

# Ciencia ficción: cine, política y pedagogía sobre la invasión extraterrestre

*Invasion of the Body Snatchers* | Don Siegel | 1956 - *Arrival* | Denis Villeneuve | 2016

Brito Alvarado, Xavier\*

Universidad de Málaga

Sedeño-Valdellos, Ana\*\*

Universidad de Málaga

Recibido 31/07/2025; aprobado 16/12/2025

## Resumen

El presente artículo reflexiona el cine de ciencia ficción como género cinematográfico que muestra otras formas de comprender la “realidad” social, para lo cual utiliza narrativas imaginarias y científicas que proyectan el presente y futuro de la humanidad. Este cine refleja las contradicciones políticas, culturales y sociales de acontecimientos que suponen riesgo de vida en el planeta. Entre las historias más recurrentes: la exploración espacial, los viajes en el tiempo, las supermáquinas y las invasiones extraterrestres, que han dado lugar a una esfera utópica y distópica. Este trabajo hace énfasis en la invasión extraterrestre en el cine de ficción dentro de dos contextos históricos: la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética y el nuevo escenario geopolítico de tensión entre Estados Unidos y China, para lo cual se utiliza las películas: *Invasion of the Body Snatchers* (1955) y *Arrival* (2016). Metodológicamente, este ensayo se divide en la construcción conceptual del cine de ficción argumentando su sentido político y pedagógico, utilizando un análisis empírico y descriptivo-histórico de las películas objeto de investigación, que permiten tejer las ideas de que este cine no es solo fantasía, sino que brinda la oportunidad para el debate social sobre la vida humana en el planeta y cómo afrontar esta situación, que cambiaría toda forma cultural.

**Palabras clave:** ficción | ideología | pedagogía | cine | extraterrestres

*Science fiction: film, politics, and education on alien invasion*

## Abstract

This article reflects on science fiction cinema as a film genre that shows other ways of understanding social “reality,” using imaginary and scientific narratives that project the present and future of humanity. This cinema reflects the political, cultural, and social contradictions of events that threaten the survival of humanity on the planet. Among the most recurring stories are space exploration, time travel, supermachines, and alien invasions, which have given rise to a utopian and dystopian sphere of life on the planet. This work emphasizes alien invasions in fiction cinema within two historical contexts: the Cold War between the United States and the Soviet Union and the new geopolitical scenario of tension between the United States and China, using the films *Invasion of the Body Snatchers* (1955) and *Arrival* (2016). Methodologically, this essay is divided into the conceptual construction of fiction cinema, arguing its political and pedagogical meaning, using an empirical and descriptive-historical analysis of the films under investigation, which allow us to weave together the ideas that this cinema is not just fantasy, but provides an opportunity for social debate about human life on the planet and how to deal with this situation, which would change all cultural forms.

**Keywords:** fiction | ideology | pedagogy | cinema | aliens

## La narrativa de ciencia ficción

La ciencia ficción tiene vínculos narrativos con el mito, la fantasía, los cuentos de hadas y los discursos pastorales, pero se diferencia por poseer características amplias y complejas, que conjuga un universo narrativo que ententeje la política, lo realista, lo distópico, utópico y la ciencia (Pulido Tirado, 2004a, 2004b; Moreno, 2008, 2009). Como

sugiere Nelson Arteaga (2020) la ciencia ficción es un género disruptivo que dramatiza la realidad, proyectando hechos y escenarios utópicos, distópicos y apocalípticos hacia donde la especie humana se dirige, y ofrece la oportunidad de comprender y, en muchos casos, evitarlos.

Adam Roberts (2000) ha afirmado que la ficción es un género interesado por las circunstancias que originan determinados acontecimientos que ponen en riesgo a la

\* lx.brito@uta.edu.ec

humanidad. Sherryl Vint (2007) argumenta que la ciencia ficción posee discursos que permiten imaginar cuerpos y subjetividades de otra manera, gracias a su capacidad de extrañar nuestras percepciones habituales de la realidad; por ello, es “un género popular y, con algunas excepciones notables, utiliza patrones familiares de trama y caracterización tomados del realismo, lo que la distingue de la ficción posmoderna mainstream” (Gomel, 2012, p. 1979). El término “ciencia ficción” fue utilizado por Hugo Gernsback en 1926 para ubicar las narrativas utópicas y distópicas publicadas en la revista *Amazing Stories*.

De esta manera, es un género amplio y confuso, “esto se debe, en parte, a que la ficción posee un amplio formato de producción que va desde las novelas hasta el cine digital” (Memba, 2007, p. 13).

Para Darko Suvin (1984), la ciencia ficción se ubica en la esfera de los relatos utópicos anteriores a la Revolución Industrial y se define como un género de lo inverosímil que forma parte de narraciones no realistas, llena de recursos, ideas, hechos históricos, científicos y sociales imperantes en determinadas épocas. Para Suvin (1984) la literatura de ficción posee las siguientes características:

**El extrañamiento:** Es un medio estilístico que plantea un marco formal de la ficción que presenta una relación fáctica de hechos ficticios, así como la capacidad de distanciar al lector y al texto, que permite crear una fluctuación entre el mundo ficticio y el empírico del autor y del lector. Esta mirada es asumida por Suvin de los formalistas rusos y del dramaturgo alemán Bertolt Brecht.

**La cognición:** Las narraciones de ciencia ficción con-figuran una forma cognoscitiva, una lógica proveniente del discurso científico que marca una distinción entre la ficción y la fantasía; que parte del proceso perceptivo que se convierte en una actividad del lector.

“Suvin intercepta dos niveles diferentes: el formal y receptivo. Asimismo, las características que predica el concepto de ‘cognición’ son, en ocasiones, contradictorias. Las muy mencionadas referencias a la ‘validación’ por el ‘método científico’ no son nunca explicadas, mucho menos documentadas” (Spiegel, 2008, p. 372).

