



Question

Periodismo / Comunicación
ISSN 1669-6581

Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-Compartir Igual
4.0 Internacional



VIRUS Y CINE: SOBRE LA NARRATIVA DEL FIN DEL MUNDO

Leonardo Xavier Brito-Alvarado, Carlos Martínez Bonilla, Nelly Guamán Guadalima.

Question/Cuestión, Nro.69, Vol.3, agosto 2021

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

ICom -FPyCS –UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e543>

VIRUS Y CINE: SOBRE LA NARRATIVA DEL FIN DEL MUNDO

VIRUS AND CINEMA: ON THE NARRATIVE OF THE END OF THE WORLD

Leonardo Xavier Brito-Alvarado

Universidad Técnica de Ambato

Ecuador

lx.brito@uta.edu.ec

<http://orcid.org/0000-0001-8593-3691>

Carlos Martínez Bonilla

Universidad Técnica de Ambato

Ecuador

carlosamartinezb@uta.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0003-0066-8361>

Nelly Guamán Guadalima

Universidad Técnica de Ambato

Ecuador

ng.guaman@uta.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0002-5380-8877>

Resumen

La pandemia del covid-19 se ha convertido en parte de nuestra cotidianidad, globalizando el miedo sobre un virus que ha cambiado el entorno social de, casi toda, la población del planeta. Esta situación ha sido anunciada en reiteradas ocasiones por el cine, que ha construido narrativas apocalípticas sobre un cataclismo mundial. Este ensayo aborda desde una mirada transdisciplinar de las Ciencias Sociales, en especial de la Comunicación, las diversas narrativas cinematográficas sobre los virus, las pandemias y las consecuencias sociopolíticas, derivadas de la amenaza viral.

Muchas de las producciones cinematográficas sobre esta temática se encasillan dentro del género de ficción, que en muchas ocasiones han tergiversado los contextos científicos y sociales. Sin embargo, en las últimas décadas este cine ha conjugado una serie de discursos políticos, económicos, sanitarios y mediáticos, acercándose a la esfera científica, creando una narrativa tecnocientífica y adquiriendo una función pedagógica, para explicar estos acontecimientos. Para la reflexión de este ensayo se ha optado el análisis de la película *Exterminio (Virus)*, 1980, de Kinji Fukasaku.

Palabra claves: Narrativa audiovisual; apocalipsis; pandemia; virus.

Keywords: Audiovisual narratives; apocalypse; pandemic; virus.

Las pandemias, una mirada micropolítica

Actualmente asistimos a la amenaza global más importante de la historia contemporánea, el virus SARS-CoV-2, covid-19, ha generado crisis en todos los modelos políticos, económicos y

culturales. La confianza en el desarrollo tecnocientífico y la idea de que las pandemias eran un asunto histórico o de las narrativas de ficción, ha puesto en duda nuestra capacidad de resistencia y reflexión como civilización. Esta amenaza no debe ser pensada desde la esfera de lo biológico, sino de lo cultural, no es un elemento microscópico el peligro, «ahora atraviesa cuerpos, colectivos, poblaciones, países, continentes, sectores económicos, políticos y prácticas o rutinas tanto novedosas como milenarias» (Maureria, et al, 2015, p. 46).

Los virus permanentemente han amenazado a las civilizaciones, convirtiéndose en una fuente de historias apocalípticas. Su capacidad para alterar el orden social y demográfico es enorme. Los primeros registros que se tienen sobre el azote de un virus fueron las anotaciones de Tucídides, historiador y militar ateniense, sobre las guerras del Peloponeso (431 a. C.-404 a. C.), que azotaron Atenas:

En el año 430 a.C., al iniciarse el segundo año de la guerra del Peloponeso, una terrible epidemia se desató en Atenas y en las ciudades más populosas de Ática. Duraría algo más de cuatro años y morirían unas 100.000 personas, un cuarto a un tercio de la población (Dagnino, 2011, p. 374).

Tucídides escribió que su origen fue en Etiopía, pasando por Egipto y luego a Grecia, describiendo que “jamás se vio en parte algún azote semejante y víctimas tan numerosas; los médicos nada podían hacer, pues de principio desconocían la naturaleza de la enfermedad. Además, fueron los primeros en tener contacto con los pacientes y morían en primer lugar” (Dagnino, 2011, p. 375). Entre las características de esta pandemia se pueden anotar: existieron dos olas, la primera 429 a. C. y la segunda 426-425 a. C. Fue una de las causantes del declive del poder político de Atenas. Con el pasar de los siglos, existieron otras pandemias, que pusieron en riesgo civilizaciones enteras, entre ellas: la peste negra, que afectó Eurasia (siglo XIV), la viruela (Europa siglo XVIII) y la gripe española (siglo XX), el VIH-SIDA a nivel global (siglo XX), y el ébola en África occidental (siglo XX). Todas nos recordaron que los virus son, en muchos casos, enemigos no solo en lo biológico, sino en lo social, económico y político.

