



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN

Realidad y Ficción: Los Expedientes Secretos X

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciado en Comunicación

PRESENTA

Fernando Israel Alvarez Roque

Asesor: Lic. Daniel Lara Sánchez

Acatlán, Estado de México.

Febrero de 2005

m. 340724

*Gracias a Mamá Tila, por ser mi madre,  
por darme todas las bendiciones y por enseñarme a rezar. Esto es para ti.*

*A mi Madre, por ser mi cómplice, por darme la vida,  
ser mi salvación y simplemente por ser la LUZ en mi camino.*

*A Yukiko (Montaña Nevada),  
por ser mi única hermana. Te quiero mucho.*

*A Diana (Ángel), por ser la persona que siempre me apoya  
y por darme los mejores años de mi vida. Nunca te olvidaré.*

*A mi Abue Lupe y a mi tía Martha, por ser las  
personas más especiales que uno puede tener.*

Autorizo a la Dirección General de Registros de la  
UNAM a difundir en sus boletines y páginas el  
contenido de mi trabajo personal.

NOMBRE: Fernando Israel Alvarez

Reque  
FECHA: 3 - Feb - 05

FIRMA: 

*A veces miro hacia atrás y me pregunto, qué hubiese sido de mi vida si no hubiera tenido que estudiar Comunicación, si no hubiera escogido este tema de Tesis y sabes qué me respondo...*

*Mi vida no hubiera sido mejor ni peor, sencillamente no hubiera sido mi vida.*

*Algunas veces necesitamos de alguien que nos acompañe en el camino para no perdernos, si no está alguien contigo será más difícil, solamente necesitas a una persona, un complemento para sobrevivir y hacer menos largo el camino.*

*Los amores más convulsos suelen llevarse dentro mucho tiempo, como las tormentas en los mares calientes, antes de manifestarse.  
Vicent, Manuel, Son de Mar, Alaguara, 1999*

*A mi Padre, por enseñarme a ser exigente y responsable conmigo mismo.*

*Y a Toño (chiquilín), por ser un proveedor de películas y excelente amigo.*

*Y a todas las personas que estuvieron, que están y estarán en mi vida.*

*A Daniel Lara Sánchez, por ser mi profesor-asesor y por ayudarme a la realización de esta Tesis.*

*Además, aquellos que me inspiraron para esta Tesis, que no me conocen, pero yo a ellos sí, ellos son: Alejandro Jodorowsky, Gabriel García Márquez, Jorge Ayala Blanco, José Felipe Coria y en especial a Chris Carter.*

*Padre Nuestro que estás en los cielos,  
Santificado sea tu Nombre.  
Venga a nosotros tu Reino.  
Hágase tu voluntad, así en la tierra como en el cielo.  
El pan nuestro de cada día, dánoslo hoy.  
Y perdónanos nuestras ofensas,  
Como también nosotros perdonamos a quienes nos han ofendido.  
Y no nos dejes caer en la tentación,  
Más líbranos del mal.  
Porque tuyo es el Reino,  
Y el poder, y la gloria,  
Por los siglos de los siglos.  
Amén*

*Esta oración ha sido creada para pronunciarse en la soledad: en nuestra casa, en el cuarto más retirado. Es la más íntima de todas las plegarias. No tenemos necesidad de sacerdotes, de compañeros ni de congregaciones. Hay que decirla estando solo.*

*La verdadera plegaria es, pues, algo que no concierne sino a cada quien.*

*Alejandro Jodorowsky, Los evangelios para sanar, Mondadori, México, 2002,  
pág225 y 226*

