

## Los virus en el cine: Entre la ficción y la pedagogía

### *Viruses in Cinema: Between Fiction and Pedagogy*

Recepción: 01/09/2022, revisión: 30/09/2022,  
aceptación: 22/11/2022, publicación: 07/2023

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/uru>

 Xavier Brito Alvarado  
Universidad Técnica de Ambato  
Ambato, Ecuador  
[lx.brito@uta.edu.ec](mailto:lx.brito@uta.edu.ec)

 Omar Soto Dávila  
Universidad Técnica de Ambato  
Ambato, Ecuador  
[of.soto@uta.edu.ec](mailto:of.soto@uta.edu.ec)

<https://doi.org/10.32719/26312514.2023.8.9>

### Resumen

Sin duda, la pandemia del COVID-19 ha traído nuevamente a la ciencia ficción al debate político y social. Las narraciones presentes en ella, que en un momento estuvieron relacionadas a situaciones inverosímiles, hoy en muchos casos se ubican en la esfera pedagógica, que explica posibles escenarios apocalípticos del fin de la humanidad: pandemias, invasiones alienígenas, revolución de las máquinas, entre otros. Sus discursos entretienen lo fantástico y lo científico con la intención de crear un lenguaje espectacular al tiempo que accesible para la mayoría de la población, que busca en estos relatos causas, consecuencias y soluciones a aquello que pone en riesgo la vida en el planeta. Este ensayo parte en primer lugar de una lectura proveniente de las ciencias sociales y, posteriormente, del análisis de películas de ciencia ficción, basándose en la sociología del desastre de Enrico Quarantelli. De esta forma se pretende entretener el cine de ficción con un discurso pedagógico tendiente a reflexionar sobre las diversas situaciones sociales, económicas, políticas y culturales que provocan los escenarios relacionados a las pandemias.

### Abstract

*Without a doubt, the COVID-19 pandemic has brought science fiction back to the political and social debate. The stories present in science fiction, which at first were related to unlikely situations, and today their narrations, in many cases, are located in the pedagogical sphere that explains about possible apocalyptic scenarios of the end of humanity, (pandemics, invasion alien, revolution of the machines, among others are the main stories,) his speeches interweave the fantastic and scientific with the intention of creating an accessible and spectacular language for the*

majority of the population, which seeks in these stories the causes, consequences and solutions to apocalyptic scenarios that put life on the planet at risk. This essay is based first of all on a reading from the Social Sciences, and later on the analysis of films related to this genre, which starts from the perspective of Enrico Quarantelli who exposes a sociology of disaster. In this way, it is intended to interweave fiction cinema with a pedagogical discourse aimed at reflecting on the various social, economic, political and cultural situations that cause scenarios related to pandemics.

### Palabras clave • Keywords

Cine, ficción, pandemias, desastre, política  
*Cinema, fiction, pandemics, disaster, politics*

## Introducción: Paisajes de un género confuso

La ciencia ficción es un género amplio y por ello confuso. No existe un consenso sobre lo que se aborda, y esto se debe, en parte, a que la ficción posee un amplio formato de producción que va desde las novelas hasta el cine digital. Entre las múltiples definiciones está la de Memba (2007, 13): la ciencia ficción compone una “narración en la que los prodigios y las maravillas se presentan como si en verdad pudieran formar parte de un mundo real que anticipa, para exaltar o condenar el futuro de la ciencia, de la técnica o de la sociedad”. Asimismo, “como toda narrativa, la ciencia ficción recurre con frecuencia a los mitos, esas historias arquetípicas que nos ayudan a caracterizar nuestro mundo” (Scholes 1982, 183). Hay quienes plantean que la ciencia ficción tuvo su origen en el relato fantástico de la *Odisea* de Homero, en el siglo VIII a. C.; en el cuento filosófico “Micromegas” (1752), de Voltaire —que relata la visita a nuestro planeta del ser homónimo proveniente de la estrella Sirio—; o en *Utopía* (1516), de Tomás Moro —cuyo nombre original era *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopi* (‘Un panfleto verdaderamente dorado, no menos saludable que festivo, sobre el mejor estado de la república, y la nueva isla de Utopía’)—, que relata los ideales filosóficos y políticos del cristianismo.