Michel Foucault en el libro «*Vigilar y castigar*» (1975), describió sobre la gestión de la peste en el siglo XVII, que fue la excusa para la instauración de un modelo de control de los espacios públicos y privados mediante la aplicación de la cuarentena como política de prevención; donde

las fuerzas del orden policial y militar constituían la materialización del poder estatal y la subordinación de la población a los regímenes de saber y poder establecidos por los gobernantes. Esta gestión sanitaria basada en el control de la población se enfocaba en crear sociedades disciplinarias, donde las actividades sociales debían estar reglamentadas bajo mecanismos coercitivos, estableciendo una división social entre sanos y enfermos, obedientes y criminales, por citar algunos ejemplos. Configurando políticas sanitarias enfocadas en controlar las enfermedades antes que a prevenirlas.

Para Foucault los virus y las pandemias funcionan como maquinarias de segregación social, capaces de corroer cualquier tejido social, anidándose en ellos discursos de poder sobre la vida y la muerte, permitiendo el surgimiento de la administración pública de la salud. Esta situación ha conllevado a una reconfiguración del sujeto, su relación con los otros y con las entidades administrativas estatales. En este escenario la vida pasa a convertirse en un asunto molecular que es mucho más que una tecnología, es una sociedad devenida en un «laboratorio que se ha convertido en una especie de fábrica abocada a crear nuevas formas de vida molecular» (Rose, 2012, p. 42).

Las epidemias también constituyen disputas por los saberes y poderes, que generan tensiones políticas, porque «una epidemia es un actor constituido socio técnicamente que muestra diferentes dimensiones completamente vinculadas y ensambladas en una única totalidad con sentido» (Tirado, Cañada, 2011, p. 134). Este escenario ha permitido construir una serie de discursos sobre la idea del otro como el culpable del contagio, el que por su forma de vida ajena a las miradas locales aturde el orden, convirtiéndose en una amenaza biológica y un problema cultural. Ese otro es el extraño, el migrante que no responde a una particularidad local.

La idea de que los otros son los culpables vincula a las epidemias con la biopolítica dado a que, a partir de esta categoría y siguiendo una posición foucaultina, las epidemias generan una gubernamentalidad disciplinaria y de control poblacional como forma de gobierno; además, de una narrativa de temor y desconfianza hacia los otros.

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, p. 76).

Al respecto, Mabel Moraña (2017) señala que el otro ha pasado a constituirse en el monstruo, que representa una identidad nueva. «Como ser eminentemente performativo, el monstruo vive de la mirada del otro y al mismo tiempo construye a su Otro al observarlo» (p. 26). Las amenazas virales obligan a los sujetos a una nueva forma de adaptación social, como llevar en sus rostros objetos que minimicen el contagio, al distanciamiento físico, el aislamiento, a las cuarentenas que altera las formas de convivencia

Así, el ser humano se convierte en un infectado, en el enemigo a combatir, porque asume la representación de la amenaza. Los virus expresan lo que Zigmunt Bauman (2007) calificó como “Miedo líquido”, en el que encarna el miedo a un apocalipsis perpetuo:

Los miedos que emanan del síndrome Titanic son miedos a un colapso o a una catástrofe que se abata *sobre todos nosotros* y nos golpee ciega e indiscriminadamente, al azar y sin ton ni son, y que encuentre *a todo el mundo* desprevenido y sin defensas (p. 31).

Por otro lado, la situación que Giorgio Agamben (2006) denomina vida desnuda, relacionada con los virus que convierten al cuerpo del sujeto en un simple organismo biológico, redefiniendo su vida; así, los contagiados son un peligro para la sociedad, y por ello deben ser excluidos de toda mirada. En el contexto de una pandemia, los Estados configuran nuevos escenarios políticos donde la instauración de medidas de prevención puede vulnerar los derechos de los ciudadanos.

La amenaza viral induce a que la población entre en pánico, transgrediendo el orden social y generando una individualización generalizada. Cuando la irracionalidad se apodera de la gente, la fragmentación social es inevitable. No en vano, la palabra epidemia proviene de *epidemos*, que significa «contra el pueblo».

El miedo al contagio viral no solo recae en la posible muerte de los contagiados, sino en dejar de ser sujetos: los virus tienen la capacidad de reducir a los sujetos a cosas que deambulan en un limbo entre la vida y la muerte; despojando de la subjetividad al ser humano.

Los virus, para Susan Sontag (2008), actúan como un ejército que atacan al cuerpo biológico sin piedad, operan sigilosamente, eluden las defensas de una manera rápida hasta que el cuerpo sucumba. Una forma de describir el accionar de los virus puede ser el diálogo de la película «*World War Z*» (2013), entre el héroe (Brad Pitt) y el joven virólogo (Elyes Gabel): «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 [...]».

Los virus no tienen fronteras, simplemente se dispersan a escala global y provocan crisis que, a más de las mencionadas, pueden ser de movilidad, comercial y financiera, reconfigurando una nueva geopolítica basada en el miedo.

[Este] se repliega sobre el privado hasta 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, 2003, p. 265).

Para Ulrich Beck (2006), las epidemias a escala global provocan un «shock antropológico» por la falta de repuestas oportunas de los expertos. Si no se consigue una solución efectiva y rápida, los sistemas de seguridad, economía, defensa y salud entran en crisis. El desorden pasa a ser la normalidad, al igual que la imposición de la ley del más fuerte, disfrazada del estado de excepción; siendo esta, quizás, la situación más peligrosa que deben enfrentar las sociedades. Entonces; la pandemia, tiene un relato que «se sustenta en un marco narrativo apocalíptico o posapocalíptico muy presente en las manifestaciones culturales de la sociedad actual» (Nespereira, 2014, p. 194).