## INDICE

Introducción		1
<b>CAPITULO 1: LA CIENCIA FICCIÓN A TRAVÉS DEL TIEMPO ESPACIAL</b>		
1.1	Aspectos Generales	13
1.1.1	Fundadores del género	15
1.1.1.1	Entorno Histórico	20
1.1.1.2	Entorno Social	22
1.1.2	Scientifiction o Science – Fiction	23
1.1.2.1	Ficción	25
1.1.3	Los inicios de la Ciencia Ficción estadounidense	26
1.1.4	Ciencia Ficción y la ciencia	30
1.1.5	La segunda revolución de la Ciencia Ficción estadounidense	31
1.1.5.1	La edad de oro	33
1.1.6	La Ciencia Ficción, ¿una ideología?	35
1.2	Ciencia Ficción Cinematográfica	37
1.2.1	CF en Radio	38
1.2.2	CF en Televisión	43
1.2.3	CF en Cine	49
1.2.4	Los temas de la Ciencia Ficción cinematográfica	55
<b>CAPITULO 2: EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO</b>		
2.1	Breve historia del cine estadounidense	73
2.1.1	Consolidación de un lenguaje	75
2.1.2	El cine estadounidense de los 20	76
2.1.3	Consolidación del sonido	77
2.1.4	Grandes estudios de Estados Unidos	78
2.1.5	El cine estadounidense de los 40 y 50	80
2.1.6	El cine estadounidense de los 60	81
2.1.7	El cine estadounidense contemporáneo	82
2.2	¿Cómo se hace la fábrica de sueños?	84
2.3	Elementos del lenguaje cinematográfico	91
2.3.1	El espacio filmico	91
2.3.2	El tiempo filmico	92
2.3.3	El Movimiento	93
2.3.4	El Ritmo	95
2.3.5	La Escala	96
2.3.6	Los ángulos	97
2.3.7	La Luz	98
2.3.8	El tono y el color	99
2.3.9	El Sonido	102
2.3.10	Vestuario, Decorados y Actores	103
2.3.11	El Montaje	105
2.3.12	La estructura narrativa de una película	108

### CAPITULO 3: THE TRUTH IS OUT THERE, LA HISTORIA DE LOS EXPEDIENTES SECRETOS X

3.1	Explanatorio: Chris Carter y los Expedientes Secretos X	113
3.2	Explanatorio: Personales de la serie	119
3.3	Explanatorio: Descripción de la serie	131
3.4	Explanatorio: Descripción de la película	156

### CAPITULO 4: LOS MODOS DE OPERACIÓN IDEOLÓGICA DE LA CIENCIA FICCIÓN EN LA PELÍCULA DE LOS EXPEDIENTES SECRETOS X (THE X FILES)

4.1	La ideología	163
4.1.2	Concepción crítica de la ideología	163
4.2	Modos de operación de la ideología	164
4.2.1	Legitimación	165
4.2.2	Simulación	165
4.2.3	Unificación	166
4.2.4	Fragmentación	166
4.2.5	Cosificación	166
4.3.	Película de los Expedientes Secretos X Combate al Futuro (THE X FILES: FIGHT THE FUTURE)	167
4. 3. 1	Sinopsis	168
4. 3. 2	Operación de la ideología / Manejo de los temas de la ciencia ficción cinematográfica	181

### CAPITULO 5: ANÁLISIS DE LA DOXA

5.1	¿Qué es la Doxa?, en la teoría	201
5.2	¿Y qué es el Análisis Semántico Basado en Imágenes (ASBI)?, en la práctica	202
5.3	Reinterpretación de datos	212
	ASBI 1	212
	ASBI 2	213
	ASBI 3	214
	ASBI 4	215

### CAPITULO 6: REINTERPRETACIÓN DE LA PELÍCULA DE LOS EXPEDIENTES SECRETOS X

6.1	THE DARK SIDE OF THE X FILES (El lado oscuro de los Expedientes Secretos X)	223
6.2	THE TRUTH IS OUT THERE (La verdad está ahí afuera)	227
6.3	TRUST NO ONE (No confíes en nadie)	229
6.4	BELIEVE THE LIE (Creer en la mentira)	233
6.5	ALL THE LIES LEAD TO THE TRUTH (Todas las mentiras conducen a la verdad)	237

6.6	BELIEVE TO UNDERSTAND (Creer para entender)	241
6.7	DENY EVERYTHING (Negar todo)	242
Conclusiones		245
Bibliografía		251
Anexo 1		255
Anexo 2		257
Anexo 3		263

## INTRODUCCIÓN

El cine o "séptimo arte" ha sido considerado como un medio de simple diversión. Pensar así de él es minimizarlo porque no fue sólo un entretenimiento ni siquiera en sus orígenes, sino más bien es una forma de comunicar donde se engloba la expresión, la individualidad del director, un estilo, etcétera.

Las señales cinematográficas representan esta utilidad de comunicar en la que están implicados tres planos: el representativo (lo que se dice), el expresivo (cómo se dice) y el apelativo (para qué se dice).