Sin embargo, la novela que consolidó a la ciencia ficción como género literario fue la obra de Mary Shelley *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1817), en la que la ciencia, la tecnología y los debates filosóficos entran en conflicto. Por ello, se puede considerar que la ciencia ficción es un “género de la modernidad” (Scolari 2005, 18).

Todas estas definiciones ubican a la ciencia ficción como un escenario para pensar las diversas situaciones utópicas y distópicas que pueden darse en el devenir de la humanidad. Estas narraciones, con un componente de científicidad, se basan en argumentos que expresan una preocupación por el destino del planeta y la vida, pero están sujetas a discursos ideológicos de quienes están en el poder, que reflejan temores e incertidumbres sobre las consecuencias de las decisiones políticas, científicas y militares sobre determinadas acciones o amenazas.

De esta forma, cumple una función pedagógica, porque en ella encontramos las explicaciones que no pueden ser suplidas por los discursos científicos. Ulrich Beck (2006) sostiene que la ciencia ficción ha potenciado el acceso al conocimiento sobre hechos catastróficos, gracias a que presenta un lenguaje accesible y coloquial destinado al entendimiento de la mayoría de la población.

El sentido pedagógico permite dar paso a una serie de categorías que explican situaciones —entre ellas las catastróficas—, para lo cual aparecen conceptos como el “trauma cultural”, entendido como un escenario en que “civilizaciones enteras no solo identifican cognitivamente la existencia y las fuentes del sufrimiento humano, sino que también pueden asumir la responsabilidad moral por ello” (Alexander 2016, 193). Un ejemplo de este trauma fue el reportaje “Hiroshima” (1946), de John Hersey, publicado en la revista *The New Yorker* para dar a conocer las condiciones de vida de los sobrevivientes japoneses al cataclismo nuclear.

No obstante, para alcanzar popularidad, la ciencia ficción debió esperar hasta finales del siglo XIX, cuando los autores Jules Verne y Herbert George Wells publicaron sus obras literarias más notables: *De la Terre à la Lune: Trajet direct en 97 heures 20 minutes* (1865) y *The War of the Worlds* (1898). Estos escritores estaban encasillados dentro de los llamadas *scientific romances*; vivían “en una época en que la ciencia ficción no se había separado de la gran corriente literaria de las ‘novelas’ o relatos de ‘aventuras’, y en la que como tales fueron escritas, publicadas, criticadas y leídas” (Amis 1966, 32).

— 135 —

## El cine de ficción

En cuanto al cine, la película de los hermanos Lumière *La carnicería mecánica* (1897), en la que un cerdo es introducido en una trituradora y sale en forma de jamón, puede considerarse la primera del género ficción. El aporte de George Méliès también fue determinante para la consolidación de este tipo de cine: sus adaptaciones de las novelas de Jules Verne, por ejemplo, abrieron el camino para un amplio mercado de producciones. Sin embargo, no fue hasta 1938, con la adaptación radial del libro *The War of the Worlds* por parte de Orson Welles, que se consolidó dentro de las industrias culturales editoriales y audiovisuales. Esta situación llevó a que “el cine de ficción, lamentablemente, quedará muy atado a los criterios exclusivamente comerciales” (Montanari 1977, 33), situación que continúa.

Por otra parte, el auge mediático de la ficción (revistas, cine y televisión) se dio en la década de 1950, tiempo de un temor generalizado por una guerra nuclear entre Estados Unidos y la ex Unión Soviética. Luego de la Segunda Guerra Mundial, la economía estadounidense despegó, y con ello su población comenzó a gozar de un cómodo nivel de vida; el temor al comunismo soviético, no obstante, se reflejaba en las producciones cinematográficas, particularmente en las catalogadas como “Serie B”, cuyas temáticas principales eran la invasión de extraterrestres y el fallo de la energía nuclear.

En Hollywood, gracias al apoyo del gobierno estadounidense, se produjo una cantidad considerable de producciones que reflejaban el miedo y la histeria anticomunista. Para Alejandro Crespo (2009), estas producciones perseguían dos objetivos: 1. reconciliarse ideológicamente con las instituciones políticas encargadas de la persecución contra el comunismo; y 2. consolidar el estilo de vida estadounidense, basado en los principios establecidos en su Declaración de Independencia: libertad y búsqueda de la felicidad.