Es así como las sociedades tejidas y construidas sobre la modernidad empiezan a disolverse, es el momento en que la amenaza viral concreta su real poder, desencadenando la desesperación por la salvación, y donde todos nos hemos convertido en enemigos. La sospecha recae en cada individuo, porque cualquiera es potencial portador del virus, llevamos al enemigo en nuestro interior. Paradójicamente nos hemos convertido en su mejor aliado para su propagación, porque no hay lugar seguro en la ciudad, en el campo, las playas o desiertos. De esta manera, se ha concretado la idea de una «nueva cultura del apocalipsis» como lo ha sostenido Joost Van Loon (2002) quien la define como una categoría anclada en un imaginario

social que tiende a crear una serie de narrativas para comprender las situaciones de riesgo que atraviesa la humanidad, entre las narrativas más importantes se pueden citar: a) las relaciones entre la cultura y la naturaleza; b) el impacto global y local de las enfermedades producidas por virus; c) los discursos sanitarios sobre la seguridad de la población; d) y las consecuencias sociales de las amenazas.

Byung-Chul Han (2020), ha descrito que el covid-19 es una lucha por sobrevivir, que implica asistir a un estado de guerra permanente donde las desigualdades sociales se han acrecentado, los pobres son los culpables para la propagación del virus porque no tienen, en muchos casos, los accesos tecnológicos para soportar las cuarentenas, ni los trabajos remunerados. Además, la muerte tampoco ha sido justa, los más afortunados mueren dentro de los hospitales y otros en la calle.

Hoy, todo el planeta se encuentra en emergencia, se han sobrepasado los límites de cualquier escenario cinematográfico, las noticias falsas han inundado Internet, desde soluciones milagrosas hasta teorías conspirativas del origen y de las vacunas; los gobiernos no pueden controlar a las masas, que paradójicamente no entran en desesperación por vacunas o alimentos, sino por salir a disfrutar su libertad a la calle, de las fiestas, en fin, de la añoranza del mundo libre. Resulta curioso que mucha de esa libertad reclamada estuvo en otro lugar, en los artilugios tecnológicos, la vida para muchos, antes de la pandemia, se había convertido en un asunto de *big data*.

De esta forma, y como lo asevera Agamben (2020), los virus son la excusa perfecta para normalizar el estado de excepción como paradigma normal de gobierno, justificando la tenencia de un ejército que controle a los ciudadanos. Los virus, como el que estamos enfrentando, han marginado otros debates sociales y políticos como el terrorismo, la pobreza o las deportaciones, entre otras. No solo vivimos en un estado de excepción, sino como lo manifiesta Slavoj Žižek (2020) estamos en un estado de guerra médica.

Narrativas cinematográficas sobre los virus

El progreso en el desarrollo de los antibióticos y vacunas, desde el siglo XX, conllevó a crear el imaginario de que las enfermedades infecciosas han sido eliminadas y acorraladas, convertidas en un asunto de menor importancia para la salud. En las películas sobre esta temática los infectados son aislados y tratados como amenazas biológicas a los que se deben vigilar y, en casos puntuales, eliminar. Las narrativas se estructuran de acuerdo con:

- 1.- Un virus con una alta mortalidad y rápida propagación que 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.
- 7.- Se presenta una imagen distorsionada y etnocéntrica [...] El mundo anglosajón, “cuna de la civilización Occidental” ven [...] lugares peligrosos [...] (Korstanje, 2012. p. 266).

La primera vez que se exploran los miedos a los virus en el cine fue con «*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*» (1922), de F. W. Murnau. Película que aborda los brotes de peste en los lugares donde el vampiro transita. «En los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, dos filmes del cine expresionista alemán muestran que las epidemias de peste son ocasionadas por seres malignos y sobrenaturales» (Ruiz, 2018, p. 27).

En las películas de ciencia ficción se representa a las epidemias como una invasión donde los discursos científicos son opacados por la imposición de una respuesta militar a escala global, además de crear un mapa de peligro, que evidencia a los países pobres como incapaces de poder actuar frente a la amenaza, dado a que en estos lugares es donde aparecen los virus.

El sida ha sido uno de los virus más utilizados para crear historias cinematográficas, ubicado más cerca al melodrama que al miedo a la pandemia, entre las que se pueden anotar: «*And the Band Played On*» (1993) del director Roger Spottiswoode, «*Philadelphia*» (1993) de Jonathan Demme y «*Dallas Buyers Club*» (2013) de Jean-Marc Vallée.

Otros de los virus estrellas de Hollywood es el ébola. En «*Outbreak*» (1995) de Wolfgang Petersen se crea una historia de miedo, especialmente cuando el virus se esparce por los Estados Unidos. Esta película conjuga la intriga militar sobre la creación de armas biológicas y los discursos políticos para ocultar la creación del virus.