**El novum:** (nuevo), es un puente entre la ficción y la cotidianidad, que conjuga los discursos ideológicos provenientes del liberalismo y el progresismo, e implica una promesa de una vida mejor gracias a los avances de la ciencia y la tecnología. “El novum es una categoría mediadora cuya potencia explicativa surge de su raro entronque entre los dominios literarios y extraliterarios, ficticios y empíricos, formales e ideológicos, en definitiva, de su inalienable historicidad” (Suvin, 1984, p. 64). A

partir de esta categoría la ficción se posiciona como una construcción hipotética sobre los futuros posibles de la humanidad y que, por tanto, la explicación científica está presente en las historias. “Lo que caracteriza la ciencia ficción y la diferencia de la fantasía es el novum” (Spiegel, 2008, p. 247).

### Cine de ficción entre la política y la pedagogía

El cine de ciencia ficción retiene el elemento especulativo de la literatura de ficción clásica, aunque el elemento figurativo que aporta la imagen secuencial en movimiento—la imagen cinematográfica—permite una especulación vivencial y experiencial, que impacta más fuertemente de manera emocional sobre la audiencia. Entre sus temáticas más destacadas se encuentran las relacionadas con el futuro, las amenazas foráneas (extraterrestres) o provocadas por el ser humano que amenazan su propio modo de vida (clima, experimentación nuclear, mutaciones). El cine de ciencia ficción tiene una gran influencia ideológica en la manera en que las sociedades construyen modos de ver “posibles”, a través de mundos simbólicos, lo que, unido a su carácter lúdico, permite fenómenos de identificación y proyección con los personajes de sus tramas.

Desde la perspectiva social, el cine de ficción ofrece argumentos para reflexionar las amenazas a la vida y sus posibles soluciones, y “puede mostrar cómo se prevé la reacción de las autoridades políticas y militares, así como la rica articulación de estos códigos de comportamiento social” (Ariza, 2018, p. 14). Estas narrativas visibilizan las amenazas globales que alterarán las estructuras sociales, que pueden tener su origen en la naturaleza, los errores humanos, el espacio exterior, entre otras cosas. Cualquiera sea el origen, se muestran escenarios, en su mayoría distópicos, sobre el futuro de la vida en el planeta. “El potencial imaginativo y subversivo de las obras de ciencia ficción es el punto donde dicho subgénero y la pedagogía crítica convergen, ya que, desde el punto de vista de esta última, cualquier producción discursiva tiene el potencial de ser usada como herramienta crítica que permita imaginar lo posible y lo real” (Muñoz, 2022, p. 52).

Estas películas utilizan una narrativa basada en el recurso del terror y suspenso, incluso llegando a lo cómico e inverosímil, que con frecuencia sintetizan la vida contemporánea en el contexto de las grandes capitales occidentales, preferentemente estadounidenses, que son amenazadas, presentado como un acontecimiento glo-

bal. Por ello, y casi de forma obligatoria, se exhibe los espacios de privilegio de las clases dominantes cuya existencia debe ser preservada, para el continuum de la especie humana.

De esta forma, la ciencia ficción “se convierte así en un barómetro de tales percepciones ricas en realismo y, por tanto, en una fuente valiosa de conocimiento sociológico asequible al análisis que nos ayuda a caracterizar los miedos que circulan entre la población o, al menos, entre un sector de esta” (Ariza, 2018, p. 20). El recurso de ficción no solo es una cuestión cinematográfica, también es un discurso ideológico que ha colonizado nuestros imaginarios sobre el fin del mundo, “usando y abusando de técnicas narrativas enfocadas en el temor y la desconfianza de esa extraña esencia que son los Otros” (Díaz, 2014, p. 112).

Las películas de ficción no se puedan encasillar solo como un espectáculo audiovisual, sino también como un espacio para la reflexión social que puede ocasionar un “trauma cultural” en la población, como conceptualiza Jeffrey Alexander (2016), este trauma es un acto de terror al que es sometida una sociedad y que deja huella en sus memorias y en sus identidades.

Políticamente las amenazas contra la vida en el planeta permiten desplegar la figura jurídica del estado de excepción que permite que los sujetos no pongan ningún reparo en la suspensión del ordenamiento jurídico. Lo primordial es la protección de la vida a cualquier precio. El juego de imágenes visibiliza el desorden social de las grandes metrópolis (París, Nueva York, Tokio, Roma, Londres, entre otras), generalizan y globalizan el caos. Esta situación nos presenta el preludio del estado de excepción, donde la ruptura de los discursos políticos, morales y judiciales se impone “instalando y prolongando el temor y la sumisión, y sustituyendo la jornada laboral, mantener y hacer omnipresente, la jerarquía y la manipulación, es decir, el orden de lo “normal” de la realidad” (Díaz, 2014, p. 120).

La declaración del estado de excepción, se caracteriza por imponer sobre los derechos las acciones para mitigar el peligro inminente, entre las que destacan las evacuaciones de civiles, la militarización de las calles y el toque de queda.

La implementación de este estado otorga al poder político y militar la facultad de decretar leyes más restrictivas en las que pueden vulnerarse los derechos humanos, asumidos en la prerrogativa de decidir quién vive y quién muere, lo que propicia el derecho a acabar con cualquier forma de amenaza. Las catástrofes desnudan vidas, y la

fragilidad y exposición a la muerte reflejan la condición humana.

El estado de excepción es una tierra de nadie entre el derecho público y el hecho político, y entre el orden jurídico y la vida [...] si los procedimientos excepcionales son fruto de los períodos de crisis política y, como tales, han de ser comprendidos no en el terreno jurídico sino en el político-constitucional, acaban por encontrarse en la situación paradójica de procedimientos jurídicos que no pueden comprenderse en el ámbito del derecho mientras que el estado de excepción se presenta como la forma legal de lo que no puede tener forma legal”. (Agamben, 2006, pp. 9-10)

Enrico Quarantelli (1985), pionero de la sociología del desastre, en la década de los setenta, se planteó el debate sobre los escenarios y consecuencias de un cataclismo planetario desde el cine de ficción, para lo cual realizó análisis cinematográficos bajo tres escenarios: 1) el periodo previo a la catástrofe, donde las advertencias se presentan, así como la capacidad de reacción para evitarlos; 2) el impacto y los efectos de las catástrofes: colapso social, político y económico que desestabiliza a las sociedades, 3) después de la catástrofe, que evidencian los impactos ocasionados por las amenazas y las formas de empezar a restablecer el orden social. Sin embargo, la mayoría de las películas de ficción “[...] suelen centrarse en la clase media blanca norteamericana [...] pero se deja de lado a la gente pobre y las minorías, que suelen ser las víctimas reales de los sucesos catastróficos” (Quarantelli, 1985, p.36).

