

El fin del mundo y el principio: institución y violencia en el western y la ciencia ficción del período clásico de Hollywood

Santino Mondini Rivas

Universidad del Cine - Argentina

santinomonr@gmail.com

Fecha de recepción: 14/04/2026

Fecha de publicación: 03/09/2026

Ver citas audiovisuales 

Resumen

Este artículo analiza la función de la violencia en el western y en la ciencia ficción del período clásico de Hollywood a partir de su papel en la representación institucional. Mientras el western imagina la instauración de la comunidad y de las instituciones que regulan el orden público mediante una violencia legitimada, la ciencia ficción pone en escena la amenaza de destrucción de ese mismo orden y la activación de mecanismos excepcionales destinados a preservarlo. A través del análisis de ambos géneros, el trabajo sostiene que la violencia constituye un principio estructurante y complementario de la imaginación institucional hollywoodense: es creadora en el western y destructora en la ciencia ficción, ambas participando de una misma dinámica que permite pensar los procesos de fundación, consolidación y crisis de la comunidad moderna.

Palabras clave: western – ciencia ficción – violencia – institución – géneros – destrucción

The end of the world and the beginning: institution and violence in the western and science-fiction of classical Hollywood

Abstract

This article examines the function of violence in the western and science-fiction genres of classical Hollywood cinema through the lens of institutional representation. While the western imagines the founding of the community and institutions that regulate the public order through legitimated violence, science-fiction stages the threat of

destruction of that same order and the activation of exceptional mechanisms designed to preserve it. Through the analysis of both genres, this work argues that violence constitutes a structuring and complementary principle of the Hollywood institutional imagination: it is creative in the western and destructive in science-fiction, both participating in the same dynamic that allows us to think through the processes of founding, consolidation, and crisis of the modern community.

Keywords: western – science-fiction – violence – institution – genres – destruction

1. Introducción

"Nada se construye sino al precio de una destrucción equivalente"

Teilhard de Chardin, *El fenómeno humano* (1955)

El inicio nunca es absoluto. El principio y el fin suelen ir de la mano. En el pensamiento cosmogónico, desde el despedazamiento de Tiamat en la Mesopotamia hasta la castración de Urano en la Hélade, se nos advierte que el mundo se construye sobre una destrucción previa. Desde la teología judeocristiana, incluso en la *creatio ex nihilo* ya se prevé su posterior caída, el Apocalipsis. Así también se configura el relato científico moderno, donde las mismas leyes que proponen la expansión del espacio-tiempo eventualmente llevarán al Gran Desgarramiento. No va a ser distinto en el campo de la política: el fratricidio funda Roma, la mayor institución occidental. La creación siempre conlleva, en mayor o menor grado, una destrucción aparejada y la violencia es su común medida.

La necesidad de organizar la tensión inmanente entre el origen y el fin bajo la forma de una estructura narrativa se presenta como una urgencia. El relato opera, en tanto dispositivo de mediación, en pos de asir la contingencia del tiempo; transforma al caos en una teleología con sentido¹. Narrar el principio y el final es el modo en que la humanidad logra habitar el tiempo, justificando el trauma de la destrucción previa como el sacrificio de la construcción por venir. En este sentido, el relato se constituye como un gesto institucional, si no el primero, del imaginario social. Provee el marco de referencia donde la violencia deja de ser una fuerza externa y errática para convertirse en el medio de nuestra propia historia. Organizar el mundo en forma de relato es, a fin de cuentas, la única estrategia posible para conformar una comunidad y que esta no sucumba ante el vacío de su propio origen².

¹ Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p. 67.

² Esta concepción del relato como principio organizador de la experiencia social posee antecedentes centrales en la antropología del siglo XX. Para Claude Lévi-Strauss, el mito constituye una estructura narrativa destinada

Este artículo pretende analizar la función de la violencia en los relatos de los géneros cinematográficos del período clásico de Hollywood, a partir de la relación entre la construcción y la destrucción como dos aspectos opuestos y complementarios del imaginario social. Hay múltiples aproximaciones posibles para pensar tal vínculo y un abanico heterogéneo de films con los que se podría elaborar su argumentación, pero este trabajo se circunscribe para pensar la complementariedad de dos géneros aparentemente disímiles dentro del sistema industrial de representación cinematográfica, para echar luz sobre los modos de imaginar las instituciones que regulan el orden público: el western y la ciencia ficción. La propuesta de este cruce se sostiene en la pretensión totalizante de Hollywood que permite encontrar lazos comunes entre el género norteamericano por excelencia –para parafrasear a André Bazin–, que constituye y representa la idiosincrasia mítica de los Estados Unidos, y un género “menor”, predominantemente pensado desde la clase B, proyectivo y, por momentos, crítico. La hipótesis central del trabajo sostiene que el western y la ciencia ficción clásicos trabajan con dos temporalidades complementarias del imaginario moderno: una temporalidad mítica, asociada a la fundación institucional, y una temporalidad utópica –o más precisamente, distópica– ligada a la amenaza de disolución de esas mismas instituciones. La violencia aparece tematizada como también de forma estructural, como motor narrativo que apunta directamente a la consolidación institucional dentro del imaginario social: la violencia es creadora en el caso del western y, de forma complementaria, destructora en el caso de la ciencia ficción.

I

Resulta productivo pensar el modo de imaginación institucional a partir de los géneros cinematográficos debido a las múltiples funciones que estos cumplen dentro del imaginario social.

En una primera aproximación, se vuelve necesario señalar la más transparente relación entre el género y la institución que atañe a la realidad material del cine clásico: su lógica industrial de producción. No puede disociarse el sistema de los géneros cinematográficos del sistema institucional de los estudios de Hollywood, propios de una época en la que la industria del entretenimiento se encontraba en alza. Como señala Thomas Schatz en su libro *Hollywood Genres*, esta nueva dinámica cultural en la que diversas fórmulas narrativas se vuelven populares y masivas depende de un tipo de relación particular entre la industria y sus consumidores. Lejos está de constituirse de manera unilateral y direccionada, ya que implica un medio de expresión artística que involucra en sus procesos a la audiencia de un modo más directo que

a resolver simbólicamente contradicciones fundamentales de la vida social (*Anthropologie structurale*, 1958). En una línea afin, Ernst Cassirer sostiene que el pensamiento mítico opera como una forma simbólica originaria mediante la cual el ser humano configura mundo y otorga inteligibilidad a su experiencia colectiva (*Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 2).

cualquier otra forma de arte tradicional, donde se sostiene una retroalimentación en la cooperación entre las partes³. Debido a esto es que el análisis de los géneros cinematográficos en la época dorada de Hollywood precisa enfocarse en la función social compartida por la comunidad y las convenciones formales que esas narraciones establecen como productos de la industria⁴.



Afiche de *My Darling Clementine*. Dir. John Ford. Estados Unidos, 1946

Existe una relación estructural entre los géneros como modelos narrativos relativamente estables y las instituciones que posibilitan su desarrollo. Y dicha relación se basa –y se celebra– en el contrato tácito entre la industria y la audiencia, un proceso de ajuste continuo donde los géneros cinematográficos se desarrollan dialécticamente con sus audiencias. La repetición de convenciones y fórmulas asegura la legibilidad de los textos y garantiza la estabilidad del contrato industrial, pero es la introducción de la diferencia –la variación, la ruptura o la actualización temática– lo que permite que el género responda a las transformaciones del contexto histórico y a las demandas cambiantes del imaginario social⁵. A la luz de esta tensión, el género, más que pensarse como una estructura impuesta, se evidencia como un espacio de negociación: la industria propone variaciones sobre un canon conocido, y es la respuesta de la audiencia la que determina cuáles de esas innovaciones se integran a la gramática

³ Schatz, *Hollywood Genres*, 11.

⁴ Ibid., 15.

⁵ Ibid., 13.

del género y cuáles se descartan. De este modo, el sistema de géneros de Hollywood gestiona una evolución formal que busca un balance entre la seguridad de lo familiar y la urgencia de lo nuevo, y así asegura su vigencia en el tiempo.

Por su parte, Rick Altman sistematizó esta tensión constitutiva en la dinámica entre la imposición de la industria y la demanda del público en la que los géneros cinematográficos se sostienen. Retomando estudios sobre diversas manifestaciones de la cultura popular, Altman encuentra dos corrientes que proveyeron posicionamientos opuestos al respecto. Por un lado se encuentra lo que llama la *función ritual* de los géneros que propone pensarlos predominantemente como creaciones del público cuya labor es la de justificar y organizar una sociedad que es prácticamente atemporal. A partir de esta perspectiva, “los esquemas narrativos de los textos genéricos emanan de prácticas sociales ya existentes, como superación imaginativa de las contradicciones inherentes a dichas prácticas”⁶. Esta relación mítica establece que la comunidad busca producir de forma ideal los relatos que la constituyen, por lo que existe una primacía del público en la producción.