Las historias de virus han colonizado el imaginario cinematográfico, entre los que sobresalen los virus que provocan la zombificación. Aquí sobresalen «*Dawn of the Dead*» (1978), «*28 days later*» (2002), «*World War Z*» (2013) y la saga de películas basadas en el videojuego «*Resident Evil*».

Una pandemia crea una sociedad paranoica da vía libre a los gobiernos para que adopten medidas sociales, políticas y económicas, sin que exista resistencia social mayor. Esta nueva «realidad» no es una película, es nuestra nueva cotidianidad.

En lógica, las películas sobre esta temática recrean escenarios sobre las diversas situaciones enmarcadas en los bio-riesgos ocasionados por los virus y la suspensión de las normas legales con la finalidad de tratar de controlar las situaciones colindantes. Como sostiene Maureira, et al (2015) estos escenarios desempeñan espacios explicativos que antes eran ocupados por los discursos provenientes del método científico, situación que conlleva a tres situaciones:

- 1) generar un cambio de coordenadas en que la dimensión política del quehacer científico (operacionalizada en la construcción de escenarios ficcionales) se erige en el vector activo de la ecuación, 2) ofrecer a la ficción un rol de veridicción en el seno de la tecnociencia, y 3) convertir la bioseguridad en la protagonista privilegiada en la instauración de mecanismos de control abierto y continuo propios de un modelo biocapitalista (Maureira, et al, 2015, p. 43).

La mayoría de las películas sobre amenazas presentan esquemas similares. Los discursos científicos colocan a la civilización humana en constante peligro, entre estos: del espacio exterior (asteroides, alienígenas), el cambio climático, desastres naturales, la sublevación de las máquinas y, por supuesto, los virus.

Los relatos mediáticos sobre el fin de la civilización muestran diversas dinámicas sociales como: las actuaciones de los gobiernos y de la población, los miedos frente a las amenazas; sin embargo, estos relatos poseen una función pedagógica importante que, en muchos casos,

pasa desapercibida y es enseñar a la población los orígenes, causas, consecuencias y las formas de actuación frente a las amenazas. Patrick Zylberman (2013) argumenta que estas películas son escenarios que imitan diversas situaciones de amenazas sobre la vida, y cuya finalidad es que los sujetos prevean diversas formas de actuaciones frente a estos peligros. En este cine los espectadores buscan explicaciones y respuestas sobre las amenazas, que suplen las explicaciones ofrecidas por la ciencia.

De acuerdo con Peter Biskind (2004), este cine está vinculado a discursos ideológicos-tecnológicos representativos de cada época, donde el debate ético se encuentra presente. Darko Suvin (1977) agrega que la ficción cubre las falencias comunicativas que posee la ciencia. Ulrich Beck (2006), en cambio, sostiene que este tipo de cine ha potencializado el acceso al conocimiento sobre las catástrofes que, si bien suplen las narraciones de la ciencia, cada vez más han sido acorraladas por los efectos visuales, que convierten estas películas en un espectáculo de contemplación audiovisual, antes que de reflexión.

No obstante, hay voces como la de Sontag (2008) para quien las películas sobre virus se ubican dentro de la ficción y no visualizan discursos científicos, sino narrativas visuales de catástrofes, que carecen de veracidad y que persiguen un imaginario sobre el fin del mundo.

Muchas narraciones cinematográficas sobre estas temáticas tienen un grado de científicidad, necesarias para sustentar sus historias, aunque sus argumentos son opacados, muchas veces, por los efectos especiales. Este cine expresa temores globales, y sus narraciones se encuentren atravesadas por discursos ideológicos de superioridad científica y tecnológica eurocéntrica en especial de los Estados Unidos.

Para autores como: Joan Bassa, Ramón Freixas (1993) y Sergi Sánchez (2007) el cine de ficción tiene la capacidad para criticar las acciones de los gobiernos en la toma de decisiones políticas, económicas y científicas. Los usos y representaciones de este cine permiten visibilizar continuidades, combinaciones y resignificaciones sobre la problemática de las amenazas sobre la vida, «el hecho de que distrae y enseña» a la vez (Serra, 2011, p. 94).

El cine de ficción «puede iluminar cómo en dicha sociedad de riesgo se prevé la reacción de las autoridades políticas y militares, de los ciudadanos ordinarios, del poder financiero y económico, y de los científicos frente a una emergencia. Sus narraciones muestran una rica articulación de estos códigos de comportamiento social» (Ariza, 2018, p. 14).

Quizás el mejor ejemplo sobre los miedos que ocasionan en la población una narrativa sobre el fin del mundo fue la trasmisión radial de «La guerra de los mundos», obra original de H.G Wells, que Orson Welles dramatizó en 1938, en *The Mercury Theatre on the Air*, y distribuida por CBS Radio. Esta obra empezó así: «Señoras y señores, les presentamos el último boletín de Intercontinental Radio News. Desde Toronto, el profesor Morse, de la Universidad de McGill, informa que ha observado un total de tres explosiones del planeta Marte entre las 7:45 p.m. y las 9:20 p.m.».