Esta utilización de la ciencia como coartada para la elaboración de los argumentos de las películas hace más comprensible el modo en el que películas que, vistas desde un punto de vista actual, son del todo inverosímiles conectaron con la sociedad norteamericana de la época, ya que una invasión a la Tierra o el estallido de una bomba nuclear resultaba en esos años algo improbable pero verosímil. (Bassa y Freixas 1999, 43)

Entre las películas de la histeria anticomunista se puede citar a *The Red Danube* (1949), *The Thing from Another World* (1951), *Diplomatic Courier* (1952), *Invaders from Mars* (1953), *Invasion of the Body Snatcher* (1956), *Not of this Earth* (1956), *Plan Nine from Outer Space* (1956) y *I Married a Monster from Outer Space* (1958).

Una de las críticas del cine de ciencia ficción fue Susan Sontag (2008a), para quien este tipo de producciones no aportan discursos científicos, sino que presentan una narrativa audiovisual de miedos y carecen de veracidad y rigurosidad; su fin es crear un imaginario apocalíptico. Peter Biskind (2004) menciona que este cine se encuentra vinculado a discursos ideológico-tecnológicos que intentan visibilizar determinados valores históricos y dominantes. Para Fredric Jameson (2009), por su parte, las narrativas expuestas en la ciencia ficción se ubican dentro de las esferas de las utopías y distopías sobre el fin del mundo. “En el anecdotario cultural apocalíptico del entretenimiento, aparecen imágenes de virus, pestes, zombis y ataques masivos que, como indicaba el filósofo Fredric Jameson, nunca tienen por objeto terminar con el capitalismo sino con la especie humana” (Álvarez 2016, 18).

En el campo social, Enrico Quarantelli fue el pionero en abordar las temáticas catastróficas en el cine, abriendo un espacio para la sociología del desastre. A partir del análisis de 36 películas basadas en amenazas y desastres para el planeta —entre las que destacan *Airport* (1968), *The Poseidon Adventure* (1972), *The Towering Inferno* (1974), *Earthquake* (1974), *Avalanche* (1978), *Swarm* (1978), *Meteor* (1979) y *China Syndrome* (1979)—, Quarantelli se enfocó en investigar los conocimientos “acerca de los desastres que los espectadores extraían de las producciones cinematográficas, es decir, qué conceptos, ideas y estrategias diseminaban este tipo de películas, y su encaje en los estudios sociales de campo sobre desastres” (Ariza 2018a, 46).

El sociólogo estadounidense utilizó tres categorías de análisis vinculadas a los tiempos narrativos: 1. el período previo, 2. la ocurrencia de la catástrofe, y 3. el después. En cada categoría, la presencia de aspectos físicos y sociales —entre ellos la naturaleza del peligro, los signos premonitorios, la magnitud de los daños causados, los efectos posteriores y la capacidad de control por parte de los gobiernos y de las sociedades— fue determinante para el análisis.

Quarantelli (1985, 36) hace hincapié en que, en la mayoría de las películas, el error humano es el causante del desastre:

[L]as películas suelen centrarse en la clase media blanca norteamericana, y un balance equilibrado entre hombres y mujeres, pero se deja de lado a la gente pobre y las minorías, que suelen ser las víctimas reales de los sucesos catastróficos. En cuanto a los expertos, suelen ser distinguidos por la flaqueza en sus decisiones, en definitiva, por ser “poco fiables”.

Además, propone categorías sobre el desastre, en las que se evidencian las expresiones de individuos y colectividades con el objetivo de informar aspectos prácticos sobre su poder destructivo. Las películas analizadas tejen discursos alrededor del entretenimiento, lo comercial y lo poco probable, pero con un gran contenido de alerta para la humanidad.

Las películas de ciencia ficción utilizan como narrativa “el recurso casi patológico de fraccionar y sintetizar la vida contemporánea, en el perímetro de las grandes capitales occidentales, preferentemente estadounidenses” (Díaz 2014, 111). La seducción y realismo en las historias son determinantes para atraer al público.

[S]e 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 un sector de ella. (Ariza 2018b, 20)

La idea de un evento catastrófico provoca una paranoia social, lo que demuestra la fragilidad humana.