El cine de ficción tiene diversos criterios en lo que respecta a su validez argumentativa; para Suvin (1984), tiende a enmascarar los errores de comunicación de la ciencia. Peter Biskind (2003) crea una vinculación ideológica-tecnológicas que refleja valores sociohistóricos de cada época. Ulrich Beck (2006), sostiene que este cine ha permitido acceder al conocimiento sobre los desastres y dotar a la ficción de un sentido pedagógico que suple las deficiencias explicativas de la ciencia.

Joan Bassa y Ramón Freixas (1997), aluden a que la narrativa cinematográfica de ficción posee tres elementos: 1) lo verosímil, aquello que, sin ser real, se asume como verdadero; 2) el mito de la narración que se presenta al margen de los discursos históricos oficiales, aunque estos acontecimientos habrían ocurrido; y 3) la ciencia, los discursos de la esperanza frente a un apocalipsis final, aquí la ciencia está junto a la región como esperanza final de supervivencia.

Pero hay otras posiciones como la de Susan Sontag (1965), para quién la ciencia ficción, y en particular el cine, no exponen discursos científicos, sino que presen-

tan una narrativa audiovisual de las catástrofes, creando una esfera imaginaria sobre situaciones relacionadas con el fin del mundo y desviando el debate hacia la espectacularidad, no existe “ninguna crítica social sobre las condiciones de nuestra sociedad que crean la impersonalidad y la deshumanización, que las fantasías de la ciencia ficción desplazan hacia la influencia de un *Ello* alienígena” (Sontag, 1965, p. 212). Sin embargo, las películas de principios de los años setenta intentaron tener relevancia social, pero solo lograron adaptarse como un nuevo conjunto de mitologías. Para Sontag (2008), las narraciones cinematográficas sobre cataclismos tienen discursos sustentados en la científicidad, aunque estos son secundarios, y priman los discursos ideológicos, militares y la espectacularidad de los efectos especiales.

Román Gubern y Joan Prat (1979), argumentan que las películas de ficción tienen postulados iconográficos, diegético-rituales y mítico-estructurales. Desde lo iconográfico, son formas estéticas que permiten que las producciones sobre esta temática tengan características similares: invasiones extraterrestres, pandemias, catástrofes ambientales, etc. Lo diegético-rituales representa los hechos presentes en las narraciones de ficción, es decir, los acontecimientos que se desarrollan después de las catástrofes. Por último, lo mítico-estructural constituyen las ideas, miedos y creencias sobre los hechos, que dependen del contexto cultural en el que ocurren.

### Hollywood y los extraterrestres

La adaptación radiofónica de Orson Welles sobre *La guerra de los mundos* (1938), de H. G Wells (1898), tuvo una gran repercusión, no solo comercial, sino también social, sobre la idea de una invasión extraterrestre; dando origen a estos seres como las figuras cinematográficas más representativas de la amenaza sobre la vida en el planeta.

Esta producción radiofónica, de una hora de duración, provocó el pánico en miles de personas en Nueva York, que creían que La Tierra estaba siendo invadida por un ejército de marcianos, y su frase célebre quedó immortalizada: “Señoras y señores, les presentamos el último boletín de Intercontinental Radio News. Desde Toronto, el profesor Morse, de la Universidad de McGill, informa de que ha observado tres explosiones del planeta Marte entre las 19:45 y las 21:20”.

El contacto humano con alienígenas expone tres formas de encuentro: 1) llegan a La Tierra con dos intenciones (pacíficas o bélicas), 2) los seres humanos exploran el espacio y los encuentran y 3) la humanidad es solo una raza entre las muchas especies que habitan el universo. Estos modelos tienen algo en común: se sustentan en teorías científicas sobre la vida en el universo.

El discurso científico sobre la búsqueda de vida en otros planetas posee desde 1961 la ecuación de Drake desarrollada por el radioastrónomo y astrofísico estadounidense Frank Drake y esta es:  $N = R^* \times F_p \times N_e \times F_l \times F_i \times F_c \times L$ , de manera sucinta es:  $R^*$  es el número de estrellas que nacen en nuestra galaxia cada año.  $F_p$  es la fracción de esas estrellas con planetas.  $N_e$  es el número de planetas situados en la ecosfera, esto es, en la zona óptima para la vida.  $F_l$  es la fracción de estos planetas que pueden desarrollar vida.  $F_i$  es la fracción de planetas donde evoluciona la vida inteligente.  $F_c$  los planetas donde la vida inteligente alcanza un desarrollo tecnológico que permita la comunicación interestelar.  $L$  es la persistencia. Es decir, el tiempo que una civilización con ese nivel tecnológico sobrevive.<sup>1</sup>

La ola mediática de los extraterrestres se inició en 1947, cuando el aviador Kenneth Arnold reportó la presencia de extraños objetos voladores cerca del monte Rainier, en el estado de Washington. Arnold describió estos objetos como “aplanados y redondos”, y a partir de entonces se denominaron “platillos voladores” (Imagen 1).

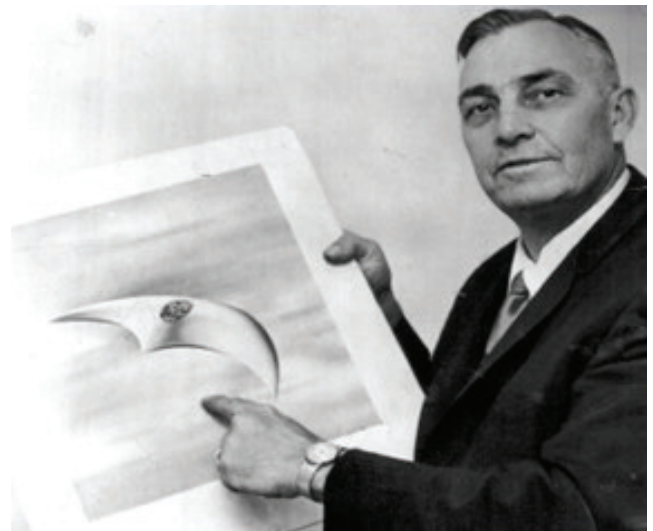


Imagen 1: Kenneth Arnold y su descripción del platillo volador, <https://x.com/nytimes/status/1401631648177872898>

La figura del extraterrestre en el cine ha tenido diversas representaciones, todas relacionadas con lo extraño y amenazante. “En la ciencia ficción, el extraterrestre se

presenta como “el otro peligroso, explotado y suprimido [...]” (Riede, 1982, p. 26).