Por otro lado, la *función ideológica* –siguiendo las reflexiones de teóricos como Adorno, Comolli y Baudry– establece que los géneros configuran un tipo de relación unilateral por parte de la industria en la constitución de un mensaje fuertemente ideologizado para las masas. En este sentido, las situaciones y estructuras que presentan los géneros no serían más que “señuelos” para convencer de manera ilusoria al público frente a falsas resoluciones; una forma de imposición de sentido encubierta por la lógica del espectáculo⁷.

En última instancia, Altman propone que la dialéctica entre la *función ritual* y la *ideológica* revela que los géneros funcionan como procesos en constante negociación. La institución cinematográfica dicta normas de consumo, pero también provee un sistema simbólico para que la sociedad procese sus propias tensiones. Así, la “estabilidad” de un género es el producto de la eficacia con la que el sistema de estudios ha logrado estandarizar la resolución de conflictos sociales. El género es la gramática a través de la cual la institución piensa su vínculo con sus usuarios, transformando la contingencia social e histórica en maquinaria narrativa.

Si el sistema de géneros se encuentra estructuralmente condicionado por las instituciones que lo producen, desde otra perspectiva, también podemos pensar que existe una relación interna entre los géneros y los modos en los que ellos ritualizan temáticamente los problemas institucionales de la comunidad. Si bien la relación operativa entre género, institución y sociedad es común a cualquier género cinematográfico, también resulta productivo ahondar en el “*campo de referencia*”⁸ que cada género propone en sus narraciones, para echar luz sobre los problemas vinculados con la relación entre violencia e instituciones, y sobre el modo particular en que cada

⁶ Altman, *Los géneros cinematográficos*, 50.

⁷ Ibid., 51.

⁸ Schatz, *Hollywood Genres*, 21. Todas las traducciones son propias.

uno los trata narrativamente. Esta relación interactiva entre género e institución no se contenta sólo con implicar una condición estructural de los relatos serializados –como una fuerza externa condicionante– sino que además debe ser tematizada, encarnada de alguna manera en lo que se narra. Vamos a llamar a esta condición productiva la *imaginación institucional* de los géneros.

Un antecedente desde el cual vamos a partir para analizar el diálogo que establecen nuestros géneros es el trabajo de Will Wright donde estudia, desde una perspectiva institucional, los cambios que sufre el western en sus estructuras narrativas y manifestaciones temáticas. Teniendo en cuenta las condiciones materiales de producción de la sociedad norteamericana, Wright busca los correlatos narrativos en el género para intentar dar cuenta de la incidencia de la institución en sus modos de imaginación institucional. Este estudio nos permite evidenciar la doble valencia del vínculo entre género e institución, porque justamente evidencia las condiciones estructurales de producir bajo el sistema hollywoodense, como también abre la puerta para pensar cómo el western imagina diegéticamente a las instituciones.

Wright demuestra que las instituciones no son responsables de crear los mitos que el western pone en escena, ni tampoco que sean los mitos los que crean dichas instituciones; lo que evidencia, en cambio, es el vínculo estrecho que toda estructura mítica mantiene con las acciones sociales que refleja, y cómo esas mismas acciones se encuentran, a su vez, modeladas y contenidas por las instituciones sociales⁹. Para el autor, por ejemplo, los westerns que presentan un conflicto clásico reflejan los conflictos entre las restricciones institucionales y los valores culturales pertenecientes a la sociedad de mercado capitalista¹⁰, y el momento en el que esa estructura muta, desde un punto de vista temático como enunciativo, se corresponde con el pasaje a un nuevo modelo de producción, el corporativo.

Desde esa misma perspectiva, otra de las hipótesis de Thomas Schatz es que el factor determinante para identificar una película de género cae en el contexto cultural que esta brinda, entendiendo esto como el acercamiento que “el cine nos brinda a una comunidad cuyas actitudes, valores y acciones encarnan conflictos inherentes a esa comunidad”¹¹. Es por eso que los personajes –ya sea el cowboy, un soldado militar o un alienígena, como veremos– configuran sus identidades en relación con los valores que estructuran a la comunidad que los produce, es decir, encuentran sus funciones narrativas bajo las lógicas institucionales que circunscriben a la producción. En ese sentido, Schatz sostiene que los géneros cinematográficos “celebran el más fundamental precepto ideológico basado en el nacionalismo americano”¹², que no puede pensarse separado de las instituciones que lo sustentan. De ahí el esfuerzo que ponen todos los géneros cinematográficos en presentar y resolver conflictos que suponen

⁹ Wright, *Six Guns and Society*, 130-131.

¹⁰ Ibid., 132.

¹¹ Schatz, *Hollywood Genres*, 22.

¹² Ibid., 31.

una amenaza para el bienestar de su comunidad y que apelan directamente a la estructura que sostiene a dicho sistema. Géneros como el melodrama, por ejemplo, también configuran sus narrativas a partir de la defensa de los valores institucionales del nacionalismo norteamericano, pero, a diferencia de los géneros que estamos atendiendo en este trabajo, lo hacen desde el terreno de lo privado antes que desde el de lo público. Mientras el western y la ciencia ficción trabajan sobre las instituciones que regulan el vínculo entre extraños –el Estado, la ley, el ejército, la ciencia como saber legitimado– y que hacen posible la convivencia de una multiplicidad de sujetos bajo un mismo orden compartido, el melodrama pone en juego instituciones como la familia y el matrimonio, que regulan el vínculo entre quienes ya están unidos por lazos de sangre, parentesco o intimidad¹³. Esa separación es pertinente para nuestra argumentación en la medida en que el mismo sistema también se encarga de establecer un diálogo entre los conflictos del ámbito privado y del público, entendiéndolos como dos aspectos complementarios para pensar los problemas del orden social. De ahí la presencia recurrente de líneas narrativas melodramáticas –el romance y la familia amenazada– en la gran mayoría de los films genéricos que se focalizan en conflictos cuyas amenazas apuntan a lo público, como los géneros aquí tratados. La complementariedad radicaría en que la trama íntima funciona como célula reducida a través de la cual se experimentan, en clave personal, los mismos procesos de instauración, consolidación y crisis que el western y la ciencia ficción imaginan a otra escala, la de la comunidad entera.

Si bien Schatz señala que la amenaza a dichos valores no siempre es necesariamente violenta, nos guiamos por la hipótesis de James Kendrick para pensar la violencia no solo como la base temática y de contenido sobre la que se organiza la narrativa clásica, sino como un principio que atraviesa también la organización formal, el estilo, de potencialmente cualquier película. Para Kendrick, en efecto, el cine es un dispositivo inherentemente violento: no depende únicamente de que la tradición narrativa construya sus conflictos en clave violenta, bajo la lógica de la confrontación o el choque, sino que la violencia es constitutiva del medio mismo, independientemente de lo que cada película narre¹⁴. Esto apunta a pensar en la base técnica del cine y el consecuente modo en el que se configuró su lenguaje: la experiencia acelerada de un tiempo en el que múltiples acciones paralelas configura un cúmulo de estímulos que impactan, no sin apremio, en aquel que mira. Una experiencia que abate al cuerpo y le demanda, como la naturaleza siempre cambiante de sus imágenes y la realidad histórica de su modernización técnica, un constante *aggiornamento*¹⁵.

¹³ Link, "El amor verdadero".

¹⁴ Kendrick, *Film violence*, 14.

¹⁵ *Ibid.*, 32-33.



Afiche de *The man who shot Liberty Valance*. Dir: John Ford. Estados Unidos, 1962

Teniendo en cuenta esta doble valencia, en los próximos dos apartados vamos a enfocarnos en los modos en que la violencia se articula temáticamente en el western y la ciencia ficción, partiendo de la base de que la representación de la violencia en el cine clásico se sostiene sobre la estructura genérica. Siempre que nos preguntemos por la violencia como contenido temático en un film, debemos, como señala Kendrick, identificar quién la ejecuta y con qué fines lo hace¹⁶. La aceptabilidad que podamos llegar a tener frente a esa violencia se sostiene, en rigor, por la mano que lo ejecuta y los grados de identificación que podamos tener nosotros con aquella mano y no con su contenido intrínsecamente violento. En el cine clásico, ese lugar se encuentra dicotómicamente estructurado y fuertemente ritualizado. Su disposición en tanto conflicto constituye un sistema de valores reconocible y en pugna, en el que la identificación opera como la única relación posible entre espectador y texto, frente a uno de los valores que se encuentra en juego. Está configuración corresponde, de manera primordial, a las figuras de montaje que fundan el lenguaje cinematográfico, cuyas primeras manifestaciones se dan en *El nacimiento de una nación* (1915) de D.W. Griffith. A través de los raccords, los movimientos de cámara y el trabajo con los encuadres, el film logra poner en funcionamiento una serie de mecanismos técnicos y narrativos que servirán de base para el desarrollo de la industria cinematográfica. De allí el problema en cuestión: el nacimiento del lenguaje propio del cine se germina en una base

¹⁶ Ibid., 18.

binaria de pensamiento basado en el entendimiento del montaje como constructor de oposiciones (montaje alternado paralelo), de identificaciones (montaje de dimensiones relativas) y de choques (montaje de acciones convergente).¹⁷ Se evidencia así la articulación entre la existencia de un contenido violento que un film transmite, que muchas veces se encuentra tematizado de forma explícita, y las condiciones mismas en las que ese contenido es transmitido, que configuran la realidad de ese sentimiento. Es decir, no hay un sentido violento *a priori*; este se constituye sintácticamente –para tomar el modelo genérico de Altman– en la estructuración narrativa de los valores que los géneros ponen en escena: una normalidad que se ve amenazada por una fuerza extrínseca, cuyo funcionamiento responde a valores identitarios diferentes.

