarcal, sino en el receptáculo de una educación en la que lo femenino no aparece como subyugado y pasivo ante el conservadurismo neopuritano que aún está latente en la sociedad norteamericana. La idea de una masculinidad alterna a la tradicionalista se deriva de una educación feminista que aparece metaforizada en su inmunidad al virus invasor. Esto, además, tiene resonancias con la lucha que Oliver tiene con el padre dentro de la bodega en la escena mencionada arriba; el hijo debe acabar de manera simbólica con el padre, representante del orden hegemónico patriarcal y su ideología, para poder descubrir nuevas formas de ser hombre y contribuir a un cambio en la manera en que se conciben los roles de género, en los que como Carol, las mujeres tienen una voz que también es creadora y generadora de un mundo.

## Conclusiones

Las tres obras aquí analizadas permiten estudiar las distintas formas de representar lo femenino en determinados momentos de la historia de la cultura popular estadounidense. Como pertenecientes a los géneros populares, los cuales dependen de una perspectiva compartida con los lectores y las audiencias en masa, sus representaciones de los roles de género nos hablan de la concepción que se tiene de éstos en el imaginario de un determinado contexto histórico y social. En la obra de Finney, *Invasion of the Body Snatchers* (1954), el cuerpo femenino aparece como una preocupación para la hegemonía de un hombre blanco estadounidense de clase media, quien tiene una posición como una figura de autoridad dentro de la década de 1950. Durante este periodo, lo extranjero aparece como una ansiedad debido a la presencia de la Guerra fría dentro del contexto estadounidense y los movimientos migratorios que ocurren dentro del territorio; aunado a esto, la figura femenina, que empieza a tener más protagonismo dentro de la esfera pública y social, se concibe como una amenaza para un sistema social que hasta entonces era de orden patriarcal. En este sentido, la obra de Finney funciona como una alegoría del hombre estadounidense de la posguerra, quien se enfrenta no sólo a una invasión alienígena que pretende desplazarlo de su marco privilegiado, sino a las ansiedades que causa el erotismo del cuerpo femenino, el cual presenta una paradoja en términos de su función dentro de la narrativa. Por una parte, la corporalidad de Becky se presenta como un objeto de ansiedad y deseo que aparece ligado a la institución del matrimonio, motivo por el cual Miles intenta huir de éste aunque sin éxito, debido al marco social en el que se inscribe la novela, al mismo tiempo que su función reproductora se presenta como necesaria para la perpetuación de la hegemonía que el protagonista representa. El cuerpo de ella funciona así como una herramienta para la continuidad del discurso patriarcal y el ensalzamiento de una figura masculina que debe resistir a la tentación

de este cuerpo cargado de erotismo, al mismo tiempo que debe poseerlo para garantizar su supervivencia.

La adaptación de Siegel, *The Body Snatchers*, que se presenta en cines sólo dos años después de la obra de Finney, explota el subtexto de la sexualidad femenina para mostrarnos una Becky Driscoll que desestabiliza la hegemonía patriarcal de la época. Su sexualidad aparece como un espacio liminal en el que se entabla una lucha por la dominación de la sociedad estadounidense californiana. El cuerpo de Becky es accesible tanto para Miles como para los alienígenas, lo que establece un cuestionamiento sobre la potencia reproductora de él, la cual debe competir contra la velocidad que ostenta aquella de los usurpadores de cuerpos. Esta disponibilidad del cuerpo femenino se caracteriza por medio de elementos cinematográficos pertenecientes al *film noir*, como la mirada puesta desde la perspectiva masculina y la presencia de una de sus figuras más representativas: la *femme fatale*, cuya principal característica es su exacerbado erotismo y la habilidad para seducir al detective, poseedor de un código moral propio que se erige por encima de los demás. Como ya vimos, esta representación de lo femenino también responde a la ansiedad que causaba el protagonismo que las mujeres empezaban a tener más allá de la esfera doméstica en la época de los cincuenta; estos elementos se establecen dentro del cine negro por medio de un reconocimiento entre el público masculino y el protagonista, quien fungía como ego a idealizar y por medio del cual la audiencia podía poseer y dominar a la figura de deseo y ansiedad dentro de la narrativa. Sin embargo, existe aquí un cambio con el final casi cómico de la obra original; el cuerpo de Becky no es poseído por Miles sino por los alienígenas, quienes por definición se equiparan con lo extranjero y cuyas narrativas nacen durante este periodo de nacionalismo exacerbado, lo cual rompe con la idea de una continuidad patriarcal al ya no existir una reproducción tanto sexual como de los valores patriarcales

heredados. La sexualidad femenina se nos presenta, pues, como el elemento más disruptivo del filme y de la sociedad en la que se enmarca.

Tras otros dos filmes más sobre los usurpadores de cuerpos, uno por Philip Kauffman (1978) y el otro por Abel Ferrara (1993), nos encontramos con *The Invasion* (2007), dirigido por Oliver Hirschbiegel; esta película se enmarca dentro de la sociedad estadounidense contemporánea y el miedo que causan las enfermedades virales. Un cambio primordial ocurre dentro de esta adaptación al establecerse la visión de Carol como elemento enunciador de la narración y que ha sido motivo de exploración con el nacimiento de la ciencia ficción feminista: ella construye su mundo y su subjetividad pasa a primer plano. La invasión alienígena aquí nos refiere a una sociedad patriarcal que sigue en la búsqueda de dominio y que como vimos en el tercer capítulo, puede entenderse como el regreso del “súper hombre”. Sin embargo, una metáfora es clara dentro de este filme: el conservadurismo es representado como una patología que lleva ahora a desestabilizar no sólo una sociedad sino el mundo en su totalidad. Carol debe luchar contra este elemento para poder conservar sus derechos como posfeminista empoderada, cuyo estatus se ve amenazado por este intento de regresar a las sociedades patriarcales, en donde la carencia de emociones es vista como el fin último de la humanidad. En este filme la idea de la inoculación como forma de contagio presupone una violación que se puede leer de manera literal si consideramos que esto implica la penetración en el cuerpo de un agente externo de manera no deseada, mecanismo del que se valen los usurpadores de cuerpos para establecer su dominio. A este uso de violencia se le contrapone la idea de la educación y el feminismo como cura; Oliver aparece como el elemento del cual se desprende el antídoto para este conservadurismo, lo cual puede leerse como una metáfora de la educación feminista como forma de creación, en la cual los individuos heredan nuevas perspectivas del mundo y los roles de género.