El plano expresivo revela la individualidad del director o escritor, su estilo. Después de haber visto y analizado varias veces la película de *Los Expedientes Secretos X*, *Combate al futuro*, una forma simbólica (tema de esta Tesis), sabremos cómo se dijo lo que Chris Carter, en su ideología personal, escribió y produjo para estar presente en los encuadres, en el montaje y en el producto final del filme.

El plano representativo es el que conlleva el mensaje comunicativo informativo, en este caso qué es lo que nos dice la película. Todo lo que concretamente nos dicen las imágenes, que está referido a la acción y a los diálogos.

El plano apelativo también es utilizado, porque buscan (los productores) una provocación / reacción en el espectador que puede ser la pasividad o enajenación, y en algunos casos despertar la conciencia.

Así que este trabajo de investigación se enfoca en ese mundo cinéfilo de contenidos, ideologías, pensamientos y de actos pasivos o de aceptación. Nos adentra en analizar una película de ciencia ficción del siglo pasado y que tiene como origen una serie de culto: *Los Expedientes Secretos X*, producida y escrita por Chris Carter.

Se preguntarán por qué una película de ciencia ficción. Para responder debo regresar cuando tenía al menos cinco años de edad, donde aparecían en la noche dos sueños muy recurrentes, ambos eran del mismo tema: uno era que una nave espacial entraba a mi cuarto y salía un extraterrestre y me abducía, posiblemente fue porque vi varias veces *Encuentros cercanos del tercer tipo* de Spielberg, que se adentró en mi mente, y en el otro sueño una piedra del planeta Marte me perseguía por todo el sendero donde iba corriendo, pero cuando estaba a punto de aplastarme, despertaba espantado y llorando.

Es por eso que mis sueños aterradores despertaron el interés personal de hacer una investigación sobre lo que acontecía a mi alrededor y además que siempre me he involucrado con cosas de ciencia ficción, como series, comics y películas. Es decir, la Tesis parte de un mero interés personal.

Además de ello, la presente Tesis presenta métodos que permiten al investigador ver una forma simbólica de una manera nueva, con relación a los contextos de su producción y recepción y a la luz de los patrones y recursos que la constituyen. Asimismo, servirá para que se amplíen los campos de estudio de la Comunicación, a través de la Hermenéutica Profunda, se realicen análisis de las formas simbólicas (de cualquier tipo ya sea en TV, cine, periódicos, entre otras), ya que siempre representan algo, dicen algo acerca de algo, y es este carácter trascendente el que se debe captar por medio del proceso de interpretación / reinterpretación.

La iniciativa de realizar la presente Tesis nace por la necesidad de proyectar, edificar y desarrollar la comunicación por medio de más formas en ese intercambio de información que se da entre emisor, mensaje y receptor. Es decir, que esta investigación sí abarca los tres elementos necesarios e importantes del proceso de la comunicación, ya que el fin es analizarlos conjuntamente para abarcar ampliamente la comunicación masiva y no dejar este trabajo en un simple análisis de un sólo componente.

De un lado está el emisor que emite señales con el propósito de transmitir mensajes, y del otro los receptores (espectadores de cine, televisión o radioescuchas). Entre ambos, el canal que posibilita mediante ondas que las señales visuales o sonoras lleguen a los receptores.

Si se tiene en cuenta el grado de participación necesaria por parte del individuo receptor respecto a las características del medio a través del cual se transmite, el cine es considerado, según McLuhan, como un medio "caliente". Todo medio de este tipo (cine, radio) exige poco o nada para completar perceptivamente. Emplea, por otra parte, casi con exclusividad un sólo sentido y deja libres de la fascinación a los otros. La televisión, en cambio, sería un medio "frío" que compromete todas las facultades y de cuya tiranía es más difícil deshacerse. Comprobamos por propia experiencia que nuestras conductas difieren frente a medios como el cine, aun para el espectador culturalmente preparado e inteligente, mantener una actitud que no sea de entrega y alucinación.

No obstante, cualquier medio, ya sea "frío" o "caliente", es en mayor o menor medida peligroso desde el punto de vista ideológico, cuando la fascinación que ejerce sobre nosotros impide la actitud crítica para valorar los mensajes que a través de él se transmiten. Pensemos en el prestigio de la palabra impresa y en lo publicado. El cine y la televisión, por ser medios masivos y por la ilusión de realidad que suscitan, acentúan la tendencia a la pasividad y a la aceptación.