Ahora bien, esta estructuración es común a todo el sistema de representación, por lo que, como señala Kendrick: “Las películas de terror y ciencia ficción, las películas de acción y aventuras, las películas bélicas, los westerns, las películas de misterio, suspenso y crimen, e incluso muchas comedias y melodramas, dependen de algún modo de la violencia como un dispositivo estructurante”¹⁸. Se complejiza, entonces, pensar géneros exentos de violencia si todos entienden al conflicto desde una misma estructura narrativa¹⁹.

Parte de lo que busca probar este artículo acerca de los modos de imaginar la violencia y su implicancia en el pensamiento institucional en géneros tan disímiles depende de la idea de que el modelo de representación institucional se produjo de manera totalizante, ya que como señala Eduardo Russo “tradujo sus normas y convenciones de modo altamente pervasivo, haciendo que los films parecieran establecer sus diferencias principalmente en el plano de las historias narradas”²⁰ manteniendo similitudes inexorables en el plano formal entre films cuyas temáticas aparentan ser incomparables. La elección del western y la ciencia ficción no es mero arbitrio, dado que la particularidad de estos géneros es que la violencia estructural de sus relatos se encuentra al servicio de la imaginación de dos temporalidades distintas sobre las instituciones que representan y afectan el orden de lo público. Es necesaria la violencia como motor narrativo en estos dos géneros porque, a diferencia del resto, encuentran dentro de sus funciones específicas la de configurar –de manera complementaria– y defender –por la efectividad de dicha complementación– los valores institucionales del nacionalismo norteamericano, particularmente pensados desde el ámbito de lo público.

La violencia a la base de la imaginación en torno a las instituciones se encuentra presente en ambos casos, pero su procedencia canónica en el western y marginada

¹⁷ Deleuze, *La imagen-movimiento*, 53-55.

¹⁸ *Ibid.*, 69.

¹⁹ Podría pensarse lo mismo como un principio estructurante no solo de los modelos narrativos adoptados por el lenguaje cinematográfico, sino como algo constitutivo de todo relato, pero esto haría caso omiso a la naturaleza de las imágenes, y sus relaciones, que mediatizan al relato y potencian sus cualidades violentas.

²⁰ Russo, *El cine clásico*, 22.

en la ciencia ficción nos confiere distintos posicionamientos desde los cuales pensar dicha imaginación. En este aspecto, el lugar que ocupa el género dentro de la institución que lo produce condiciona el acercamiento que experimentaremos a ciertos problemas narrativos; pero el genio del sistema radica en la complementariedad de las distintas aproximaciones.

Si la violencia adquiere sentido dentro de estructuras genéricas que orientan la identificación del espectador, esas estructuras se encuentran a su vez determinadas por un modelo de producción que distribuye funciones específicas entre distintos tipos de películas. En este punto, para luego poder particularizar los modos del western y la ciencia ficción por separado, resulta central la distinción entre cine clase A y clase B desarrollada por Brian Taves, quien entiende ambas categorías como engranajes complementarios de un mismo sistema de producción y exhibición²¹. Las películas clase A, sostenidas por mayores presupuestos, estrellas reconocibles y amplias estrategias de legitimación cultural, tendían a consolidar narrativamente los valores institucionales dominantes; mientras que el circuito clase B, caracterizado por costos reducidos y esquemas de producción acelerados, funcionaba como un espacio de experimentación formal donde podían ensayarse conflictos más riesgosos. De este modo, la organización industrial del cine clásico reproducía una división interna del trabajo imaginativo donde un sector estabilizaba el sentido y el otro exploraba sus tensiones y límites.

Pensada desde esta lógica, la relación entre western y ciencia ficción adquiere una dimensión estructural. El western, estrechamente vinculado a las producciones de prestigio del sistema clásico, opera desde el punto de vista privilegiado de afirmación institucional, imaginando la violencia fundacional necesaria para la constitución del orden social. En cambio, la ciencia ficción, cuyo desarrollo cinematográfico se consolidó en gran medida dentro del circuito clase B para luego tornarse masiva en la década del 50, introduce figuras de amenaza y colapso que problematizan ese mismo orden previamente instituido. Lejos de conformar tradiciones aisladas, el western y la ciencia ficción participan de una misma economía imaginativa en la que Hollywood piensa simultáneamente la fundación y la posible disolución del proyecto institucional estadounidense.

Un detenimiento en los momentos de mayor auge de popularidad es fundamental para identificar las resonancias que sus conflictos encuentran en la masa de espectadores, entendiendo que la popularidad de los géneros marca la capacidad que ellos tienen en reflexionar sobre la resolución de los conflictos que atañen a la comunidad²². Y si nuestra hipótesis se sostiene en que tanto el western como la ciencia ficción imaginan dos temporalidades polarizadas e interdependientes acerca de la violencia y las instituciones que constituyen a la comunidad, se nos evidenciarán dos momentos históricos específicos en los que dichas imaginaciones se manifiestan: para el western

²¹ Taves, "The B Film".

²² Schatz, *Hollywood Genres*, 31.

corresponderá a las producciones desarrolladas durante el período que abarca las décadas del 30 y el 40, mientras que para la ciencia ficción las producciones de la década del 50. Este desfasaje histórico nos va a ayudar a comprender la progresión conflictiva en la imaginación de las instituciones y su relación con la violencia dentro del período clásico de representación de Hollywood, en el que un género imagina la fundación, y el otro, luego, el fin.

II

Deberíamos, primero, fundamentar el interés y la pertinencia que hallamos en el western como género para imaginar la relación entre instituciones y violencia en el seno de la producción clásica de Hollywood. No son solo sus características formales las que le otorgan al western, según André Bazin, una cualidad esencialmente cinematográfica: si se entiende al cine como un arte que despliega su esencia en el movimiento, en apariencia no habría género más indicado que el western, con sus recurrentes combates y cabalgatas, para sintetizar esa experiencia en la pantalla grande. Pero es la realidad histórica del género la que le brinda verdadera profundidad y relevancia a todos los procesos formales que este desarrolla²³. Es la inscripción de sus narrativas en un contexto de alta efervescencia histórica para los Estados Unidos lo que facilita su consolidación como el género de las epopeyas nacionales por antonomasia. Ahora bien, la veracidad de los hechos que el western pone en escena bien podría quedar de lado sin que esto afecte su instauración como el gran género fundacional del cine norteamericano; el peso histórico que supone el western poco tiene que ver con la fidelidad de sus narraciones en relación, por ejemplo, a la Guerra de la Secesión o a las travesías durante la fiebre del oro, sino con los mitos que el género mismo construye sobre esa sociedad, a partir de los cuales esa realidad histórica adquiere su verdadera relevancia²⁴.

El western clásico constituye uno de los dispositivos narrativos más eficaces para imaginar el origen de la sociedad moderna. En un panorama yermo de ley, la violencia se presenta como la común medida bajo la cual se organiza la vida de la comunidad. Sus mitologemas recurrentes –el cowboy, la mujer, el pequeño pueblo– encuentran sus fundamentos operativos en las condiciones primitivas de existencia pre-Estatal, donde la consolidación de la comunidad se dificulta por las precarias condiciones de una existencia sin regulaciones. Todos estos relatos se articulan en una temporalidad específica, un tiempo mítico que precede al funcionamiento pleno de las instituciones sociales. En este sentido, el western trasciende la mera representación de conflictos individuales y pone en escena la problemática colectiva de cómo se funda el orden allí donde la ley aún no ha logrado estabilizarse.

²³ Bazin, "El western cine americano".

²⁴ Ibid.

ARTÍCULO

De acuerdo con Will Wright, la eficacia del western como dispositivo mítico radica en su capacidad para codificar el paso de una sociedad de individuos a una sociedad de instituciones²⁵. En el modelo clásico, el de mayor popularidad, Wright identifica una estructura donde el héroe, poseedor de una capacidad excepcional para la violencia, se sitúa en una posición de exterioridad respecto a la comunidad que es representada como un núcleo de valores morales –la familia, la iglesia, el trabajo– pero institucionalmente deficiente. Ese período se extiende desde 1930 a 1955, debilitándose progresivamente una vez que se adentra en su última década, y se centra en historias en las que un pistolero solitario salva al pueblo –que es inherentemente débil y vulnerable– de la amenaza externa del villano o de la anarquía de la naturaleza, figurada en la violencia de los indios²⁶.