El auge mediático, especialmente cinematográfico, fue de la mano con la política estadounidense del temor a una invasión comunista proveniente de la Unión Soviética y, con ello, una tercera guerra mundial. Algunas de las películas sobre esta temática se centraban en narrar una invasión extraterrestre, haciendo una metáfora de que los comunistas eran alienígenas, con el fin de crear miedo en la población estadounidense, además de la guerra nuclear. Quizás el pionero en los análisis sociológicos del cine de catástrofes fue Enrico Quarantelli.

En el espectáculo fílmico, la destrucción gráfica alcanza proporciones muy grandes y, al mismo tiempo, es la chispa de nuevas crisis encadenadas. En *The Swarm* (Allen, 1978), que muestra la invasión de abejas asesinas africanas sembrando el terror en varias ciudades americanas, se suceden descarrilamientos, helicópteros en llamas, accidentes de camiones y coches, incendios urbanos y hasta una explosión en una central nuclear. Se retrata la destrucción masiva y se dejan en segundo plano las indicaciones sobre los daños reales (Quarantelli, 1985, p. 37).

En sus trabajos ubicó a las películas de este género en los siguientes periodos: 1) previo a la catástrofe, 2) el impacto de la llegada y 3) después de la catástrofe. Cualquiera que sea la amenaza, el cine de ficción recrea escenarios apocalípticos y distópicos. Quarantelli, en el primer periodo, hace hincapié en los hechos premonitorios y, de manera particular, en la capacidad de reacción de los gobiernos y de la población. En el segundo, hace alusión a los efectos inmediatos, como el colapso de los sistemas sociales, colocando en debate el poder de

los gobiernos para controlar la situación. En el último describe la magnitud de las catástrofes y las formas por encontrar la nueva normalidad en todo.

Este cine utiliza «el recurso casi patológico de fraccionar y sintetizar la vida contemporánea en el perímetro de las grandes capitales occidentales» (Díaz, 2014, p. 111). Por ello, y casi de forma obligatoria, se «[...] exhibe sólo los espacios de privilegio, los actantes y valores cuya existencia es impuesta y debe de ser preservada» (Díaz, 2014, p. 111).

Este género empuja en muchas ocasiones a un «trauma cultural», que: «[...] en ocasiones incluso 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, p. 193).

Un ejemplo de este trauma fue el reportaje «Hiroshima» de John Hersey, publicado en la revista *The New Yorker* (1946), que abordó las condiciones de vida de los sobrevivientes japoneses al holocausto nuclear. Parte de este «trauma cultural», es el control de la población que se ejerce para precautelar el orden y evitar que la histeria colectiva se apodere de la gente. En estas películas, las imágenes visibilizan el caos y el desorden social, no importa si son metrópolis o ciudades pequeñas, la globalización del terror se apodera del mundo.

La historia cinematográfica sobre los virus refleja argumentos del peligro de los virus o de cualquier microorganismo patógeno, situación que refleja las transformaciones tecnológicas, sociales, políticas, culturales y sanitarias que se han dado a lo largo de la historia.

La narrativa cinematográfica de una amenaza viral se basa en mostrar las disputas sociales, políticas, científicas y militares por obtener el poder discursivo para las decisiones, además de las disputas de la población por obtener alimentos, agua, medicina e información; que desborda la capacidad de los gobiernos, lo que tiende a provocar desórdenes y conflictos entre ciudadanos. Bajo esta mirada, las narrativas cinematográficas, y siguiendo a Tirado y Cañadas (2011), una amenaza viral establece una serie de parámetros que expresan una serie de acciones políticas, entre ellas:

- a) Visibilidad del peligro viral, no desde el ámbito biológico, sino geográfico, aquí el temor recae en amenaza global.
- b) Se crea una homogeneidad sobre las consecuencias del virus.
- c) Se promueve una competencia científica por encontrar una vacuna.

d) Fortalece la idea de que la cooperación internacional es la única vía para solucionar los problemas causados por esta amenaza viral.

La amenaza catastrófica sobre el fin del mundo, entonces, es uno de los mejores pretextos para dar paso a una declaratoria del estado de excepción. Con ello, los gobiernos tienen mayor maniobrabilidad política, económica y de fuerza para el cumplimiento de la norma impuesta, sin dejar mucho espacio de acción a la población. Bajo una amenaza viral, el estado de excepción se convierte en una ley que se transforma en la regla ordinaria de gobernar, estableciendo un orden social donde no hay derechos.

[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, 2000, pp. 9-10).

Las pandemias, así narradas, exponen vidas desnudas, sujetos olvidados y sin esperanzas, donde la vulnerabilidad y la exposición a la muerte reflejan las condiciones más aterradoras de los virus. Sin duda, los virus han sido protagonistas habituales en las producciones cinematográficas.

Los miedos a los virus se han convertido en una de las paranoias más difundidas por el cine, lo que ha dado como resultado que «se asiste a un colapso de las estructuras sociales normales y a un desarreglo de los roles y de las funciones sociales, que puede llevar hasta la completa inversión de los hábitos y de los comportamientos culturalmente condicionados» (Agamben, 2005, p. 124).

Las narraciones han podido recrear escenarios apocalípticos sobre el fin de la humanidad, expresando un patrón en común al resaltar expresiones de miedos, deseos y especulaciones sobre nuestra continuidad como especie dominante en el planeta.