El auge de las industrias culturales en la década de los cincuenta coincidió con un momento de profundo temor en la población civil estadounidense y soviética ante una posible guerra nuclear. Pero fue Estados Unidos donde la industria cultural de la ciencia ficción se desarrolló más rápidamente y el cine, a la cabeza, creó historias de invasiones extraterrestres que funcionaban como una metáfora de una posible invasión soviética del territorio estadounidense.

Las películas de Hollywood sobre esta temática, como sostiene Brito, et al, (2020), contaron con el apoyo financiero del Gobierno Federal de Los Estados Unidos y podían tener varias intenciones: bien crear historias para infundir temor a la población sobre una invasión extraterrestre, o presentar a Estados Unidos como el único país capaz de afrontar política, científica y militarmente esta situación. El propósito era aumentar el patriotismo de la población.

El cine de invasión alienígena no solo fue una forma de explotación audiovisual que seducía a las masas por recrear los miedos más profundos de la humanidad, como la conquista del planeta por extraterrestres, sino que también sirvió de excusa para crear un enemigo contra el que luchar: el comunismo. Con ello, crear una paranoia hacia el comunismo que se instauró bajo la llamada “caza de brujas”, que comenzó en 1950 con las denuncias del senador republicano Joseph McCarthy, quien acusó a altos funcionarios del Departamento de Estado, directores, actores y actrices de conspirar contra Estados Unidos con la ayuda de la Unión Soviética. Esto dio paso a la creación del Comité de Actividades Antiamericanas (CAA), de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos, activo desde 1938 hasta 1975.

Como sostienen Vila Oblitas y Guzmán (2011), este Comité generó un clima adverso y fomentó la realización de películas en contra del comunismo, instaurando un miedo y paranoia hacia la Unión Soviética. Para Carlos Scolari (2005), una influencia en esta comisión fue la publicación del libro *My Three Years in Moscow* (1950), del exembajador de Washington en Moscú, Walter Bedell Smith, que construyó el imaginario anticomunista en la clase media, primero estadounidense y luego occidental, gracias a la publicidad en las embajadas estadounidenses a escala global de este libro. La idea más importante del libro era que el mundo comunista era gris y homogeneizaba la vida en todas sus manifestaciones.

En este contexto, el cine construyó narrativas de invasión alienígena, un tema que, en aquella época, era de interés público debido a la popularidad de los “platillos voladores” y de la tecnología espacial, que despertaba interés científico, político, militar y social. Las narrativas impuestas tuvieron dos enfoques: psicoanalítico y político/alegórico asociado con la paranoia de la Guerra Fría, que, según Gomel (2012), reflejaba el temor a una invasión comunista “disfrazada de extraterrestres que tomaban el control de los cuerpos y mentes de los estadounidenses” (Jackson, 1982, p. 59). Quizás la mejor definición de esta situación fue la frase que el senador republicano de Míchigan, Arthur Vandenberg, le dijo al presidente Harry Truman en el Congreso de 1947: “Es hora de asustar al país”, y el cine cumplió este objetivo, al menos en Occidente.

Para Alejandro Crespo (2009), las películas de ficción estadounidense de esos años tenían como objetivo a) reconciliarse ideológicamente con las instituciones políticas encargadas de la persecución del comunismo, y b) la consolidación del *american way of life* (estilo de vida estadounidense basados en la libertad y la búsqueda de la felicidad como principios de vida). Las películas sobre la histeria anticomunista abundaron, entre las más representativas: *The Red Danube* (1949), *The Thing from Another World* (1951), *Diplomatic Courier* (1952), *Invaders from Mars* (1953), *Invasion of the Body Snatcher* (1956), posteriormente la temática anticomunista dio paso a otras narrativas que abarcaban desde las amenazas virales, el cambio climático, las máquinas inteligentes, entre otras historias.

### *Invasion of the Body Snatchers*

La película de Don Siegel (1956), es una adaptación de la novela homónima de Jack Finney (1955) y relata la historia del doctor Miles Bennell, médico de la ciudad de Santa Mira, cerca de Los Ángeles, que se reencuentra con su viejo amor, Becky Driscoll. Ella tiene el presentimiento de que algo extraño le sucede a su tío Ira Lentz, pero Bennell, al revisarlo, no encuentra nada extraño. Al día siguiente acude a consulta otra mujer que indica que su esposo actúa de forma poco común. A lo largo de esa semana se reportan cinco casos más de comportamiento extraño. El primer diagnóstico es neurosis contagiosa, pero la trama se complica cuando aparece un muerto con características particulares, entre ellas, sus huellas dactilares no pueden imprimirse para determinar su identidad. Miles y

Becky se dan cuenta de que las personas solo están a salvo mientras duermen. A lo largo de la historia, se encuentran enormes vainas que se abren, revelando formas humanoideas cubiertas de espuma viscosa (Imagen 2).