Afiche de *Tarantula*. Dir. Jack Arnold. Estados Unidos, 1955

Durante ese período, la acción se desarrolla en un espacio preinstitucional, caracterizado por la debilidad o inexistencia de las estructuras jurídicas administrativas. De ahí que esta temporalidad mítica se espacialice en la frontera, que no puede ser pensada simplemente como un límite geográfico, sino como el lugar donde la materia prima de lo social –el individuo y su voluntad– se encuentra con el vacío legal. El pueblo en construcción, el sheriff impotente o ridiculizado, el tribunal improvisado son algunas de las figuras recurrentes que evidencian la imposibilidad de la comunidad

²⁵ Wright, *Six Guns and Society*, 32.

²⁶ *Ibid.*, 15.

para autorregularse sin una intervención violenta externa. Como bien sugiere el análisis de Wright, la repetición de estas narrativas en el cine clásico de Hollywood busca validar un contrato social basado en la idea de que la institución es el único refugio posible frente a la intemperie de la violencia desregulada²⁷. Esto queda en evidencia tanto en relatos que trabajan problemas intrínsecos a la comunidad como aquellos films en los que la amenaza se condensa en el afuera, justamente porque los límites que regulan esa separación aún no han sido instaurados.

En *Dodge City* (1939), por ejemplo, se nos presenta una ciudad desarrollada económicamente por los efectos del avance del ferrocarril pero imposibilitada de consolidarse institucionalmente. Se trata de un espacio de corrupción donde abundan los asesinatos gratuitos, como el de un niño en plena calle, sacrificado para dejar en claro que ninguna vida está a salvo mientras el pueblo carezca de ley. Wade Hatton, un antiguo conductor de caravanas que en el pasado había ayudado a traer el ferrocarril al pueblo, termina aceptando el cargo de sheriff para dar pelea contra esa anarquía instaurada. Sucede algo similar con *My Darling Clementine* (1946) donde Tombstone se ve radicalmente transformado por la llegada de Wyatt Earp, un cowboy que quiere vengar el asesinato de su hermano, pero además se encuentra en el lugar de oficial, por primera vez de manera efectiva, el lugar de la ley. *The Ox-Bow Incident* (1943) demuestra cómo la comunidad se convierte en una barbarie organizada al intentar emplear la violencia necesaria para resolver el problema que los atraviesa sin contar con una estructura institucional sólida: ante el rumor de un asesinato, los ciudadanos se organizan para llevar a cabo un linchamiento a los presuntos culpables. No hay un sheriff presente como para detenerlos ni un juez que pueda imponerse. Tras un “juicio” que ridiculiza la justicia, el grupo decide colgar a tres hombres que, finalmente, se develan inocentes.

La amenaza a la comunidad por parte de los indios también forma parte del repertorio de motivos que insisten en la debilidad institucional que el western presenta para justificar su empleo particular de la violencia: en *Stagecoach* (1939), para tratar un caso emblemático del género, se nos muestra otra instancia en la que la comunidad es incapaz de protegerse a sí misma. Por más que los soldados estén a la espera de la invasión de los Apaches, siempre llegan demasiado tarde al rescate. Es necesario que el sheriff del pueblo libere a Ringo Kid –nuestro forajido que se encuentra apresado por fugarse de la cárcel– para tener una posibilidad de supervivencia. Algo similar sucede en *Union Pacific* (1939), film que se centra en el proceso de expansión del tendido del ferrocarril por el territorio yermo del Oeste, y si bien el conflicto se centra en las disputas de intereses económicos por parte de la comunidad, esta se ve en constante amenaza de los indios que habitan ese territorio. En el punto máximo de la invasión, nuestro protagonista, Jeff Butler, impotente en su defensa del malón indio que los

²⁷ Ibid., 130.

tiene acorralados, es el que puede contactarse con los soldados para que lleven a cabo un rescate, apuntando a la única opción viable para salir de ahí con vida.

En ese sentido, el héroe en el western no es un agente de la ley en términos burocráticos, sino un agente del orden en términos míticos. La trama clásica del género gira alrededor de la configuración de ese mito, y todo comienza con su llegada a la comunidad. Wright caracteriza las múltiples funciones que se ponen en juego para configurar la sintaxis clásica, en la que aparecen tres sujetos sin los cuales no se configuraría el conflicto: el héroe, la comunidad y el villano²⁸. Esta delimitación corresponde a los distintos valores sociales que cada uno de estos sujetos representa, y su clara diferenciación resulta menester para el desarrollo narrativo. El modo en el que interactúan estos sujetos está prefigurado por una estructura que, si bien varía relativamente en cada caso, puede pensar de forma común a los westerns de este período.

Primero, como ya se ha remarcado, el héroe llega al pueblo, lugar en el que la comunidad se encuentra en conflicto con un villano. Es importante que el héroe, casi siempre un cowboy, sea un desconocido para el pueblo así puede revelar su habilidad excepcional con la pistola. En consecuencia, se le asigna al recién llegado un estatus diferente al de la comunidad, un lugar privilegiado desde el cual poder dar batalla contra el mal, que también se encuentra separado de los valores comunes. El héroe va a poder identificarse parcialmente con el sujeto de la amenaza debido a que ninguno de los dos pertenece a la comunidad. Pero estas cualidades distintivas que encarnan no pueden coexistir, dado que representan lugares opuestos en el espectro moral que los films buscan delimitar. Es por eso que, a la hora del combate, los valores que se ponen en juego exceden a los individuos que los encarnan y determinan el destino de la comunidad. En ese punto el héroe triunfa sobre el villano, que en realidad supone un logro mayor para el pueblo: el triunfo del bien sobre el mal. Esto supera al duelo particular en la medida en la que también determina el destino del cowboy: el orden que ayudó a instaurar demanda cierta equidad a la que sus habilidades excepcionales suponen una amenaza. El héroe debe tomar una decisión, abandonarlas e integrarse a la comunidad, o más bien partir.

Quiero detenerme en dos funciones específicas de la estructura del western clásico para subrayar los modos en los que la violencia y la institución se entrelazan. Primero, en aquella cualidad que hace que el cowboy sea el héroe. Esa cualidad suele emparejarse con un manejo justo, aunque singular, de la violencia, propio de la conjunción de una gran habilidad con la pistola y una imperturbable ética. Los modos en los que se emplea la violencia definen los límites entre el bien y el mal. No son funciones que se encuentren predefinidas, y su sentido se corresponde con la relación que entre medios y fines que establezca el acto violento²⁹. La diferencia entre el villano y héroe radica, fundamentalmente, en que el primero no tiene problema en emplear la violencia para satisfacer su propio deseo, mientras que el segundo, el cowboy, ya

²⁸ Ibid., 48-49.

²⁹ Kendrick, *Film violence*, 72.

no busca entrar en combate por vano placer. Busca el bien de la comunidad³⁰. Es por eso que es utilizada como un último recurso, cuando las otras instancias se evidencian ineficaces. La legitimidad que tiene la violencia del héroe se configura por la cercanía que establece con la institución que está buscando instaurar, por lo que, a fin de cuentas, narrativamente no termina siendo concebida como violenta, sino como justa. El hecho de tomar la violencia como medio para el fin de la consolidación institucional le otorga el carácter mítico al western.

En una segunda instancia, la idea de que las mismas prácticas que lograron imponer el orden garante de la paz para la vida del pueblo se vuelvan incompatibles con ese orden, en el mismo gesto de su instauración, corresponde a la estructura cerrada, dependiente y excluyente que la violencia mantiene con la institución. Primero, como señala Bazin, esta paradoja marca la pauta de cómo debe configurarse la procedencia de ley en términos extra-morales:

Allá donde la moral individual es precaria, sólo la ley puede imponer el orden del bien y el bien del orden. Pero la ley es tanto más injusta en cuanto que pretende garantizar una moral social que ignora los méritos individuales de los que hace esa sociedad. Para ser eficaz, esa justicia debe aplicarse por hombres tan fuertes y temerarios como los criminales³¹.

Luego, una vez que esa justicia es aplicada, el mismo comportamiento que llevó a su aplicación va a verse condenado y excluido de los valores que ayudó a instaurar. El mito del western ofrece así una síntesis necesaria donde la violencia se elimina relativamente del horizonte social, es decir, se ritualiza en la transferencia del individuo –el cowboy, el pistolero– a la estructura –la Ley y el Estado– que lo contiene. Su intervención violenta es la que permite que la comunidad transite el arduo camino de separación radical de un estado bárbarico hacia la civilización. Esta paradoja institucional es señalada también por Wright, al explicar el destino prefigurado del héroe del western: una vez que el cowboy utiliza su violencia para fundar el orden y proteger a la comunidad, se vuelve peligroso para ella. La institución, para consolidarse como tal, debe eventualmente excluir o domesticar la violencia que la hizo posible. Por eso, hacia el final del relato, nuestro héroe –con un pie en el lado salvaje como también en el de la comunidad– abandona su ética en virtud de la comunidad a la que quiere adherirse o debe partir.