«Virus» sobre el fin del mundo

En 1980, el director de cine japonés Kinji Fukasaku dirigió la película «*Day of Resurrection*», conocida en América Latina como «*Virus*», basada en la novela del escritor japonés Sakyo Komatsu «*Fukkatsu no hi*» (1964). La novela narra el temor de la población japonesa por el desarrollo armamentístico, y tiene su explicación en la Segunda Guerra Mundial, y el miedo de una propagación de una guerra nuclear a escala global, que podría destruir a la humanidad.

Título original: Fukkatsu no hi

Título inglés: Day of resurrection

Título español: Virus

Director: Kinji Fukasaku

Reparto: Masao Kusakari, George Kennedy, Robert Vaughn, Chuck Connors, Olivia Hussey, Edward James Olmos, Glenn Ford.

Productora: Haruki Kadokawa, Tokyo Broadcasting System (TBS)

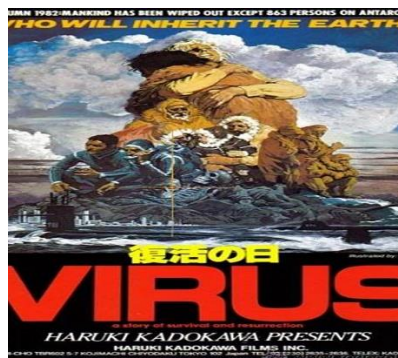


Figura 1: Afiche promocional de la película (<https://www.imdb.com/title/tt0080768/>)

La película fue producida en plena carrera armamentística, y del desarrollo tecnocientífico militar estadounidense y soviético. En su inicio nos ubica en Leipzig, antigua Alemania del Este, en el Instituto de Investigación Bacteriológico, presentándolo como un lugar lúgubre, dando la idea de inseguridad de los laboratorios de los países comunistas, donde se la creación del virus MM88 que había sido desarrollado por científicos estadounidenses y que los soviéticos lo habían mejorado, seguido de un conflicto nuclear; aunque la historia de la creación de este virus no se desarrolla a profundidad, y lo único que se sabe es su capacidad para combinarse con otros virus como: la polio y la influenza, generando un efecto multiplicador y mortal.

Luego de un accidente aéreo en territorio italiano, de ahí el nombre de «gripe italiana» otorgada en la película, que se esparció por el mundo, las imágenes desoladoras de Italia, Francia, Japón y Estados Unidos, destruidas, sucumbidas por el virus, donde el caos y la falta de respuesta de los gobiernos hace perder la esperanza, haciendo una clara alusión a un fracaso de la modernidad. La película presenta un cataclismo global, si bien el virus ha destruido las bases de la civilización humana, no se observa que el discurso científico predomine, más bien son las diversas situaciones humanas y personales las que dan argumento al drama.

“Virus”, al igual que las películas sobre esta temática, es una forma inquietante para entender las diversas consecuencias globales de una pandemia, de manera particular sobre la incertidumbre que tiende a crear miedos y descontrol social. La narración no solo constituye sobre las posibilidades de gestión frente a la amenaza viral, sino como la moralidad pública y el desarrollo tecnocientífico militar.

Fukasaku toma parte de un discurso ético que plantea si el humano es capaz de crear un virus para destruirnos, y luego intentar reconstruir la civilización. Esta cuestión de la ética narrativa, como lo ha señalado Javier Marzábal (2008), es una permanente fuente de inspiración en el cine, de manera particular cuando se trata de asuntos de la amenaza de extinción humana. Esta película argumenta sobre:

Los desafíos tecnológicos o el aprendizaje y la pedagogía moral de los valores y, cómo no, también ha representado historias de brotes epidémicos y pandemias. En ellas se han reflejado abnegación y villanía profesional, esperanza y miedo, desigualdad y solidaridad social, liderazgo y sometimiento civil, serenidad y pánico colectivo (Melguizo, et al, 2020, p. 144).

Esta película escenifica las relaciones entre las epidemias y el poder del estamento militar de las superpotencias, en especial Estados Unidos; donde la tecnocracia desempeña un componente peligroso, debido a su capacidad de decisión de acción unilateral.

Si bien la película apela a una estética política y sentimental, que seduce en la formación de una empatía con el público, lo que Petersen y Seligman (2004) denominan la dimensión emotiva, hay una violencia expresiva por los súbitos planos y movimientos del zoom y congelamientos de imágenes.

Fukasaku traza una narrativa cinematográfica cercana al melodrama y por supuesto a las ideas de los cómics propios de la cultura japonesa, de manera particular al crear un personaje heroico, capaz de morir por el mundo. La aglomeración de contagiados deambulando por las calles, los hospitales desbordados por enfermos, la acumulación de cadáveres incinerados, y todo vestigio de civilización destruido; son las primeras imágenes inquietantes de la película, quizás una de secuencia visual más perturbadora es la de un niño que ha descubierto a toda su familia muerta y sin saber que hacer se suicida.

La muerte ocurre en cualquier espacio, el hogar, el transporte público, las calles o los hospitales, no hay escapatoria posible. Tomado el argumento de que «nada hay que sea inofensivo» (Adorno, 2004, p. 29), en el cine «Virus» evidencia una historia distópica, que toma una amenaza externa a los países, colocando a la geografía como un escenario inmune.