Aquí me detengo en esta investigación, no sin antes mencionar que existen campos inexplorados dentro de las obras aquí analizadas. Uno de ellos es el terror, el cual no exploro a profundidad sino de manera oblicua: es evidente que uno de los efectos que todo el corpus de los usurpadores de cuerpos, incluidas las dos obras que no trabajo aquí, busca crear en el espectador es el terror; cómo funciona dentro de la narrativa es un espacio que dejo abierto para futuras investigaciones. También, un análisis profundo de los espacios dentro de las obras es necesario para entender mejor las representaciones de la sexualidad tanto femenina como masculina dentro de los filmes y la obra literaria. En la novela de Finney, por ejemplo, el hecho de que las vainas se coloquen en el sótano tiene implicaciones sexuales que son importantes para entender el miedo y la ansiedad que causa esta invasión del espacio privado; también, el elemento del tren y lo subterráneo en *Invasion* tiene implicaciones que se refieren a la idea de la ciudad como un sistema que se corrompe por medio de la contaminación de sus canales de comunicación, extrapolación de la metáfora del virus de VIH. Más aún, como mencioné en una de las notas a pie de página del capítulo dos, existe un elemento homoerótico en la idea de los invasores como seres que reproducen y poseen, de forma indiscriminada, a los cuerpos de los habitantes; la noción de la homosexualidad es un elemento que no se ha explorado hasta ahora dentro de este corpus tan extenso y que puede ser fructífero en las múltiples interpretaciones de los usurpadores de cuerpos.

## Bibliografía

- Altman Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Editorial Paidós, 2000. Libro Electrónico.
- Bould, Mark. “Film and Television”. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Nueva York: Cambridge University Press, 2003. Libro Impreso.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010. Libro Electrónico.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Ciudad de México: Penguin Random House, 2015. Libro Impreso.
- Finney, Jack. *Invasion of the Body Snatchers*. Nueva York: Touchstone Press, 2015. Libro Impreso.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 2: el uso de los placeres*. Ciudad de México: Grupo Editorial Siglo XXI, 2011. Libro Impreso.
- Golubov, Nattie. “La masculinidad, la feminidad y la novela negra”. *Anuario de Letras Modernas* 5. 1991-1992 (1995): 99-121.
- Herdero, Carlos F. *El cine negro: maduración y crisis de la estructura clásica*. Barcelona: Paidós, 1996. Libro Impreso.
- Hollinger, Veronica. “Feminist theory and science fiction.” *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Nueva York: Cambridge University Press, 2003. Libro Impreso.
- Hunter College Women’s Studies Collective. *Women’s Realities Women’s Choices*. Nueva York: Oxford University Press, 2005. Libro Electrónico.
- King, Stephen. *Danse Macabre*. Nueva York: Gallery Books, 2010. Libro Impreso.

León Roldán, Miguel Ángel. “Cuerpo e identidad en las invasiones de los ladrones de cuerpos: una antología del miedo norteamericano”. *La piel en la palestra: estudios corporales II*. Barcelona: Editorial UOC, 2011. Libro Impreso.

Mann, Katrina. “‘You’re next!’ Postwar Hegemony Besieged in Invasion of the Body Snatchers.” *Cinema Journal*, Vol. 4. No. 1 (2004): pp. 49-68. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/3661172>.

Merrick, Helen. “Gender in science fiction.” *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Nueva York: Cambridge University Press, 2003. Libro Impreso.

Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Nueva York: Oxford UP, 1999. PDF.

Novell, Noemí. “Aires de familia: teoría de los géneros y comunicación textual”. *Circulaciones: trayectorias del texto literario*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2010. Libro Impreso.

---“Los múltiples rostros de los ladrones de cuerpos y el miedo al... ¿otro?” *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2009. Libro Impreso.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. Ciudad de México: Grupo Editorial Siglo XXI, 2014. Libro Impreso.

Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1995. Libro Electrónico.

Richardson, Michael. *Otherness in Hollywood Cinema*. Nueva York: The Continuum International Publishing Group Inc., 2010. Libro Impreso.

Russ, Joanna. "What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write." *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Indiana: Indiana University Press, 1995. Libro Electrónico.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Nueva York: Roudledge, 2006. Libro Electrónico.

Scaggs, John. *Crime Fiction*. Nueva York: Routledge, 2005. Libro Electrónico.

Seed, David. "Alien Invasions by Body Snatchers and Related Creatures". *Modern Gothic: A Reader*. Nueva York: Manchester University Press, 1996. Libro Impreso.

Sontag, Susan. "Un lugar para la fantasía". *Cuestión de Énfasis*. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011. Libro Electrónico.

Yaszek, Lisa. "Cultural History". *The Routledge Companion to Science Fiction*. Oxford: Routledge, 2009. Libro Impreso.

### Filmografía

*Invasion of the Body Snatchers*. Dir. Don Siegel. Walter Wanger Productions, 1956. Película.

*The Invasion*. Dir. Oliver Hirschbiegel. Warner Bros., 2007. Película.