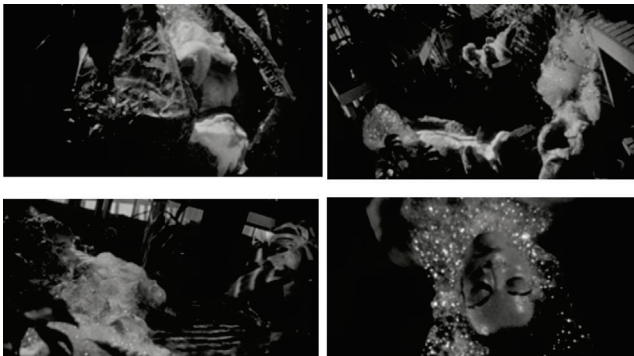


Imagen 2: Secuencia de transformación, <https://reds-kingdom.blog/2021/04/07/mft-12-invasion-of-the-body-snatchers-1956/>

Los habitantes de Santa Mira viven bajo el ideal estadounidense de familia tradicional, capital y la libertad capitalista, el temor de perder estos valores por medio de una infiltración de comunistas que amenazaba con derrocar su libertad y democracia: la ciudad creía que el comunismo se apropiaba de la identidad para facilitar una invasión de Estados Unidos. “El proceso de copia del ser humano se produce durante la noche, mientras se duerme, frágil en su inconsciencia, con una vaina colocada al lado de la persona, de la que sorbe su identidad corporal, pero a la que vacía de aquello que la hace humana” (Ferrer- Ventosa, 2017, p. 1034). Los habitantes comienzan a ser reemplazados por copias alienígenas carentes de emociones.

Las personas convertidas invitan a otras a experimentar un sueño profundo y, cuando se despertaban, no notaban nada; sin embargo, formaban parte de una comunidad que no es la suya, al igual que su voluntad y pensamiento, habrán desaparecido. “Los extraterrestres pretenden sustituir a los humanos y sus organizaciones por otros seres aparentemente iguales, pero desangelados y sin personalidad propia [...] aseguran que la sociedad seguirá igual, solo que será más eficiente al eliminarse las molestas emociones, el amor en primer lugar” (Ferrer- Ventosa, 2017, p. 1035).

La película plantea el debate sobre la pérdida de conciencia individual a favor de un totalitarismo que elimina las particularidades individuales para crear una masa homogénea sin pensamiento, ni sentimientos propios: esto es una alusión al comunismo dentro del contexto de la Guerra Fría. Esta película es una demostración del poder del conservadurismo de Washington para diseñar imágenes y narrativas del enemigo comunista. “Este tropo

estructura los textos como narrativas de transformación, en las que un sujeto humano muta en un ser alienígena en lo emocional y psicológico. Así, plantea preguntas teóricas significativas sobre la representación narrativa de la subjetividad” (Gomel, 2012, p. 19).

*Invasion of the Body Snatchers*, “se trata de una extraña película de horror sin monstruo, o cuyo monstruo es una humanidad sin humanidad. Otras obras de serie B de la década de 1950, [...] retratan esa misma desestabilización del mito familiar estadounidense, al situar la otredad inquietante en pleno corazón del hogar” (Bou y Pérez, 2010, p. 109).

La película posee una narrativa política que puede abordarse desde tres esferas:

1) Histeria colectiva. El terror a una invasión soviética está muy arraigado en la cotidianidad de millones de estadounidenses, un terror fundamentado en la propaganda del gobierno de Estados Unidos a través de las industrias culturales.

“Con la Guerra Fría ya en marcha, Don Siegel dirigió esta película con toques de cine negro sobre una invasión extraterrestre, metáfora habitual de la conquista soviética. Las esporas de unas plantas alienígenas llegan a la Tierra y dan lugar a vainas de las que salen dobles de seres humanos, pero sin emociones, que van sustituyendo a los individuos originales” (Gálvez, 2022, sp).

La ciudad donde ocurre la historia no es casual, representa el conservadurismo capitalista y patriarcal, que coloca al hombre, el científico, como protagonista, mientras la mujer queda en un segundo plano, como acompañante.

2) Pérdida de individualidad: la narrativa anticomunista del gobierno de Estados Unidos muestra la vida de los soviéticos dentro de un Estado totalitario. La pérdida de la democracia y la individualidad en la película se centra en que los cuerpos invadidos no piensan por sí, solo acatan las órdenes, perdiendo sus alma y subjetividad.

3) Los salvadores: hace referencia a que el gobierno de Estados Unidos va a salvar no solo a su país, sino al mundo de los malvados extraterrestres y comunistas. En *Invasion of the Body Snatchers* las fuerzas armadas eliminan a los invasores, demostrando poseer una mejor tecnología. Este es un patrón narrativo de este cine.

Siegel utilizó discursos estadounidenses de postguerra para dar forma al contenido narrativo. La diferenciación racial, el miedo a la inmigración exagerada y a la diversidad sexual, que podría ocasionar la pérdida de la hegemonía patriarcal blanca estadounidense de aquellos años estaba entre las arengas de estos discursos con estos argumentos, *Invasion of the Body Snatchers* presentó la amenaza alienígena como un ataque contra las instituciones estadounidenses. La paranoia de la película no solo

responde al contexto político de los años cincuenta, sino también a las ansiedades sobre la pérdida de poder de la hegemonía blanca masculina.

Katrina Mann (2004) reflexiona que la película expresa la ansiedad por la pérdida del dominio cultural estadounidense en un contexto no solo de Guerra Fría, sino también de disolución de fronteras raciales y de género, de ahí que presente a los extraterrestres como personajes *pod people*, seres sustitutos desprovistos de individualidad.

*Invasion of the Body Snatchers* mantiene el interés como metáfora para debatir las preocupaciones sociopolíticas contemporáneas sobre la identidad, el poder y la alteridad cultural en un mundo globalizado, donde se trazan formas y discursos sobre los enemigos.

### Arrival

La presentación del extraterrestre benigno no es novedosa. Para Derrick Bell (1999), los espectadores de *Star Trek* y *The X-Files*, entre otras, fueron “educados” en mirar a los extraterrestres como salvadores de la humanidad. Sin embargo, esta figura representa un tropo del yo/otro. La película de Denis Villeneuve (2016), basada en la novela corta de ficción *Story of Your Life* de Ted Chiang (1998), presenta la llegada de extraterrestres, y con ello una de las inquietudes más importantes de la humanidad: ¿Cómo nos comunicamos con otras formas de vida inteligentes en el universo? La llegada de 12 naves en diferentes geografías del planeta es la premisa de la película, que inmediatamente comienza a causar temor, incluso sin que los extraterrestres hayan iniciado actos hostiles; los líderes militares y políticos se preparan para el conflicto. La incertidumbre global surge cuando no se sabe cómo comunicarse. “Este escenario no solo plantea un desafío comunicativo, sino que cuestiona las estructuras del lenguaje y el tiempo, temas centrales en la filosofía de Derrida” (Zavota, 2020, p. 189).