La actitud hacia el cine apunta también, aunque con lentitud, en este sentido. Los intereses que están en juego son demasiado poderosos como para permitir que el cambio se realice en forma rápida y eficaz, porque es un medio óptimo para transmitir mensajes ideológicos y a través de ellos influir en el pensamiento y la conducta.

Para algunos estudiosos las películas son sólo expresión y no comunicación, porque manifestarían la individualidad del director, un estilo, algo difícil de encasillar porque no tendría el soporte de ningún código identificable. Pero aquí demostraremos que esto no es del todo cierto, ya que como lo veremos, el filme sí comunica algo, todo comunica algo, nada es gratuito, menos en una producción de Twenty Century Fox o cualquiera otra casa productora en nuestros días.

Este trabajo de investigación será visto desde la óptica de la Hermenéutica Profunda que John B. Thompson propone en su libro *Ideología y Cultura Moderna, Teoría Crítica Social en la era de la Comunicación de Masas*, Editorial UAM Xochimilco, México, 1993, con la cual nos ayudaremos para realizar nuestro marco teórico–metodológico en esta Tesis, nombrado por el autor *Enfoque Tripartito*, dentro del cual se lleva a cabo un estudio en cuatro niveles de análisis: Análisis Sociohistórico (capítulo 1 y 3), Análisis Formal o Discursivo (capítulo 2 y 4) e Interpretación / Reinterpretación (capítulo 6), así como el Análisis de la Doxa (capítulo 5).

Por lo tanto, más que constituir en sí misma una técnica de análisis, la Hermenéutica Profunda es un marco metodológico dentro del cual se pueden situar y vincular otras formas de análisis que permitan interpretar o, más bien, reinterpretar el objeto de estudio (en este caso, una película, es decir, en lenguaje de Thompson, una forma simbólica).

El marco metodológico que se ha elegido, la Hermenéutica Profunda recomienda que el investigador lleve a cabo su actividad de manera libre y creativa. Thompson afirma que esta metodología puede ampliarse o manipularse según las necesidades del investigador. El método no requiere una división o seguimiento riguroso. No es un método secuencial, sino dialéctico, el cual permite cierto nivel de libertad para investigar y presentar resultados con el estilo propio del investigador, además de abrirse a una interdisciplinariedad muy útil en el estudio de la comunicación.

Thompson entiende como forma simbólica a todo “fenómeno significativo que a la vez es producido y recibido por individuos situados en contextos específicos y que tiene una transmisión cultural llevada a cabo por un aparato institucional que se vale de ciertos medios técnicos para salvar el distanciamiento espacio-temporal existente entre dicha institución (o industria cultural) y quien (es) consume (n) la forma simbólica” (Thompson: 14).

Desde tal perspectiva, la Hermenéutica Profunda siempre tiene que involucrar los siguientes procedimientos:

#### A) Análisis Sociohistórico

“El objeto del análisis del contexto sociohistórico es reconstruir las condiciones sociales e históricas de la producción, circulación y recepción de las formas simbólicas” (Thompson: 309), y toma en cuenta los siguientes aspectos básicos de los contextos sociales: Ámbitos espacio-temporales, Campos de interacción, Instituciones sociales, Estructura social y Medios técnicos de transmisión.

Para este análisis, en la Tesis manejaremos dos capítulos: en el primero definiremos qué es la ciencia ficción y el paso de este género a través de tres medios electrónicos como son: radio, televisión y cine.

Después, en el capítulo tres, la historia / evolución del concepto de *Los Expedientes Secretos X*, donde analizaremos cómo está constituida la serie de televisión que dio origen al filme.

#### B) Análisis Formal o Discursivo

Thompson propone que el análisis de la forma simbólica debe supeditarse a un previo análisis sociohistórico. Por ello, como segunda fase de la Hermenéutica Profunda está el análisis formal o discursivo, que consiste en estudiar a la forma simbólica como construcciones simbólicas que presentan una estructura articulada. Podemos decir que es el análisis de los mensajes y contenidos de los productos comunicativos.