³⁰ Cawelti, *The Six-gun Mystique*, 87.

³¹ Bazin, “El western cine americano”, 250.



My Darling Clementine. Dir. John Ford. Estados Unidos, 1946

De ahí la recurrencia de la imagen del cowboy echando a trote hacia el horizonte natural: en *My Darling Clementine*, Wyatt Earp derrota a los hermanos Clanton y logra restablecer el orden en Tombstone. Sin embargo, una vez cumplida esa tarea, abandona el pueblo y se despide de Clementine, con quien no puede construir una vida en común. La escena final lo muestra alejándose en su caballo hacia el desierto mientras ella observa su partida desde el pueblo, sintetizando la imposibilidad del héroe de incorporarse al orden que ayudó a instaurar. En *Shane* (1953), de forma similar, asistimos a la liberación de los campesinos de la explotación infringida por el terrateniente Ryker. Nuestro cowboy resulta herido en batalla y, lejos de que su sacrificio se vea recompensado con su integración a la comunidad, se ve obligado a partir, no por un pedido explícito por parte del pueblo, sino porque Shane entiende que no hay lugar para él y su violencia en el orden que ayudó a fundar, el orden del trabajo duro y los valores de la familia. Su despedida ya no se produce con un interés amoroso: es al hijo menor de los Starrett, imagen viva del futuro que vendrá, que el cowboy debe dejar ir.

En este sentido, *Para una crítica de la violencia*, de Walter Benjamin, ilumina el lugar en el que se emplaza el western para imaginar la consolidación del mito de la violencia pensado desde sus instituciones. El filósofo alemán distingue, en primera instancia, entre la violencia fundadora de derecho (*rechtsetzende Gewalt*) y la violencia conservadora de derecho (*rechterhaltende Gewalt*)³². El western clásico opera precisamente en la dimensión de la primera: la violencia del héroe es el acontecimiento mismo que permite que el derecho aparezca. Al enfrentarse al villano, el cowboy

³² Benjamin, "Para una crítica de violencia".

ejerce una violencia mítica que traza una frontera en el caos; su victoria es un acto de fundación y no de justicia, dado que la ley no precede a dicho acto. Como señala Benjamin, esta violencia mítica tiene la función de establecer un destino y fijar los límites de lo que a partir de entonces será la institución. El duelo final, si bien opera como una resolución narrativa, es el rito de pasaje en el cual la brutalidad se transmuta en autoridad, permitiendo que la comunidad abandone el estado de naturaleza y se inscriba en un terreno contractual.

Sin embargo, esta fundación conlleva la contradicción intrínseca que explica el inevitable exilio del héroe que describe Wright. Para Benjamin, una vez que el derecho ha sido fundado, la violencia debe transformarse en una función conservadora que garantice la permanencia del orden establecido. Aquí reside la paradoja: la violencia fundadora del cowboy es demasiado absoluta y originaria para ser absorbida por la estructura que ella misma ha creado. La institución, para consolidarse como el “orden del bien”³³, debe renegar de su propia génesis violenta y convertirla en norma. El héroe, por lo tanto, representa un excedente de fuerza que la ley ya no puede nombrar ni contener sin ponerse en peligro a sí misma. Su partida hacia el horizonte es la culminación de este proceso: la transferencia definitiva de la potencia violenta del cuerpo del individuo al cuerpo abstracto del Estado, dejando tras de sí una civilización que puede permitirse el lujo de la paz solo porque ha logrado externalizar y olvidar el disparo que le dio origen.

III

Hay un consenso teórico que ubica a la ciencia ficción como un género que se preocupa por la relación, siempre cambiante, entre la razón, la ciencia y la tecnología³⁴. Sus inicios, si bien no se confunden con los del cine como el caso del western, sí se le acercan: Georges Méliès fue quien inauguró el género en este nuevo arte y fue una de las figuras claves para el desarrollo de un pensamiento sobre el dispositivo técnico que recién hacía su aparición en la sociedad. Por eso, resulta ineludible rastrear la génesis del género tanto en los motivos y temas que aparecen en su cine como en el vínculo estrecho que mantiene con la base tecnológica que define la ontología misma del medio cinematográfico.

El cortometraje *Le Voyage dans la lune* (1902) inaugura el repertorio iconográfico de cohetes y viajes espaciales que marcará la pauta visual del género. Al mismo tiempo, instaura una tensión –fundamental para la ciencia ficción– entre el efecto maravilloso y la verosimilitud de esa ilusión. Como sugiere J.P. Telotte, el aporte de Méliès radica en su capacidad para insertar elementos aparentemente mágicos dentro de una lógica narrativa nítida, domesticando la fantasía mediante una puesta en escena

³³ Bazin, “El western cine americano”, 250.

³⁴ Telotte, *Science fiction films*, 14.

que la vuelve aprehensible para la mirada moderna³⁵. Lo incierto tecnológico de este nuevo aparato que es el cinematógrafo se hermana con relatos que buscan conquistar lo incierto: el viaje lunar se configura como una empresa de dominio donde lo desconocido es rápidamente racionalizado a escala humana –evidenciado en el célebre rostro antropomórfico de la Luna– y los efectos especiales sublimados para posibilitar dicho viaje forman parte de la ritualización del nuevo dispositivo. Sin embargo, en el encuentro con la tribu selenita el género revela su sustrato ideológico: la alteridad es representada mediante una figuración corporal que asimila a los habitantes lunares con las sociedades indígenas, despojándolos de cualquier misterio trascendental para convertirlos en un objeto de estudio o en una amenaza física identificable y, por lo tanto, susceptible de ser sometida. En su etapa primitiva, el cine de ciencia ficción se establece como un laboratorio para imaginar la puja entre la invasión y la resistencia, demostrando que su verdadera materia prima no es necesariamente el futuro, sino, más bien, la capacidad de la técnica para expandir con violencia los límites de lo dominable. Los puntos en común con el western son evidentes.

Pero este vínculo entre la razón, la ciencia y la tecnología varió considerablemente en la primera mitad del siglo XX, que separa al primer caso del género del momento de su popularización en la década del 50. El optimismo que caracterizaba al discurso científico, cuyo reflejo en el cine se ve evidenciado en el film de Méliès, decae tras los desarrollos tecnológicos y su implementación en la Segunda Guerra Mundial. En su lugar, la paranoia toma el lugar regente para pensar nuestro vínculo con las innovaciones de la ciencia luego de la bomba atómica. El vínculo constitutivo cambia, por lo que el género comienza a repensar sus motivos. Por la grandilocuencia de estos acontecimientos del orden de la técnica, va a aparecer cierta univocidad en los modos de imaginar los conflictos dentro de la ciencia ficción. Susan Sontag explica la causa de esa nueva tendencia totalizante:

"Me refiero al trauma sufrido por todos a mediados del siglo XX, cuando se vio con claridad que, desde entonces y hasta el término de la historia humana, todas y cada una de las personas pasarían su vida individual bajo la amenaza no sólo de su propia muerte, que es segura, sino bajo la sombra de algo psicológicamente casi insoportable: la incineración y la extinción colectivas, que pueden sobrevenir en cualquier momento, prácticamente sin advertencia"³⁶.

De la misma manera que planteamos la procedencia mítica del western para pensar los problemas de la creación, podemos pensar, siguiendo la línea de Sontag, que la ciencia ficción del período clásico se organiza en torno al problema mítico de la catástrofe³⁷. Los intereses del género no se organizan únicamente alrededor de la razón, la ciencia y la tecnología, sino que su articulación "está relacionad(a) con la

³⁵ Ibid., 25.

³⁶ Sontag, "La imaginación del desastre", 292-293.

³⁷ Ibid., 273.

estética de la destrucción, con las peculiares bellezas que pueden procurarnos los estragos, la confusión. (Ya que) lo más importante de una buena película de ciencia ficción radica precisamente en la imaginaria de la destrucción”³⁸.

Según Vivian Sobchack, este motivo mítico de la ciencia ficción le da al género su carácter transhistórico, ya que al trabajar e idear historias e imágenes constantemente alrededor de los tópicos grandilocuentes de la destrucción se nos evidencian como expresión de las mayores y más perdurables preocupaciones de la humanidad³⁹. La ciencia ficción, y particularmente la de la década del 50, se constituye como una reflexión anticientífica sobre los estragos de los que nosotros y nuestros desarrollos tecno-científicos somos culpables⁴⁰. Y exponernos a esta culpa nos fascina.