En *Arrival* los extraterrestres no son los típicos humanoides, ni insectos, son heptápodos que anatómicamente tienen ventajas sobre nosotros, por ejemplo, ver en trescientos sesenta grados. “Esta correspondencia entre su cuerpo y su lenguaje permite asumir que para los heptápodos las nociones de principio y final carecen de sentido” (Rodríguez, 2018, p. 163). El uso de los heptápodos es una referencia a que las condiciones anatómicas y fisiológicas de otras especies no es una condición para el proceso cognitivo. La película presenta extraterrestres generosos

que buscan ayudarnos a solucionar nuestros problemas. Esto no es nuevo en las películas de ciencia ficción, *ET* de Steven Spielberg (1982), nos presentó esta idea.

La trama de la película se centra en la llegada de extraterrestres, los heptápodos, y el esfuerzo de la lingüista Louise Banks para descifrar el lenguaje extraterrestre. En este proceso Banks cambiará radicalmente su percepción de la naturaleza y de la vida. El lenguaje heptápodo se conforma por un sistema no lineal y simultáneo que permite pensar el tiempo de forma no lineal. La escritura de los extraterrestres es semasiográfica, sin sonidos, solo significados circulares que, desde nuestra lógica, no tienen principio ni fin. Cuando encuentran la respuesta a su llegada, descubren que su objetivo es “ofrecer armas”, momento en que los militares empiezan a pensar en una respuesta armada, dejando que cada país tome sus decisiones, pero centrándose en el gobierno chino. Pero, en realidad, lo que desean los extraterrestres es ayudar a la humanidad y consideran que las armas son un regalo para entendernos. De hecho, esta idea está presente incluso antes del contacto, cuando el matemático reflexiona que la lengua es la primera arma que se esgrime en un conflicto.

Siguiendo a la gramatología de Jacques Derrida (1986), *Arrival* presenta el tema del lenguaje y, en particular, la escritura como uno de los elementos más importantes. La imposibilidad de comunicación con estos seres, es una metáfora sobre la imposibilidad histórica de alcanzar acuerdos entre nosotros, e incluso se hace referencia a la desinformación que circula por internet, especialmente las teorías conspirativas.

Simbólicamente, la conversación con los heptápodos tiene lugar en una de las naves que no presenta ordenadores, ni nada que haga alarde de alta tecnología (Imagen 3); más bien es una habitación sin ventanas y una neblina blanca de fondo cuando aparecen. Paralelamente los científicos, acompañados por militares, llevan consigo todo un aparataje tecnológico, que muestra la rudimentaria tecnología humana:

“una de las paredes de la habitación está ocupada por una enorme ventana que da paso a un espacio inundado por una sustancia blanca y luminosa, semejante a una niebla densa e impenetrable. No hay conexión visual con el exterior, lo que acentúa el aislamiento y la sensación de desconcierto” (Zavota, 2020, p. 190).

En la trama de la película destaca la búsqueda del motivo de la llegada de los extraterrestres. Los científicos Banks y Donnelly se enfrentan cada día a la frustración por no poder descifrar los mensajes. El lenguaje no es un tema nuevo en las películas de ciencia ficción, por ejemplo *2001, Odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick

(1968) o *Contact* de Robert Zemeckis (1997), pusieron en debate este tema.



Imagen 3. Banks intenta descifrar un signo circular en *Arrival*.

El juego de las matemáticas y la lingüística, se manifiesta al momento de descifrar los mensajes: *Arrival* presenta la fórmula de entropía, que en el ámbito de la comunicación implica la incertidumbre que se tiene en relación con un conjunto de datos. Incluso cuando los científicos conocen a los extraterrestres, los nombran como Abbott y Costello, comediantes estadounidenses que en la década de los cincuenta presentaban problemas de comunicación con el público en sus espectáculos.

Cuando aparecen los hologramas comienza una ruptura de la narrativa lineal de la historia: ella comienza a experimentar visiones de su hija, que se entrelazan con las secuencias con su trabajo, que adquieren nuevo significado junto a los hologramas, pasando a convertirse en flashbacks. Sin embargo, en el fondo constituyen secuencias de “visiones” del futuro de ella.

En voz de off: No hay correlación entre lo que un heptápodo dice y lo que un heptápodo escribe. A diferencia de las lenguas humanas, su escritura es semasiográfica. 3 Transmite significado. No representa sonidos. Quizá ven nuestra manera de escribir como una oportunidad perdida de tener un segundo canal de comunicación (...) A diferencia del habla, un logograma no está sujeto al tiempo. Como su nave o sus cuerpos, su lenguaje escrito no tiene dirección para adelante o atrás. Los lingüistas llaman a esto “ortografía no lineal”. Lo cual presenta la pregunta: ¿así es como piensan? Imagina escribir una oración con ambas manos empezando de los dos lados. Tendrías que saber cada palabra que fueras a usar 3 Los sistemas semasiográficos son representaciones iconográficas puras, es decir, de imágenes que reflejan globalmente escenas más o menos complejas sin correspondencia con su expresión concreta. (Fuente: Apunte de Cátedra de Lingüística Indoeuropea, UAL) además de cuánto espacio ocuparían. Un heptápodo puede escribir una oración en 2 segundos sin esfuerzo.

Esta es la clave del lenguaje de los heptápodos. Los humanos tenemos una concepción lineal del tiempo, lo

que no nos permite experimentar los eventos futuros como lo hacemos con los del pasado. “El regalo ofrecido por los heptápodos resulta ser su propio lenguaje, pero parece no haber sido otorgado de manera puramente altruista, ya que los heptápodos mencionan un favor que deberán pedirle a la humanidad dentro de 3000 años” (Zavota, 2020, p. 186).

Al avanzar con el descifrado, los límites de la vida de Banks se mezclan con su trabajo; la sensación que transmiten los planos y la voz en off es que Banks está viviendo sus recuerdos con su hija como parte de su flujo presente, y no como recuerdos aislados.