En el capítulo dos analizaremos las características que conforman nuestra forma simbólica, en este caso el lenguaje cinematográfico y la evolución de este medio electrónico y cómo es que se realiza, además, en el capítulo 4 se analiza la película de *Los Expedientes Secretos X*, en donde se irán estudiando los modos de operación ideológica y sus estrategias y el manejo de los temas de la ciencia ficción cinematográfica.

#### C) Análisis de la Doxa

La realización de la Doxa se lleva cabo en el capítulo 5 de la Tesis, el cual es un elemento indispensable de análisis hacia los receptores y de acuerdo con Thompson es necesario hacerla, ya que si no, entraríamos en lo que él llama “la falacia del internalismo”. (Thompson: 423)

El análisis de la Doxa es descubrir la manera en que los receptores se apropian de los contenidos de las formas simbólicas, los interpretan y los integran a sus vidas cotidianas: “esta interpretación de la comprensión cotidiana de mensajes de los medios puede ayudar a poner de relieve las reglas y

suposiciones que los receptores aplican a los mensajes de los medios y por medio de los cuales comprenden estos significados en la forma en que los hacen. También puede ayudar a subrayar qué consecuencias tienen los mensajes de los medios para los individuos que los reciben, incluidas las consecuencias que tienen en las relaciones de poder en que están inmersos estos individuos". (Thompson: 444)

Este análisis se llevará a cabo a través del ASBI, el cual consiste en una entrevista personalizada y abierta con seis preguntas básicas, las cuales parten del manejo de paquetes de fotografías o imágenes. Al entrevistado se le presenta un juego de fotos relativas a un tema en específico y se le pide que las ordene. Lo anterior para poder saber qué es lo que piensan de esta forma simbólica, cómo es que ellos percibieron el filme y para generar discurso por parte del receptor, motivándolo a través de imágenes para poder analizar esas oraciones con relación al tema investigado.

Las Ciencias Sociales son interpretativas, característica que se recupera con disciplinas como la Hermenéutica Profunda. Éste es el punto nodal de todo el marco teórico-metodológico propuesto. Para Thompson, "la interpretación se basa en el análisis y procede por síntesis; es la construcción creativa de un significado posible" (Thompson: 317).

#### D) Interpretación / Reinterpretación

Ahora bien, simultáneo a los procesos anteriores, se da una reinterpretación global de la información obtenida en cada uno de los niveles de análisis.

Toda forma simbólica tiene implícito un mensaje que intenta transmitirse para configurar una ideología; ese mensaje ya es una interpretación, es la tarea del comunicador-investigador descubrir ese mensaje, y de ahí el término reinterpretación.

Thompson entendiendo por ideología que es "un sistema de representaciones que sirve para mantener o cambiar las relaciones de dominación existentes en una sociedad" (Thompson: 65).

Es decir, hacemos uso de una hermenéutica con intención crítica, que "busca esclarecer las interrelaciones de significado y poder, que busca demostrar cómo, en circunstancias específicas, el significado movilizado por las formas simbólicas sirve para nutrir y sostener la posesión y el ejercicio del poder" (Thompson: 320).

En esta Tesis, la reinterpretación de la película de los *Expedientes Secretos X* consiste en lo analizado anteriormente, hacer nuestra propia recreación de esa ideología sumergida dentro del filme y cómo sirve para constatar el dominio en las relaciones entre el gobierno estadounidense y el

pueblo sobre el ocultamiento de información científica, a lo que le llaman “teoría de la conspiración”, tema principal de los *Expedientes Secretos X*, que veremos en el último capítulo 6 de esta Tesis.

Estos cuatro elementos son indispensables para el correcto camino de cualquier investigación, pues van unidos, porque sólo así se puede llevar a cabo una adecuada interpretación / reinterpretación de la forma simbólica (película) sin caer en falacias, como les llama Thompson. Así que nuestro trabajo de investigación se enfoca en esos tres estadios o fases.

Y la pregunta de investigación que sustenta a esta Tesis es la siguiente:  
¿La película de los *Expedientes Secretos X* en realidad maneja ciencia ficción?  
A partir de esta pregunta se originaron los siguientes objetivos:

Objetivo General:

Analizar cómo es el manejo de los temas de ciencia ficción en la película de los *Expedientes Secretos X* (*The X Files*, *Fight the Future*).