El cine de ciencia ficción posee un discurso político: las historias se asientan en una declaración del estado de emergencia frente a una amenaza, y si esta se acrecienta se da paso a un estado de excepción. Este discurso se caracteriza por declaraciones sobre la seguridad y el peligro inminente: evacuaciones de civiles, militarización de las calles, toques de queda, etc. En el estado de emergencia, las imágenes visibilizan un desorden social, especialmente en las grandes metrópolis, que tienden a globalizar un caos para desembocar en una serie de disputas sociales por conseguir elementos para sobrevivir, lo que genera tensiones sociales, como presentan las películas *Independence Day* (1996) o *Armageddon* (1998).

Asimismo, la declaración del estado de excepción conlleva una serie de medidas que buscan erradicar las amenazas que lo motivaron. En este contexto, la medida con mayor aceptación es el uso progresivo de la fuerza, lo que supone la legitimación del uso de la violencia contra cualquier persona; el estado de excepción se basa en la voluntad de supervivencia de la comunidad. Una amenaza contra la vida planetaria constituye un escenario propicio para declarar esta figura jurídica.

Para Giorgio Agamben, el estado de excepción es un mecanismo que mantiene unida la máquina jurídico-política, *autoritas* y *potestas*, que se encuentran en una tensión perpetua. “En el régimen para la crisis, el gobierno ha de gozar de más poder y los ciudadanos, de menos derechos” (Agamben 2005, 35). Películas como *Outbreak* (1995) y *The crazies*

(2010) demuestran su implementación: los gobiernos, al igual que Dios, tienen la potestad de decidir quién vive y quién muere, aplican “medidas de emergencia frenéticas, irracionales y absolutamente injustificadas” (23). En este escenario, la mayoría de la población civil se convierte en vidas desnudas cuya fragilidad y exposición a la muerte son constantes.

## Los virus en el cine

Para Michel Foucault (2008), los virus funcionan como maquinarias de segregación social, capaces de corroer cualquier tejido social. Sobre ellos recaen discursos del poder sobre la vida y la muerte que reconfiguran al sujeto y su relación con los otros. En este escenario, la vida pasa a convertirse en un asunto molecular, “un laboratorio que se ha convertido en una especie de fábrica abocada a crear nuevas formas de vida” (Rose 2012, 42). Se coloca allí una serie de disputas por los saberes y poderes, lo que genera tensiones políticas, sociales y científicas. Las amenazas virales inducen a la población a un pánico que provoca la individualización por sobrevivir, y con ello la irracionalidad se apodera de las poblaciones.

Los virus reducen a los sujetos a cosas que deambulan, despojan de subjetividad a los portadores. Con una pandemia, las sociedades empiezan a resquebrajarse, se desencadena la desesperación generalizada, se convierte a los humanos en enemigos de sí mismos: en cada uno se crea la idea de ser portadores del mal. De esta manera, se instaura una “cultura del apocalipsis”, concepto acuñado por Joost van Loon (2002) que abre un espacio para el debate sobre posibles escenarios sobre el fin de la humanidad, donde los virus juegan un papel fundamental. En estos escenarios se analizan: 1. las relaciones entre la cultura y la naturaleza; 2. el impacto global y local de los virus; 3. los discursos sanitarios sobre la seguridad; y 4. las consecuencias sociales de las amenazas virales. Como ha sostenido Slavoj Žižek (2020), la peste atraviesa la ley, como lo hace con los cuerpos. Por ello,

ese es, al menos, el sueño literario de la peste. Advertan que, sin embargo, hubo otro sueño de la peste: un sueño político en el que es, al contrario, el momento en el que el poder político se ejerce a pleno. (Foucault 2008, 88)

Una catástrofe viral sirve para cuestionar las cualidades y virtudes de la humanidad. Además, explora las condiciones de sobrevivencia que se pueden desplegar.

La película *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) fue la primera en la que aparecieron los virus, con la existencia de brotes allí por donde el vampiro transitaba. En muchos de los filmes de este tipo se da nacimiento a nuevas estructuras culturales para los sobrevivientes, que instauran cambios en todo lo social: lo que antes estaba prohibido es permitido y obligatorio, los valores humanos cobran nuevos significados éticos y morales, como muestra *Day of Resurrection* (1980).