Nada está completo, lo que hace que Banks comprenda que debe dejar de pensar en los elementos presentes y prestar atención a los espacios vacíos. Los primeros conforman los unos y los segundos los ceros; es decir, representan el espacio negativo. Solo han podido descifrar una pequeña parte de los mensajes, por lo que deben recurrir a otros once equipos de diferentes países para la colaboración. Este es el mensaje final: la cooperación global refleja que el conocimiento debe compartirse.

Sin duda, este enfoque dota de otro sentido a las narraciones de ciencia ficción, los efectos especiales y el uso de armas quedan al margen, e incluso pone en debate el poder de Estados Unidos como potencia hegemónica, situando a China como la nueva potencia que decide la defensa militar del planeta. Aunque la película ocurre en territorio estadounidense y su ejército está presente, el poder de decisión ya no recae en su presidente, que ni siquiera aparece en la película; la decisión final de atacar corresponde a China, lo que supone una clara alusión al creciente poder de este país. Paralelamente, la tensión se intensifica a nivel global, con brotes de violencia y un sentimiento apocalíptico que comienza a extenderse entre la población mundial.

Incluso las naves espaciales tienen un aspecto muy diferente a los platillos volantes a los que estamos acostumbrados, hoy el debate astrofísico se basa en las formas de las naves, así el asteroide *Oumuamua* abrió el debate sin es algo natural. Incluso las naves se ubican en zonas geográficas donde se establecerían conflictos militares.

*Arrival* también es una historia de amor parental: Banksre presenta el sacrificio para salvar al mundo, y la película utiliza narrativas sobre las condiciones de la comunicación, jugando con la idea de que la apertura y la vulnerabilidad hacia los demás son fundamentales. La relación de la protagonista con los extraterrestres va más allá de la curiosidad científica y se ubica en lo romántico, situación que se acentúa cuando se enamora del físico

Ian Donnelly: este amor también se manifiesta cuando pierde a su hija, lo que complica la trama de la película. Hannah Wojciehowski (2018) ha denominado a este tipo de narrativas “cine de rompecabezas”, término que sirve para designar un evento traumático que ocurre en una película. El autor señala que esta narrativa es una “herramienta mnemotécnica” que ayuda al espectador a interpretar la información.

## Conclusiones

La ciencia ficción nos ha ofrecido otras miradas sobre una serie de acontecimientos tecnológicos, políticos, científicos y de contacto con lo extraño que podrían alterar el presente y el futuro de la humanidad. Muchos de los relatos novelísticos y cinematográficos ya no pueden considerarse fantasiosos o carentes de veracidad, sino que la ciencia está presente. Por ello, sus historias tienen un sentido pedagógico y pueden ayudarnos a actuar frente a eventos que amenazan la vida en el planeta. No obstante, las narrativas de ficción están cargadas de elementos ideológicos que las han convertido en discursos a favor de determinados regímenes políticos, con los que se creaban enemigos a quienes combatir o se generaba un miedo irracional en la población, como ocurrió en tiempos de la Guerra Fría.

En general, el cine de los años cincuenta y sesenta estaba marcado por las narrativas sobre un peligro rojo de invasión; muchas de las producciones se acercaban más al panfleto que al cine con el que se pretendía concienciar a la población de que los comunistas eran el enemigo que había que vencer.

Hollywood no solo utilizó a los alienígenas para crear una esfera de peligro comunista, sino que creó una ferviente industria cultural de lo ovni que perdura hasta hoy y convierte a este fenómeno en un repositorio de debates científicos, cinematográficos, pseudociencia y teorías de la conspiración.

Las propuestas del cine alienígena han permanecido algo más en el tiempo. La figura del extraterrestre se en-

cuentra tipificado en varios tipos: buenos, malos y extraños. La lista es larga, pero, ante todo, este tipo de cine pone en escena una geopolítica de la tecnología entre Estados Unidos y China, que tiene detrás la cuestión sobre qué potencia podría enfrentarse hoy a una amenaza extraterrestre. Y, al igual que en los cincuenta y sesenta, el cine se enfoca en crear una atmósfera en la que la amenaza viene de dentro.

Las dos películas analizadas, una clásica y otra contemporánea, son claros ejemplos del cine del género seleccionado en este estudio.

Las dos exploran fórmulas específicas de extrañamiento fruto de la aplicación en el guion de acciones relacionadas con adelantos tecnológicos o científicos, aunque desde el planteamiento de posibles o futuros especulativos que representan el novum del cine de ciencia ficción. La primera bajo el supuesto de unos seres con la capacidad de invasión de los cuerpos humanos para convertirlos en huéspedes. La amenaza viene del poder de los enemigos alienígenas de transfigurarse en humanos, sin que sea posible diferenciarse. La segunda incluye un extrañamiento que llega desde hacer palpable la inconmensurabilidad de los mensajes: la incapacidad de entenderse se materializa en el espacio en que interactúan los heptápodos y los científicos.

En ambos casos lo ficcional llega desde esta capacidad por dar forma imaginal, icónica al encuentro del humano con el ser alienígena, a la vez que sirven para dar lugar a un planteamiento sobre la situación sociopolítica mundial. En *Invasion of the Body Snatchers*, se utiliza con una influencia directa del empuje conservador en el contexto de la caza de brujas en Estados Unidos: la necesidad de presentar al otro, el alienígena maligno, como enemigo ideológico que quiere invadir el mundo occidental desde dentro. En *Arrival*, el enemigo, el otro, es un ser benigno, quiere salvarnos mediante un regalo, quiere alejarnos de nuestra propia extinción, pero su naturaleza inconmensurable y arcaica, a la vez nos aleja y acerca entre humanos y nos hace competir, como corresponde al universo de valores y efectos de la globalización.

## Referencias

- Agamben, G. (2006). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.
- Alexander, J. (2016). Trauma cultural, moralidad y solidaridad. La construcción social del Holocausto y otros asesinatos en masa. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 61 (228), 191-210. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcyps/article/view/56977>
- Ariza, Luis. (2018). *¡Vigilen los cielos!: La filosofía de la ciencia ficción*. Arpa Editores.