Tarantula. Dir. Jack Arnold. Estados Unidos, 1955

Ahora bien, el modo en el que este género trabaja con los problemas de la destrucción del orden no puede pensarse de la misma manera que lo hace, por ejemplo, el terror, con el que la ciencia ficción siempre disputó sus límites. Si bien el origen de ambos géneros puede ubicarse en la tradición gótica y comparten la configuración de lo monstruoso como amenaza al orden construido, los diferencia el tipo de acercamiento que tienen a dicha amenaza. Es, sobre todo, un problema de escala, como señala Sobchack: “El film de terror se ocupa fundamentalmente del individuo en conflicto con la sociedad o con alguna extensión de sí mismo; la película de ciencia ficción, en cambio, de la sociedad y sus instituciones en conflicto entre sí o con alguna alteridad alienígena”⁴¹. Esto provoca dos acercamientos muy distintos a la idea

³⁸ Ibid.

³⁹ Sobchak, *Screening Space*, 20.

⁴⁰ Ibid., 21.

⁴¹ Ibid., 30.

de la amenaza: mientras que el género de terror lidia con un caos individualizado, motivado por aquello que la sociedad o los individuos reprimen, la ciencia ficción trabaja con una catástrofe social, casi accidental, en la que no puede imaginarse una justificación moral para semejante desastre, desastre que afecta a la totalidad del orden público.

Si bien en la ciencia ficción suelen pensarse las causas del desastre –generalmente relacionada con los estragos de la bomba atómica o con algún experimento que llevó demasiado lejos los límites de la ciencia, sobre todo en la variante que Sobchack llama “Monster or Creature film”, donde la amenaza es oriunda de la Tierra y ya no alienígena–, la representación no se focaliza en ellas, sino en los estragos que esa interrupción repentina trae. Hay una diferencia fundamental en la focalización de la amenaza que nos permite pensar los contrariados intereses de ambos géneros. El terror, para trabajar el conflicto moral, precisa que la amenaza sea representada de manera equitativa con el individuo o los individuos amenazados. El monstruo necesita tiempo en pantalla para enfatizar en sus razones de ataque, para lograr cierto grado de identificación desde el cual el espectador pueda medir las consecuencias de los actos del protagonista⁴². Por el contrario, la ciencia ficción desestima la significancia de la disrupción que abate a la sociedad; recluye la representación de los perpetradores al fuera de campo y decide enfocarse en los estragos que deja, en la organización institucional que su combate demanda. No abundan las apariciones de los alienígenas ni de las criaturas, por el contrario, es la representación del orden militar y policial la que se activa ante el inminente ataque. Son recurrentes las escenas de transición en las que vemos desplegarse el aparato institucional en pleno movimiento: tanques militares que avanzan en columna, jeeps cargados de soldados y armamento, carros de bomberos y patrulleros que se desplazan de un lugar a otro, en una coreografía de la respuesta estatal que antecede –y en muchos casos reemplaza– al enfrentamiento propio con la amenaza. Esta puesta en escena de la movilización encuentra su correlato en la recurrencia con la que el género retrata las edificaciones que sostienen el orden institucional de la sociedad: la base militar, el capitolio o congreso, el observatorio científico, el laboratorio gubernamental. Son estos espacios los que le disputan el protagonismo de la representación a la amenaza. No son solo el monstruo o los alienígenas quienes capturan nuestra mirada: la ciencia ficción clásica construye su imaginario tensionando la fascinación por la excentricidad de la amenaza con la grandilocuencia de la arquitectura institucional que se moviliza para contenerla.

⁴² Ibid., 31.



The day the earth stood still. Dir. Robert Wise. Estados Unidos, 1951

En el seno de la ciencia ficción de la década del 50 en la variante “Monster or Creature film” se evidencia una paradoja con respecto al posicionamiento que se tiene sobre la ciencia, institución que encabeza el género. Si bien estas películas suelen construir las amenazas bajo una causalidad humana vinculada a lo científico –caracterizando una mirada conservadora con respecto a lo que debe y puede la ciencia–, en el mismo gesto recaen en los discursos de la ciencia y su funcionamiento como institución para resolver el problema. Esto se debe aún a cierto optimismo institucional que busca ser preservado, por lo que la ciencia no es tomada como un tipo de discurso basado en datos duros y complejos, sino más bien como “una fuerza social, como un aspecto institucional de la civilización contemporánea”⁴³. De allí que su interés por la preservación del orden social se vehiculice en la representación de instituciones que, a todo costo, deben ser respetadas y utilizadas para resolver el problema: los científicos se igualan a los militares, la armada y la policía, y cumplen un rol fundamental para la resolución del problema que –en la mayoría de los casos, paradójicamente– provocaron.

Género de los efectos, no le interesa tanto la causa de la invasión alienígena como el detenimiento sobre las consecuencias que eso trae sobre el cuerpo social. *The day the earth stood still* (1951) inaugura el relato con la traducción del cosmos y de la nave alienígena a una señal de radio que es captada: se adopta, por un breve momento, el punto de vista del invasor en su aterrizaje a la tierra para inmediatamente pasar a la antena de la central militar que la recibe. “Llamen al teniente” es el primer diálogo del film, y la estrategia de esa primera secuencia es enfocarse en las reacciones

⁴³ Ibid., 50.

institucionales en cadena, a lo largo de todo el globo, de dicha llegada. Más sorprendente que la figuración del platillo volador es la posibilidad de presenciar la ciudad de Washington completamente detenida y desfuncionalizada en su sorpresa y terror por aquella extraña llegada.

El inicio de *The war of worlds* (1953) se estructura de manera similar: la voz en off sugiere la existencia de una mirada cósmica que ejerce una vigilancia sobre la raza humana, mirada que se condensa en la caída de un cometa interplanetario que sirve de vehículo para los invasores. Una vez que se produce el descenso, la película se centra de inmediato en los efectivos forestales, policiales y de bomberos que buscan combatir lo que creen que es solo un meteorito que amenaza con incendiar el bosque. Cuando se percatan de la magnitud del asunto, no dudan en ponerse en contacto con los científicos del pueblo para que encaren una investigación y den con la razón de lo sucedido.

Them! (1954) se centra más en el despliegue policial y del FBI que en la indagación de las razones detrás de la existencia de estas hormigas gigantes, producto de una mutación atómica, que atacan la ciudad. Lo mismo sucede con *Tarantula* (1955), en el que el detenimiento en las causas científicas solo sirven de pie para justificar su aniquilación con los recursos de las fuerzas militares que se despliegan en toda su grandilocuencia técnica.

Si bien la tendencia resolutive de estos films cae en la violencia armamentística, no lo hace sin antes mostrar cómo las instituciones en su funcionamiento tradicional se ven sobredemandadas por el acontecimiento extraordinario. En el centro de la ciencia ficción se evidencia que las respuestas a estos conflictos nunca van a poder encontrarse del todo dentro de las instituciones en su funcionamiento normativo, o a partir de los mecanismos que las instituciones tienen para regular lo social. Siempre se ven excedidas, llevadas a su límite. Es por eso que en estos films no solo se atenta con lo social en términos de población e infraestructura, sino sobre todo con lo social desde el punto de vista de cómo hacemos sentido del mundo a través de nuestras instituciones.

A diferencia del western, donde la violencia se orienta hacia la fundación de un orden, el mecanismo de conflicto en la ciencia ficción clásica se dispara ante la irrupción de una alteridad que desborda cualquier marco de negociación. La amenaza, ya sea bajo la forma de una invasión alienígena o una mutación atómica, se manifiesta como una violencia divina (*göttliche Gewalt*) que Benjamin contrapone radicalmente a la mítica⁴⁴. Si el cowboy ejercía una violencia extraordinaria, aunque necesaria y justificada, para instaurar el derecho, aquí nos enfrentamos a una potencia puramente destructiva que no busca legislar ni castigar, que no se mueve bajo ningún imperativo moral y simplemente abate la civilización existente. Como el Dios del Antiguo Testamento que castiga sin dejar tras de sí una nueva ley, esta violencia se presenta

⁴⁴ Benjamin, "Para una crítica de violencia" 44.

como un fenómeno “puro” que carece de una economía de fines; no viene a ganar una guerra bajo las reglas del contrato social ya que busca disolver la estructura misma sobre la cual la comunidad se asienta⁴⁵.

La ausencia de cualquier tipo de mediación jurídica en la forma en la que se configura la amenaza obliga a la estructura institucional a revelar su verdadera naturaleza en pos de sobrevivir. Ante un mal que ignora las leyes de la guerra y la diplomacia, la respuesta de la ciencia ficción no puede ser la justicia burocrática. Se produce así la activación de una violencia conservadora llevada a su límite paroxístico. Para proteger el derecho de su aniquilación total, la institución –ya sea el Estado, el ejército, la marina, el comité científico– se ve forzada a mimetizarse con la amoralidad de la amenaza, suspendiendo sus propias normas en un intento desesperado por neutralizar la crisis. Es aquí donde la ficción pone en escena el concepto de soberanía que Giorgio Agamben rescata de la tradición jurídica romana: la ciencia ficción de la década del 50 representa la solución del conflicto a partir de la potestad y el poder de decidir sobre el Estado de Excepción, ese umbral donde se suspende la ley para preservarla⁴⁶.