Los virus, para Sontag (2008b), inspiran fantasías de todo tipo. Sobre ellos recaen misterios, formas despiadadas de atacar, de consumir el cuerpo biológico. *The Cassandra*

*Crossing* (1976), *Rabid* (1977), *Virus* (1980), *Contagion* (2011) y *Sløborn* (2020) son ejemplos de películas sobre la corrosión del cuerpo.

Según Byung-Chul Han (2020), la amenaza viral implica asistir a un estado de guerra en el que las desigualdades sociales y económicas se incrementan y los pobres se vuelven culpables de la propagación del mal. Muchos de los virus nacen en regiones pobres del mundo, lo que da paso a la construcción sistemática de una imagen de responsabilidad y a la visibilización del mal funcionamiento de las políticas de control y de salubridad: algunos ejemplos son *Morte a Venezia* (1971), *Twelve Monkeys* (1995), *The Last Man* (2008) y *Viral* (2016).

El cine sobre virus puede ser interpretado desde tres perspectivas que evidencian sus complejidades: 1. una narrativa en la que priman la explotación del cuerpo humano, la confrontación entre el bien y el mal, lo moderno y lo bárbaro; 2. la mirada crítica a las sociedades actuales, en que la biología y la tecnología se han convertido en pilares del desarrollo científico y generado conflictos entre naciones, corporaciones biotecnológicas y sociedad civil; y 3. la producción de discursos referentes a la seguridad global sobre los experimentos biológicos.

La mayor parte de estos relatos se sustentan en un marco narrativo apocalíptico o posapocalíptico muy presente en las manifestaciones culturales de la sociedad actual [...] (y que a su vez constituyen expresiones de una realidad cultural propia del cambio de siglo [...]). El marco narrativo de una pandemia de dimensiones catastróficas ha permitido la revitalización, a principios del siglo XXI, de un género de ficción en decadencia como el género zombi, que actualmente goza de una enorme popularidad en todo tipo de soportes narrativos —literatura impresa y digital, cine, cómic y videojuegos—, [...] así como de la atención especial de algunos estudios culturales y filosóficos. (Nespereira 2014, 194)

— 139 —

Cuando empieza una amenaza epidémica, la población entra en pánico. La idea de contagio transgrede el orden social y provoca una individualización exacerbada; la irracionalidad se apodera de las masas, la fragmentación social es inevitable, cada sujeto lucha por sobrevivir. No en vano, la palabra *epidemia* proviene de *epidemios*, que significa ‘daño o desgracia que afecta a gran parte de una población’. Un azote de este tipo convierte al sujeto en un otro, en el enemigo que se debe combatir. Los infectados asumen la representación de la amenaza y, por tanto, hay que aislarlos y eliminarlos.

El *otro* se ha apoderado del sujeto, el enemigo es interior [...], tiene sus secuelas en el imaginario colectivo, alimentando el miedo y a que el caos domine sobre el orden; pero hay algo más, la idea que aparece en filigrana en muchas películas de que ya no vivimos, sino que sobrevivimos, que trae consigo el fantasma de la deshumanización del ser humano. (Imbert 2014, 76)

El cine sobre los virus presenta una amenaza que se incrementa gracias a la movilidad de las personas que ayudan a diseminarlos; esto lleva a una crisis social, comercial y financiera.

El espacio público [...] se repliega sobre el privado hasta el punto de dejar el control policial al ejército. Los ciudadanos recorren las calles en busca de alimentos y fuentes de supervivencia hasta que se desata el vandalismo cuando se acaban las dosis de medicamentos que supuestamente pueden apalea los síntomas. (Korstanje 2012, 265)

Los virus en la pantalla grande actúan como herramientas políticas de miedo. Por lo general, empiezan con una rápida propagación local y luego global; los infectados son rápidamente aislados y cercados en hospitales, tratados como amenazas a las que se debe vigilar y, de ser posible, eliminar. La película *Doomsday* (2008), por ejemplo, refleja este escenario.

Se ha creado una mirada cinematográfica sobre los virus que puede interpretarse desde tres enfoques que evidencian una complejidad social y científica: 1. una narrativa de la explotación del cuerpo humano como maquinaria de guerra; 2. una crítica a las sociedades actuales, donde la biología y la tecnología se han convertido en pilares del desarrollo y, a la vez, del conflicto; y 3. la creación de un discurso sobre la seguridad global, sobre la manipulación y circulación de agentes patógenos.