En este escenario apocalíptico la ciencia fracasa, las vacunas no tienen efecto desvaneciendo cualquier esperanza, ningún gobierno sabe cómo afrontar el riesgo y, cuando los estadounidenses se dan cuenta que el virus es de su autoría ya es tarde, el mundo está al borde de la extinción. La ciencia al servicio de la guerra al fin ha cumplido su propósito.

Esta película coloca a Estados Unidos como el epicentro de la pandemia y de la disputa del poder militar y científico, pero conservando el origen del mal en otro lugar, en Europa «en otras palabras, un espacio externo que escapa al control norteamericano. Ya desde el principio de la acción, las miradas de todas las naciones focalizan en Estados Unidos, implorando una solución que únicamente ellos parecen poder dar [...]» (Gil, 2018, p. 2).

La película muestra las disputas internas en el gobierno de Estados Unidos, el presidente se encuentra en la disyuntiva de hacer caso a los científicos o a los militares, estos últimos solo atinan para tener la idea de culpar a los soviéticos para destruirlos mediante un ataque nuclear. En esta disputa por el control, el gobierno de Estados Unidos, al igual que el resto de los gobiernos, solo tienden la aplicación de la ley marcial, con la finalidad de aplacar a las masas desesperadas; lo cual no consiguen, la voracidad del MM88 ha destruido a la humanidad, solo las estructuras físicas han quedado como testigos de una civilización.

Lo poco que queda de vida humana es reducida a 863 personas que se encuentran en la Antártida, supervivientes son militares y científicos de países que poseían bases científicas y militares, en el ambiente de frío extremo el virus no puede sobrevivir. El problema que enfrentan estos sobrevivientes es poder reconstruir la civilización humana, otro de los graves

problemas que se enfrenta es que solo hay 8 mujeres para repoblar al mundo, situación que desemboca en que estas deben realizar un aporte patriótico para la supervivencia de la humanidad, y donde los discursos éticos, religiosos y políticos quedan al margen, eliminando el amor e imponiendo los intereses de fecundación, en tal sentido los hombres se turnan para engendrar, no hay tiempo para nada más. «Una amenaza mundial de este tipo da lugar a la solidaridad mundial, nuestras pequeñas diferencias se vuelven insignificantes, todos trabajamos juntos para encontrar una solución» (Zizek, 2020, p. 27).

Para la nueva organización mundial se forma la federación de bases, y cada país es responsable de mantener el orden interno. Instaurándose de manera general un espíritu liberal-progresista. El poder político blanco occidental se impone, direccionado al resto.

Fukasaku borró las fronteras narrativas utilizadas para definir el bien y el mal, y colocó al ser humano como la especie destructora de la vida, colocando primero a la política y sus formas de actuación, luego los virus y al final lo nuclear, el mensaje es claro, el humano es el destructor del humano.

El guion establece una narrativa apocalíptica más tenebrosa que el propio virus, la proximidad de un terremoto gigantesco en Estados Unidos, lo cual activaría el sistema automático de represalia nuclear a la Unión Soviética. Para desactivar la respuesta nuclear, ya nadie queda con vida en este país, un científico japonés y un militar estadounidense emprenden el viaje de la Antártica a este país, pero el viaje resultó en un fracaso parcial, no logran el acometido de impedir el lanzamiento de los misiles, y como consecuencia la Tierra se convirtió en un lugar inhabitable a causa de la radiación, paradójicamente esto eliminó al virus. Como toda narrativa apocalíptica el fin muestra a uno de estos héroes intentando caminar para ir a la Antártida único lugar no afectado por el virus y la radiación, y una de las últimas imágenes es en una iglesia donde la única figura en su lugar es la de Jesucristo, es decir, luego del apocalipsis final solo nos queda Dios como esperanza.

Sin duda, «Virus» fue una película premonitoria sobre las diversas situaciones que hoy afrontamos por la pandemia del covid-19. Resulta oportuno citar la idea de Martha Nussbaum (2006), sobre la «imaginación narrativa» que permite a los espectadores pensar sobre un cataclismo global, las alternativas para la supervivencia como especie humana y los conflictos por el poder.

Fin

La amenaza viral del covid-19 ha puesto en crisis los sistemas sanitarios, políticos y económicos a escala global, lo que plantea una serie de interrogantes, entre ellas: la aplicación de la suspensión de las normas jurídicas, la debilidad de los Estados y el creciente individualismo.

Sin duda, los virus han sido una fuente permanente para contar historias cinematográficas, muchas de ellas, fuera de la ficción, y más cercanas a la ciencia. Por lo general estas narraciones están abocadas a crear un panorama apocalíptico de la civilización humana. No obstante, este tipo de cine adquiere una importancia pedagógica, que casi ha pasado desapercibida, brinda a los espectadores no solo posibles escenarios del fin del mundo, sino alternativas para sobrevivir al apocalipsis.