- Arteaga, N. (2020). *Sociología y Ciencia Ficción: Imaginar el Futuro: Philip K. Dick más Alla de Orwell y Foucault*. FLACSO.
- Bassa, J, Freixas, R. (1997). *El cine de ciencia ficción, una aproximación*. Paidós.
- Beck, U. (2006). *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Paidós.
- Bell, D. (1999). "The Power of Narrative". *Legal Studies Forum*, 23 (3), 315- 348.
- Biskind, P. (2004). *Gods and monsters*. Nation Books.
- Brito-Alvarado, L. J., Guamán N, Capito P. (2021). "Imaginario y narrativas cinematográficas sobre el fin del mundo". *Caleidoscopio – Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, 24(44). <https://doi.org/10.33064/44crscsh2575>
- Bou, N, Pérez, X. (2010). *Invasion of the Body Snatchers: silenciadores de cuerpos*. Filmoteca Española.
- Crespo. A. (2009). *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Derrida, J. 1986). *La gramatología*. Siglo Veintiuno.
- Díaz, M. (2014). "El apocalipsis interior. Dos acercamientos al fin del mundo europeo: Le temp du loup (2003), de Michel Haneke, y Les derniers jours du monde (2009), de Arnaud y Jean- Marie Larrieu". En E. Bautista y J. Gómez (Eds.), *Cine y fin del mundo: Imaginarios distópicos sobre la catástrofe*, pp. 111–148. Universidad Autónoma de Querétaro.
- Ferrer-Ventosa, R. (2018). It's morning in America: la invasión de los ladrones de cuerpos como retrato de una sociedad. *Palabra Clave*, 21(4),1023-1049 <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/8024/pdf>
- Gálvez, J. (2022). *La relación entre Rusia y Occidente, en diez películas*. Swissinfo.ch. <https://goo.su/rsC1Y>
- Gomel, E. (2012). Posthuman Voices: Alien Infestation and the Poetics of Subjectivity". *Science Fiction Studies*, 39 (2), 177-194, <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.39.2.0177>
- Gubern, R, Prat i, J. (1979). *Las raíces del miedo antropología del cine de terror*. Tusquets.
- Herce, A. (2019). "Lenguaje audiovisual, ficticio y transmedia en *Arrival*", <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/168488>
- Jackson, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*: Methuen.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. AKAL.
- Mann, K. (2004). "You're Next!" Postwar Hegemony Besieged in "Invasion of the Body Snatchers", *Cinema Journal Vol. 44*, (1), 49, 68. <https://www.jstor.org/stable/3661172>
- Memba, J. (2007). *La edad de oro de la ciencia ficción (1950-1968)*. T&B Editores.
- Moreno, F.Á. (2008). «Planteamientos retóricos de la novela de ciencia ficción». *Letras de Deusto* 38, 120, 95-105.
- Moreno, F.A. (2009). «La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción». En *Ensayos sobre literatura fantástica y de ciencia ficción*, T. López Pellisa y F.Á. Moreno (eds.), 64-92. Madrid: Asociación Cultural Xatafi.
- Muñoz Díaz, A. (2022). "Pedagogía Crítica y Ciencia Ficción: un análisis de Fahrenheit 451". *Paulo Freire. Revista De Pedagogía Crítica*, 1(28), 55-72. <https://doi.org/10.25074/pfr.v1i28.2395>
- Pulido Tirado , G. (2004b). «Mito, utopía y fantasía en la literatura de ciencia ficción». *Salina: Revista de Lletres* 18, 227-234.
- Quarantelli, E. (1985). «Realities and Mythologies in Disaster Films». *Communications*, 11(1), 31-44. <https://doi.org/10.1515/comm.1985.11.1.31>
- Rieder, J. (1982). "Embracing the Alien: Science Fiction in Mass Culture (Le Baiser à l'extraterrestre: la science-fiction dans la culture de masse)". *Science Fiction Studies*, 9(1), 26–37. <https://www.jstor.org/stable/4239454>
- Roberts, A. (2000). *Science Fiction*: Routledge.
- Rodríguez. D. (2019). "Metáforas sobre el tiempo y la percepción. Un estudio a propósito de La llegada de Villeneuve". *Fotocinema*, 18, 159-174. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v0i18.5530>
- Scolari. C. (2005). *No pasaran: las invasiones alienígenas de Wells a Spielberg*. Páginas de Espuma.
- Spiegel, S. (2008). "Things Made Strange: On the Concept of Estrangement". *Science Fiction Studies*, 35.(3),369-385. <https://doi.org/10.1525/sfs.35.3.0369>
- Sontag, S. (1965). "The Imagination of Disaster", *Commentary magazine*, 40, 42-48.
- Sontag, S. (2008). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. DeBolsillo.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. Fondo de Cultura Económica.
- Tyree, J. (2012). "The Andromeda Strain and The Man Who Fell to Earth." *Film Quarterly*, 65, (4), 43-47. <https://www.jstor.org/stable/4239454>

Vila Oblitas, R. y Guzmán Parra, F. (2011). “El cine de ciencia ficción como reflejo de la paranoia anticomunista de la sociedad estadounidense en la década de los años 50. Especial referencia a la figura del invasor infiltrado”. *Admira*, 3, 155-174. <https://idus.us.es/items/08d4da7d-2a9e-4462-89e2-628c59f36e78>

Vint, S. (2007). *Bodies of Tomorrow: Technology, Subjectivity, Science Fiction*. University of Toronto.

Wojciehowski, H. (2018). “When the Future Is Hard to Recall: Episodic Memory and Mnemonic Aids in Denis Villeneuve’s Arrival.” *Projections*, 12, (1) 55–70. <https://doi.org/10.3167/proj.2018.120105>

Zavota, G. (2020). Given (No) Time: A Derridean Reading of Denis Villeneuve’s Arrival. *Film-Philosophy*, 24 (2), 185-2003. <https://www.eupublishing.com/doi/epub/10.3366/film.2020.0138>

---

<sup>1</sup> <https://www.nationalgeographic.es/espacio/2022/09/frank-drake-pionero-en-la-busqueda-de-vida-extraterrestre-muere-a-los-92-anos>