Los filmes de este tipo suelen tener estructuras narrativas similares.

1. Un virus con una alta mortalidad y rápida propagación amenaza la vida en todo el mundo.
2. El sistema de expertos no puede controlar la propagación del virus. El terror se apodera de la población cuando las generaciones más jóvenes comienzan a morir.
3. Los virus nacen de la manipulación de alimentos en sociedades agrarias (incivilizadas) con escasos controles de salubridad.
4. Se muestra una sociedad plural en lo superficial, pero totalmente jerarquizada y desigual en sus bases.
5. La cadena de expertos, lejos de abrir la accesibilidad a la nueva vacuna, la cierra. Esta medida permite la monopolización del sector privado en la administración de las dosis.
6. El engaño se encuentra presente en todos los argumentos.
7. Se presenta una imagen distorsionada y etnocéntrica.
8. Industrias que hacen de la movilidad y el desplazamiento su principal razón de ser se ven seriamente afectadas.
9. La crisis sanitaria lleva a tener que cerrar las fronteras y el comercio entre las naciones.
10. La pandemia finalmente baja su propagación y la vida vuelve a la normalidad. (Korstanje 2012, 266)

Entre las películas que muestran estas situaciones están *Det Sjunde Inseget* (1957), *The Omega Man* (1971) y *Quarantine* (2008).

Las epidemias a escala global provocan, según Beck (2007), un “*shock* antropológico” en la población si no se consigue una salvación efectiva y rápida. El pánico recae en cualquier forma de contacto humano. Este *shock* conduce a una “reconfiguración del Estado y la relación entre el conocimiento y la salud” (Petryna 2016, 90).

Los imaginarios cinematográficos sobre pandemias no solo se basan en la fantasía y el espectáculo mediático, sino que vislumbran lo que Jean Baudrillard (2001) llamaba la

“precesión de los simulacros”: el cine se adelanta a las situaciones que pueden ocurrir. En *World War Z* (2013), el héroe (Brad Pitt) y el joven virólogo (Elyes Gabel) mantienen un diálogo que explica el poder destructivo de los virus: “La madre naturaleza es una asesina en serie. Nadie la supera, nadie es más creativo. Pero como todos los asesinos en serie, no puede evitar la necesidad de ser atrapada”.

La particularidad de este tipo de cine, como argumenta Roman Gubern (2006), es que posee ambigüedades narrativas, que nos permite pensarlo desde diversos géneros cinematográficos, como el terror o la comedia. En el sentido visual, se presenta como un juego de “imágenes que ayudan a construir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad; las imágenes encarnan esas subjetividades y patrones de relación social alternativos que nos proporcionan ideales culturales o visiones utópicas” (Nichols 1997, 260). El cine sobre los virus, desde un punto sociopolítico, no muestra una sociedad imaginaria; todo lo contrario: expone algo que está sucediendo cada vez con más frecuencia y peligrosidad.

## Conclusiones

La ciencia ficción, en cualquiera de sus manifestaciones artísticas, representa un *cross-over* que crea y atraviesa géneros y subgéneros narrativos: lo policial, la comedia, lo trágico son reelaborados dentro de una narrativa tecnocientífica.

Las películas con temática viral recrean situaciones enmarcadas en los riesgos biológicos y la suspensión de las normas legales con la finalidad de controlar las situaciones colaterales. Estos escenarios desempeñan espacios explicativos que antes eran ocupados por los discursos provenientes del método científico, y suelen oscilar entre: 1. un cambio de la dimensión política del quehacer científico; 2. la ficción en su rol de veridicción en el seno de la tecnociencia; y 3. la instauración de la bioseguridad en los discursos políticos imperantes.

Este tipo de cine ha permitido crear una narrativa sobre la supervivencia de la civilización humana. Sin embargo, presenta un nexo discursivo ubicado más allá del debate estético o biológico, y alineado con un discurso geopolítico etnocéntrico. Este discurso promueve un imaginario que atribuye a lo occidental, especialmente anglosajón, cualidades de orden y desarrollo, a diferencia y en contraposición al resto del mundo, que se halla inmerso en el caos y representa un peligro para la humanidad.