Objetivos Específicos:

- \* Definir qué es la ciencia ficción.
- \* Identificar los diferentes tipos de programas y películas de ciencia ficción que han existido en la pantalla chica y grande antes de *Los Expedientes Secretos X* (*The X Files*).
- \* Describir los elementos que conforman el Lenguaje Cinematográfico.
- \* Usar la serie televisiva de *Los Expedientes Secretos X* como contexto y ayuda en la explicación de la película.
- \* Analizar la película de *Los Expedientes Secretos X*, a través de la Hermenéutica Profunda, para identificar la operación de la ideología de sus contenidos.
- \* Aplicar una metodología de investigación cualitativa (ASBI) a los receptores de *Los Expedientes Secretos X* para examinar qué dicen las personas, cómo lo dicen, porque en sus palabras y en su forma de expresarse se pueden encontrar indicios de cómo los sujetos de investigación insertan los contenidos de las formas simbólicas.

En resumen, el planteamiento hipotético que guiará este estudio hermenéutico se refiere a que dentro de la película de *Los Expedientes Secretos X*, *Combate al futuro* sí se ha manejado la anticipación científica, es decir, que en verdad es ciencia ficción.

La falta de trabajos de investigación respecto al género de ciencia ficción fue lo que también impulsó a presentar esta Tesis, ya que aporta un estudio novedoso para nuestra hemeroteca escolar, sin existir alguno anterior, ya sea en la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva o en la de Comunicación.

Esta Tesis se integra además con un apartado de conclusiones y tres anexos que completan el trabajo de investigación.

Finalmente, ya identificados y jerarquizados los aspectos fundamentales, se procederá a presentar todo lo antes descrito, para entonces estructurar nuestra reinterpretación, con base en la Hermenéutica Profunda, de la forma simbólica, que en este caso es la película de *Los Expedientes Secretos X, Combate al futuro*.

Es precisamente, pues, que en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* se muestra una percepción más de muchas viables que se podrían manejar dentro de las estructuras cinematográficas y además se trata de dar una conducción reflexiva del tema de la ciencia ficción cinematográfica.

## CAPÍTULO 1

# LA CIENCIA FICCIÓN A TRAVÉS DEL TIEMPO ESPACIAL

# PORVENIR DE LA ANTICIPACIÓN

RAY BRADBURY

El futuro de la ciencia ficción es inmenso. Crecerá y crecerá y empieza a dominar toda la ficción, todas las principales corrientes de la literatura en todos los países. ¿Por qué? Debido a que todos nos hemos convertido en seres tecnológicos, electrónicos y orientados al Espacio. Cada niño en el mundo ama su futuro lleno de cohetes, que significan – si hacemos bien nuestro trabajo--, supervivencia en el Universo en vez de destrucción.

Las cosas que hoy imaginamos pueden volverse realidades. Si imaginamos que podemos reedificar pequeñas ciudades a través del planeta, a fin de dar mejor vivienda a todos, podemos hacerlo. Si decidiéramos construir receptores solares en el Espacio para almacenar la luz solar y enviarla a la Tierra para energizar nuestras ciudades sin contaminarlas, podemos hacerlo. Las respuestas serán el Poder de la Voluntad y la Imaginación.

## 1.1 Aspectos Generales

La ciencia ficción (CF), considerada un género literario en buena parte por todos los grandes escritores como Julio Verne, H.G Wells, Hugo Gernsback, Stanislaw Lem, Aldous Huxley, y George Orwell; tan real en estos días y tan virtuoso de poder "predecir nuestro futuro próximo", y fantasioso, ilusorio y algo de lírico para algunos otros que no creen en él.

Nuestra tarea es realizar de una manera clara y precisa una definición de la que es parte de nuestro objeto de estudio; aunque algunos ya sepan del tema, mucho o poco, hay que buscar esa manera de hacer que el tema se entienda.

Y como todo, la ciencia ficción tiene su historia desde los antepasados prestigiosos. Podemos dar infinidad de nombres, pero historiadores de la ciencia ficción dan el mérito a Luciano de Samosata (nacido en el siglo II, posiblemente en los años 120 o 125) como un lejano precursor del género por su obra *Historias verdaderas*; y también, pero ya en otra medida, por *Icaromenipo*. Lo que escribiera tendría tanta influencia en la época del Renacimiento.<sup>1</sup>

Además, sirvió como base para que en el mundo antiguo desarrollara un tema con muy relativa semejanza a los que posteriormente serían incluidos dentro de la ciencia ficción. Pero lo que interesa es la historia de lo que es verdaderamente la ciencia ficción.