Es necesario remarcar, de todos modos, una salvedad considerable con respecto a cómo este género muestra la puesta en acto de la soberanía. La reacción en cadena para activar el dispositivo soberano, en la mayoría de los casos de este período, no recae en una figura específica, singularizada, para que lleve adelante el comandamiento de las órdenes a seguir, como sí puede pensarse tanto en el paradigma romano clásico como en las democracias liberales contemporáneas, bajo la figura del poder ejecutivo. No, la ciencia ficción presenta al Estado de Excepción, sobre todo, como un mecanismo ya prefigurado, entrenado, que no precisa de la voz soberana para ponerse en marcha. Esta consideración remarca que la *necesidad*, elemento constitutivo para la toma de *decisión* sobre la suspensión de la ley⁴⁷, ya se encuentra consensuado en el imaginario social; no admite una ambigüedad narrativa sobre la amenaza por la imaginación institucional que representa. El presidente no es más importante que el general, el jefe de policías, o el científico de turno; al contrario, difícilmente ocupe un lugar privilegiado en la narración, viéndose relegado al fuera de campo. En *The day the earth stood still*, el propio presidente nunca aparece en escena: su función es delegada por completo a su secretario, Mr. Harley, quien actúa como intermediario diplomático ante Klaatu. El extraterrestre exige hablar con todos los líderes mundiales a la vez, a lo que Harley responde que semejante pedido es “imposible” dados los conflictos políticos vigentes entre las naciones. La película expone así la incapacidad de las instituciones políticas terrestres –representadas por la oficina presidencial delegada como invisible– para responder a la amenaza extraterrestre. Algo similar

⁴⁵ Como sugiere la apertura de *When Worlds Collide* (Maté, 1951) en el que se filma un pasaje de la Biblia en el que se lee que Dios, mirando desde arriba, decide castigar violentamente a la humanidad por la violencia que ellos acometen entre ellos.

⁴⁶ Agamben, *Estado de excepción*, 23.

⁴⁷ *Ibid.*, 60.

sucede en *The war of the worlds*, donde es el presidente quien autoriza el uso de una bomba atómica experimental contra las máquinas marcianas, pero esta decisión –el recurso por excelencia del Estado de Excepción– solo se menciona, no se escenifica: el poder ejecutivo permanece fuera de campo mientras en pantalla vemos las consecuencias militares del combate. En ambos casos, la instancia soberana se diluye en la delegación o en la mención indirecta, reforzando la idea de que el dispositivo excepcional funciona con independencia de la singularización de una voz que lo comande.

El género revela así el límite último de la soberanía, ese espacio donde la institución por sí sola decide que, para que el sistema sobreviva, debe transformarse temporalmente en una fuerza tan extralegal y absoluta como el peligro que combate. En este escenario, la ciencia ficción clásica de los años 50 no puede ser considerada un mero entretenimiento escapista y se manifiesta como una puesta en escena de la fragilidad constitutiva y consensuada de la encarnadura contemporánea del contrato social, confirmando la intuición de Benjamin cuando señala que, bajo la presión de estas crisis, “el «estado de excepción» en que vivimos se ha vuelto la regla”⁴⁸.

IV

Si el western construye una épica alrededor de la excepción de la creación del Estado, que puede abrirse paso a fuerza de sacrificio por individuos ejemplares, la ciencia ficción muestra el Estado de Excepción que debe ser llevado a cabo cuando las plataformas institucionales que se lograron construir se ven amenazadas. Esta reversibilidad en la que la violencia se imagina en la construcción y la destrucción de lo institucional potencia un acercamiento al modo en que se configura la imaginación institucional de un modo integral, totalizante, dentro del sistema de Hollywood. Si bien el trabajo de Taves ilumina la complementación de los géneros desde el punto de vista de la producción serializada, resulta pertinente abordar el modo en el que ambos géneros utilizan la violencia a la luz del trabajo de Paul Ricoeur, quien sistematiza los modos en los que se constituye el imaginario social como una práctica que habilita el lazo analógico que vuelve semejantes a los miembros de una comunidad. Este lazo se consolida, según Ricoeur, a partir de la relación entre una imaginación productora y su reverso destructor: dos prácticas imaginativas antagónicas y, a la vez, complementarias, que se afirman mutuamente en su tensión⁴⁹. Como Ricoeur plantea: “hay que medirse con una doble ambigüedad: aquella que se relaciona con la polaridad entre ideología y utopía y la que se relaciona con la polaridad, en cada una, entre su faz positiva y constructiva y su faz negativa y destructora”⁵⁰.

Aquellos relatos que ponen en escena un pasado mítico en el que la civilización se impone, los valores de los individuos sociales se hacen respetar y el pueblo y la

⁴⁸ Benjamin, “Sobre el concepto historia”, 69.

⁴⁹ Ibid., 48.

⁵⁰ Ibid.

comunidad se logran instaurar, corresponden a aquella “necesidad de un grupo cualquiera de darse una imagen de sí mismo, de representarse”⁵¹, propia de la configuración de una ideología común en su aspecto productivo. Esto sucede en la medida en la que, como ya se planteó, la comunidad se organiza en el mismo momento en el que se imagina míticamente, y el género es el espacio privilegiado de construcción de dicha imaginaria.

Una vez que esta práctica imaginativa de la ideología se pone en marcha y la sociedad se encuentra ya simbólicamente instaurada, su funcionamiento conlleva un doble proceso: por un lado, la repetición logra fortalecer dichos valores; por otro, esa misma repetición termina debilitándolos. Como Ricoeur plantea, se produce una: “simplificación, esquematización, estereotipo y ritualización (que) proceden de la distancia que no cesa de instaurarse entre la práctica real y las interpretaciones mediante las cuales el grupo toma conciencia de su existencia y su práctica”⁵². Está fase patológica, destructora, de la ideología supone una distancia con respecto a las prácticas que la constituyeron y termina debilitando aquellos ideales que sostenía⁵³.

Sobre este punto deberíamos hacer una aclaración en cuanto al funcionamiento de los géneros que previamente ya discutimos. La función ideológica de la repetición, como modo de sostener un paradigma simbólico, se da tanto en el western como en cualquier otro film que pertenezca al sistema de producción industrial de Hollywood. El western es, tal vez, el género que mejor cumpla la función ideológica de legitimación social desde un punto de vista temático, ya que imagina justamente los problemas de la fundación del Estado y su comunidad; pero la esquematización y ritualización propia de lo que Ricoeur señala como el momento patológico de la ideología sólo puede darse en el funcionamiento sistemático de dicho mecanismo de construcción de sentido que es perteneciente a la totalidad del sistema, y no solo de un género, ya que el modelo de representación industrial, dictamina las prácticas imaginativas bajo una misma dinámica estructural y enunciativa que termina disimulando esa instancia de construcción. Es decir, si bien temáticamente el western cumple la función de legitimación, el sistema de géneros en su totalidad constituye un modo común de ver e imaginar.

Ahora bien, esto se esclarece en la medida en la que dicho funcionamiento ideológico encuentra su caducidad y para sostenerse necesita reinventarse, de la misma forma en la que el sistema de géneros trabaja en la dialéctica de la repetición y la diferencia. En ese sentido, si el western corresponde, con su abanico temático y paradigma de representación clásica, a la función integradora de la ideología, la ciencia ficción, al

⁵¹ Ibid., 115.

⁵² Ibid.

⁵³ En este punto vuelvo sobre el trabajo de Wright por la claridad con la que describe los procesos dinámicos del western en sus distintas etapas. Lo que en el período clásico del género se entendía como valores a seguir, sobre todo lo que trabajamos sobre justicia y moral, en los períodos subsiguientes se ven rechazados, apelando a la venganza, la codicia, etc.

imaginar la destrucción de ese orden ya integrado, caracterizaría temáticamente la función subversiva de la utopía. Este segundo momento del imaginario social viene a poner en cuestionamiento los modos enraizados de la ideología para lograr así “mirar con nuevos ojos nuestra realidad”⁵⁴. Solo cuando las instituciones se ven bajo amenaza se le ofrece a la sociedad nuevos modos de acercamiento a la realidad de dichas instituciones.

De todas formas, temáticamente, el carácter subversivo de la utopía no hace más que legitimar las fuerzas coercitivas de la ideología. Se imagina y pone en escena la destrucción de las instituciones en pos de restaurar, reconstruir, el lazo social amenazado. Esta paradójica complementariedad se encuentra en los lazos constitutivos que tanto el western como la ciencia ficción sostienen entre violencia e instituciones, y se explica en los modos en los que el segundo género pone en escena una violencia divina que amenaza con destruir lo instaurado de forma mítica por el primero, para justamente realzar las fuerzas comunitarias allí presentes. Sobre este punto, cabe resaltar cómo Slavoj Žizek, en su estudio *Sobre la violencia*, problematiza esta perspectiva utópica con respecto al modo en que se imagina la violencia divina y la función social que esta refleja. Establece que la “perspectiva utópica es una de las tendencias ocultas en que (se) basa nuestra fascinación por las películas de desastres: es como si nuestras sociedades necesitasen una catástrofe terrible para resucitar el espíritu de solidaridad comunitaria”⁵⁵. A su vez, podemos pensar en cómo Sobchack complementa esta función del género cuando se detiene particularmente en la ciencia ficción para pensar la redención que el género imagina a partir de la catástrofe:

“Siempre existe en el cine de ciencia ficción la sensación de que, por más erradas que puedan ser las acciones de los hombres, por más accidentes que ocurran, estos conservan esencialmente la capacidad de controlar su propio destino, ya sea de manera afirmativa o negativa. Incluso en aquellas películas que presentan un mundo ya destruido por el mayor de todos los accidentes –la guerra nuclear– suele persistir la promesa de un nuevo Edén”⁵⁶.