Estas películas apelan a una globalización occidental especialmente estadounidense, pero en la que los avances científicos no han solucionado los problemas de los “enemigos invisibles”. No hay ciudades futuristas ni una vida digitalizada; todo lo contrario: avanzan el hambre y la desesperación.

## Referencias

- Agamben, Giorgio. 2005. *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Alexander, Jeffrey. 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://bit.ly/41wGdf5>.
- Álvarez, Palmar. 2016. *Duelo, precariedad y cultura del cuidado: El ensayo animado como propuesta estética*. Madrid: Libros en Acción.
- Amis, Kingsley. 1966. *El universo de la ciencia ficción*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Ariza, Luis. 2018a. *Cine y catástrofe: Un escenario de colapso social ante una crisis global*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- . 2018b. *¡Vigilen los cielos!: La filosofía de la ciencia ficción*. Barcelona: Arpa.
- Bassa, Joan, y Ramón Freixas. 1999. *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Madrid: Paidós.
- Baudrillard, Jean. 2001. “La precesión de los simulacros”. En *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis, 253-81. Madrid: Akal.
- Beck, Ulrich. 2006. *La sociedad del riesgo: Hacia una nueva modernidad*. Madrid: Paidós.
- 142 — Biskind, Peter. 2004. *Mis almuerzos con Orson Welles*. Barcelona: Anagrama.
- Crespo, Alejandro. 2009. *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría, 1946-1969*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Díaz, Mario. 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 *Cine y fin del mundo: Imaginarios distópicos sobre la catástrofe. Tomo I*, coordinado por Ester Bautista y Jacqueline Gómez, 111-48. Querétaro, MX: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Foucault, Michel. 2008. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gubern, Roman. 2006. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.
- Han, Byung-Chul. 2020. “La emergencia viral y el mundo del mañana”. En *Sopa de Wuhan: Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, editado por Pablo Amadeo, 97-112. Buenos Aires: ASPO.
- Imbert, Gérard. 2014. “Imaginarios posapocalípticos en el cine actual: Entre la vuelta al origen y el fin de la humanidad”. *Contratexto* 22: 75-89. <https://bit.ly/41z079m>.
- Jameson, Fredric. 2009. *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de la ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Korstanje, Maximiliano. 2012. “Contagio y pandemia: Crónicas de un desastre apocalíptico”. *Antropología Experimental* 12: 261-70. <https://bit.ly/3N1OGTj>.

- Memba, Javier. 2007. *La edad de oro de la ciencia ficción (1950-1968)*. Madrid: T&B Editores.
- Montanari, Gianni. 1977. *Ieri, il futuro: Origini e sviluppo della fantascienza inglese*. Milán: Nord.
- Nespereira, Javiel. 2014. “Los discursos de la pandemia: Nuevas estrategias de comunicación del riesgo en un nuevo contexto sociocultural”. *Cultura, Lenguaje y Representación* 13: 185-99. <https://bit.ly/3KXxL1C>.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad*. Madrid: Paidós.
- Petryna, Adriana. 2016. “Ciudadanía biológica: Ciencia y políticas sobre poblaciones expuestas a Chernobyl”. *Redes* 22 (42): 83-107. <https://bit.ly/3mNSbIG>.
- Quarantelli, Enrico. 1985. “Realities and Mythologies in Disaster Films”. *Communications* 11 (1): 31-44. <https://doi.org/10.1515/comm.1985.11.1.31>.
- Rose, Nikols. 2012. *Las políticas de la vida*. Buenos Aires: UNIPE.
- Scholes, Robert. 1982. *La ciencia ficción*. Madrid: Tauros.
- Scolari, Carlos. 2005. *No pasarán: Las invasiones alienígenas de Wells a Spielberg*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Sontag, Susan. 2008a. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: DeBolsillo.
- . 2008b. *La enfermedad y sus metáforas / El sida y sus metáforas*. Barcelona: DeBolsillo.
- Van Loon, Joost. 2002. “A Contagious Living Fluid”. *Theory, Culture & Society* 19 (5-6): 107-24. <https://doi.org/10.1177/026327602761899174>.
- Žižek, Slavoj. 2020. *Pandemia: La COVID-19 estremece al mundo*. Barcelona: Anagrama.