Hoy este cine ha conseguido una popularidad gracias a Internet, las plataformas *streaming*, se han inundado con historias sobre virus y esto se debe, en gran medida, a que los espectadores buscan respuestas a la situación que ha provocado el covid-19, tanto en su origen como en las consecuencias sociales que ocasiona la pandemia, pero también se han creado falsas ideas de que los virus son últimamente «*made in China*», ocasionando un discurso ideologizante sobre la actual situación.

No hay duda, la creación de narrativas cinematográficas de una amenaza viral es una herramienta política y pedagógica, que ha atravesado el imaginario de la ficción para ubicarse en escenarios reflexivos sobre los avances de la tecnociencia y los debates sociales sobre los riesgos y las consecuencias sociales de estos.

Las narrativas cinematográficas de la amenaza viral tienden a invisibilizar los problemas de las estructuras sociales, gracias a las narrativas de que los virus atacan a todos los sujetos por igual, sin importar las clases sociales, por lo general los que tienen mayor capital social tienen mayores oportunidades de salvación. Estas narraciones cinematográficas de amenazas virales justifican el discurso de guerra, no solo en el ámbito militar, sino científico y social, donde el enemigo a eliminar es el virus. Sin embargo, este discurso solo se enfoca a destruir al enemigo. Aquí también se presenta y justifica la utilización de políticas xenofóbicas que sirven para la aplicación de cierre de fronteras, la construcción de culpables y la implementación de una economía de guerra.

Siguiendo a Andrew Lakoff (2008), estas narrativas ofrecen la creación de un modelo de gestión de riesgos sobre las amenazas de cualquier tipo. Estos modelos desempeñan escenarios de recreación y con ella la solución a estos problemas.

Bibliografía

- Adorno, T. (2004). *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada. Obra completa 4*. Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2006). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: 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*. No. 228, pp.191-210.
- Ariza, L. (2018). *¡Vigilen los cielos!: La filosofía de la ciencia ficción*. Barcelona: Arpa Editores.
- Bassa, J., y Freixas, R. (1993). *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2007). *Miedo Líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*. Madrid: Paidós.
- Beck, U. (2006). *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Madrid: Paidós.
- Biskind, P. (2004). *Gods and monsters*. New York: Nation Books.
- Dagnino, J. (2011). ¿Qué fue la plaga de Atenas? *Revista chilena de infectología*, vol.28 no.4, pp. 374-380.
- 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)*, Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Ferrer, R. (2015). *Infección controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias*. *Revista Laocoonte*, pp. 189-205.
- Foucault, M. (2009). *Los Anormales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gil, R. (2018). Nada hay que sea inofensivo: la carga ideológica de Contagio. *Papeles del CEIC*. No. 1, pp. 1-6.
- Imbert, G. (2014). *Imaginario posapocalíptico en el cine actual: entre la vuelta al origen y el fin de la humanidad*. *Revista Contratexto* no 22. pp. 75-89.
- Korstanje, M. (2012). *Contagio y pandemia: Crónicas de un Desastre Apocalíptico*. *Revista de Antropología Experimental*, No. 12, pp. 261-270.
- Lakoff, A. (2008). *The generic biothreat, or, how we became unprepared*. *Cultural Anthropology*. Vol. 23, No. 3, pp. 399-428.

- Maureria, M, Tirado, F, Baleriola, E. (2015). Biocapitalismo y suspensión de la norma. *Nómaditas* No.43. pp. 39-55.
- Moraña, M. (2017). El monstruo como máquina de guerra. Iberoamericana Madrid: Editorial Vervuert.
- Nespereira, J. (2014), Los discursos de la pandemia. Nuevas estrategias de comunicación del riesgo en un nuevo contexto sociocultural. *Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. 13, pp. 185-199.
- Peterson, C., Seligman, M. (2004). Character strengths and virtues: A classification and handbook. New York: Oxford University.
- Quarantelli, E. (1985). "Realities and Mythologies in Disaster Films". *Communications*, vol.11. pp. 12-49.
- Rose, N. (2012), Políticas de la vida: biomedicina, poder y subjetividad. Buenos Aires: Universitaria.
- Ruiz, B. (2018) Las epidemias y el cine. *Revista Ciencia*, Vol. 69, No. 2, pp. 23-29.
- Sánchez, S. (2007). Películas claves del cine de ciencia ficción. Madrid: Manon Troppo.
- Serra, M. (2011). Cine, escuela y discurso pedagógico. Articulaciones, inclusiones y objeciones en el siglo XX en Argentina. Buenos Aires: Teseo
- Sontag, S. (2008). La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas. Madrid: DeBolsillo.
- Sontag, S. (2008). Contra la interpretación y otros ensayos. Buenos Aires: DeBolsillo.
- Suvin, D. (1977). Pour une poétique de la science-fiction. Québec Presses Universitaires.
- Tirado, J, Cañada, J. (2011). Epidemias: un nuevo objeto sociotécnico. *Revista Convergencia*, No.56, pp. 133-156.
- Van Loon, J. (2002). Risk and Technological Culture. London: Routledge.
- Wells, H, G. (2005). La guerra de los mundos. Alianza editorial: Madrid.
- Zizek, S. (2020). Pandemia. CEOPS: Madrid.
- Zylberman, P. (2013). Tempêtes microbiennes: essai sur la politique de sécurité sanitaire dans le monde transatlantique. Gallimard: París.