Pero esta estructuración evolutiva y, a la vez, reiterativa del imaginario social también puede pensarse en los movimientos internos que cada género hace sobre la relación entre violencia e instituciones. La lógica constructiva y destructiva de la imaginación, que para Ricoeur determina cada fase del imaginario social de manera diferenciada, permite pensar cómo los mismos valores que el western imagina para edificar una comunidad, o que la ciencia ficción imagina para destruirla, terminan, por efecto de la propia evolución del género, representando sus contrarios. Es decir, esta reinención –que remite a la relación dialéctica entre ideología y utopía que plantea Ricoeur– no ocurre solo entre géneros, sino también al interior de cada uno:

⁵⁴ Ibid., 117.

⁵⁵ Sobchak, *Screening Space*, 37.

⁵⁶ Žizek, *Sobre la violencia*, 217.

ARTÍCULO

el western y la ciencia ficción despliegan, en su propia evolución, nuevos esquemas temáticos y enunciativos, del mismo modo en que planteamos que opera la estructura genérica en general.

Si pensamos la etapa tardía del western, especialmente a partir de la década del cincuenta, puede observarse cómo la propia lógica productiva y destructiva del imaginario social comienza a operar. Aquellas instituciones que el western clásico había imaginado como horizonte de llegada dejan de funcionar únicamente como promesa civilizatoria para convertirse en objeto de interrogación. El género ya no narra exclusivamente la fundación del orden, sino su consolidación problemática. En este período identifiqué dos tendencias complementarias mediante las cuales el western reelabora la relación entre violencia e instituciones. Por un lado, emerge una vertiente conservadora en la que el pensamiento institucional alcanza su momento de estabilización. En la llamada trilogía de la caballería de John Ford, *Fort Apache* (1948), *She wore a yellow ribbon* (1949) y *Rio Grande* (1950), el conflicto ya no se articula en torno al cowboy solitario que inaugura el orden, sino alrededor de la institución militar como forma de violencia reglada y ritualizada. La comunidad aparece plenamente organizada y la épica se desplaza desde la conquista individual hacia la administración colectiva del territorio. Algo similar ocurre en *Rio Bravo* (1959), donde la defensa del orden ya constituido sustituye la lógica fundacional del western clásico.



The man who shot Liberty Valance. Dir: John Ford. Estados Unidos, 1962

Por otro lado, y de manera simultánea, se desarrolla una vertiente escéptica que evidencia las fisuras internas del proyecto institucional. Películas como *High Noon* (1952), *Winchester '73* (1950) o *No name on the bullet* (1959) presentan comunidades incapaces de sostener los valores que supuestamente las constituyen. El sheriff abandonado por el pueblo o la circulación interminable del rifle como objeto de violencia revelan una distancia creciente entre institución y comunidad, aquello que Ricoeur

identifica como el momento patológico de la ideología: cuando la repetición simbólica ya no fortalece el lazo social sino que expone su desgaste. El punto culminante de este proceso es, sin dudas, *The man who shot Liberty Valance* (1962): como exponente tardío del género, la película pone en escena la fundación misma de la comunidad como una mentira institucional que debe perpetuarse –“this is the West, sir, when the legend becomes fact, print the legend”–, tematizando que el orden civilizatorio solo puede sostenerse en la farsa, ocultando la violencia real que lo hizo posible. No es casual que sea también en este filme donde suele situarse la muerte simbólica del western clásico. La comunidad ya no cree ni necesita al hombre de la violencia fundacional, y su expulsión –y muerte– marca el cierre del ciclo que el género había abierto.

En ambos casos, lo institucional se muestra como una realidad plenamente instaurada que, precisamente por ello, puede afirmarse o comenzar a desmoronarse y ya no como una utópica promesa futura. El western alcanza así un punto de saturación imaginaria donde la comunidad ya posee una imagen acabada de sí misma, por lo que la destrucción se materializa en múltiples aspectos. No resulta casual que este proceso sea contemporáneo al ascenso de la ciencia ficción dentro del sistema hollywoodense. Allí donde el western había producido imaginariamente la institución, la ciencia ficción comienza a imaginar su amenaza y eventual destrucción. El crecimiento del género durante la posguerra puede leerse, entonces, como el reverso necesario de la consagración exitosa del mito del western. Sólo cuando el orden social se percibe consolidado se vuelve imaginable su colapso.

Un desplazamiento similar en la lógica de la ciencia ficción se vuelve evidente en el surgimiento del ciclo postapocalíptico. Films como *The world, the flesh and the devil* (1959) y *On the beach* (1959) –exponentes tardíos del género en la misma década– presentan mundos en los que la catástrofe ya ha tenido lugar y toda forma institucional ha desaparecido. Paradójicamente, el futuro aparece representado como retorno a un pasado pre-institucional, como si la destrucción distópica devolviera a la sociedad al mismo punto mítico desde el cual el western había comenzado su relato fundacional. La ciencia ficción tardía del período clásico repite, así, el reverso del mito originario del western en una instancia superadora: uno imagina el momento previo a la creación del orden, el otro dramatiza la experiencia de vivir después de su pérdida.

Bibliografía

- Agamben, G. *Estado de excepción. Homo sacer II*, I. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- Altman, R. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2000.
- Bazin, A. “El western o el cine americano por excelencia,” en *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones RIALP, 1990.
- Benjamin, W. “Sobre el concepto de historia” y “Para una crítica de la violencia,” en *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar Ediciones, 2007.

- Cawelti, J. G. *The Six-gun Mystique*. Ohio: Bowling Green Popular Press, 1971.
- Deleuze, G. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Kendrick, J. *Film violence*. New York: Columbia University Press, 2009.
- Link, D. "El amor verdadero. Apuntes sobre el melodrama," en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003, p. 139-147.
- Ricoeur, P. *Tiempo y Narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987.
- Ricoeur, P. "La imaginación en el discurso y en la acción," en *Hermenéutica y Acción*. Buenos Aires: Docencia, 1988.
- Russo, E. *El cine clásico*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Schatz, T. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.
- Sobchack, V. *Screening Space: the american science fiction film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1998.
- Sontag, S. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., 2005.
- Taves, B. "The B Film: Hollywood's Other Half," en T. Balio (Ed.), *History of the American Cinema vol. 5 Grand Design: Hollywood as a Modern Business 1930 - 1939* (pp. 313-350). New York: Macmillan, 1990.
- Telotte, J. P. *Science Fiction Films*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Wright, W. *Six Guns and Society*. California: University of California Press, 1975.
- Žižek, S. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Filmografía

- Arnold, Jack. *No name on the bullet*. Estados Unidos, 1959.
- Arnold, Jack. *Tarantula*. Estados Unidos, 1955.
- Curtiz, Michael. *Dodge City*. Estados Unidos, 1939.
- DeMille, Cecil B. *Union Pacific*. Estados Unidos, 1939.
- Douglas, Gordon. *Them!*. Estados Unidos, 1954.
- Ford, John. *Fort Apache*. Estados Unidos, 1948.
- Ford, John. *My darling Clementine*. Estados Unidos, 1946.
- Ford, John. *Rio Grande*. Estados Unidos, 1950.
- Ford, John. *She wore a yellow ribbon*. Estados Unidos, 1949.
- Ford, John. *Stagecoach*. Estados Unidos, 1939.
- Ford, John. *The man who shot Liberty Valance*. Estados Unidos, 1962.
- Haskin, Byron. *The war of worlds*. Estados Unidos, 1953.
- Hawks, Howard. *Rio Bravo*. Estados Unidos, 1959.
- Kramer, Stanley. *On the beach*. Estados Unidos, 1959.
- MacDougall, Ranald. *The world, the flesh and the devil*. Estados Unidos, 1959.
- Mann, Anthony. *Winchester '73*. Estados Unidos, 1950.

ARTÍCULO

Maté, Rudolph. *When worlds collide*. Estados Unidos, 1951.

Méliès, Georges. *Le voyage dans la lune*. Francia, 1902.

Stevens, George. *Shane*. Estados Unidos, 1953.

Wellman, William A. *The Ox-Bow incident*. Estados Unidos, 1943.

Wise, Robert. *The day the earth stood still*. Estados Unidos, 1951.

Zinnemann, Fred. *High noon*. Estados Unidos, 1952.