No puede haber ciencia ficción (bautizada incluso como "anticipación científica") mientras no haya ciencia, y aun ciencia aplicada. Los progresos de las técnicas y las promesas infinitas de descubrimientos en todos los géneros son los que hacen posible la construcción de otros mundos, aparentemente "fantásticos" pero en realidad no del todo inverosímiles. Desde el momento en que la ciencia parece próxima a penetrar todos los misterios, a realizar todos los sueños –antiguamente satisfechos sólo con el mundo de las hadas–, ya nada es imposible y, sobre todo, inverosímil. Ésta es una de las aportaciones esenciales de Julio Verne. La ciencia ficción nace con la ciencia, pertenece al mismo universo. Habría que esperar la sustitución del pensamiento científico por otra cosa (retorno del misticismo o del pensamiento prelógico) para que la ciencia ficción, después de los cuentos de hadas, quede relegada a la tienda de antigüedades o a las bibliotecas para niños. <sup>2</sup>

---

1. Plans, Juan José, *La literatura de Ciencia-Ficción*, Editorial Prensa Española S.A. y Editorial Magisterio Español, S.A., Madrid 1975, pág. 49.

2. Gattégo Jean, *La Ciencia Ficción*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pág. 9.

Las raíces de la ciencia ficción se remontan a un componente de mitología hindú, hebrea, griega, prehispánica y muchas otras que pudieran englobarse dentro de la ficción científica, y el mismo Homero haría de precursor en la ciencia ficción.

Hay decenas de definiciones que pretenden encasillar a la ciencia ficción, cabe mencionar a James Blish, quien afirma lo siguiente: “Una narrativa de ciencia ficción está construida alrededor de seres humanos, con un problema humano y una solución humana, que no hubiera sucedido sin un componente científico o tecnológico”. 3

De acuerdo con la opinión de Y. L. Lanburg, existen cuatro categorías dentro de la ficción científica. La primera: las aventuras espaciales en las que intervienen extraterrestres con tentáculos. Hay tipos buenos y tipos malos, la ley siempre triunfa. Total, una novela de vaqueros que en vez de caballos utilizan naves espaciales y rayos de la muerte en lugar de un decente rifle. Este género fue cultivado por Isaac Asimov en su juventud con el seudónimo de Paul French.

Segunda: la fantasía o fantaciencia que en ocasiones logra infiltrarse en una publicación de ciencia ficción. Casi siempre se trata de relatos semipoéticos en los que de repente se aparece un silfo (extraterrestre) proveniente de la cuarta dimensión o de un agujero en la Tierra. Este subgénero se ha empleado desde tiempos inmemoriales en los cuentos de hadas para niños y no goza de mucha aceptación entre los aficionados a la ciencia ficción, ya que es algo más imaginario e idealista que no tiene bases científicas.

Tercera: la ficción científica maciza, en la que un hombre de ciencia metido a escritor utiliza fórmulas matemáticas reales y aplica sus conocimientos para situar a sus personajes en una posición teóricamente factible. Ejemplo de esto es *La nube negra* de Fred Hoyle, quien es un astrónomo reconocido en el ámbito internacional.

Cuarta: la ficción científica “auténtica”, que puede suceder en una habitación corriente, sin naves espaciales ni monstruos extragalácticos. En ocasiones se trata de una computadora mal programada o de un robot neurótico, o bien un ratón de laboratorio que desarrolla una inteligencia fuera de lo común, o un hombre capaz de detectar si su interlocutor miente o dice la verdad sin utilizar ningún aparato. En general son situaciones de la vida diaria en las que el autor introduce una variable que no existe en condiciones normales y la base de la trama gira alrededor del hecho inventado. 4

---

3. Revista Comunidad CONACYT, *Todo lo que usted siempre supo acerca de la Ciencia Ficción pero se niega a reconocer*, Agosto-Septiembre 1981 año VII, núm. 128-129, pág. 73.

4. *Ibidem*, pág. 75.

La literatura de ciencia-ficción, como fenómeno moderno y hasta donde nos podemos remontar de forma razonable, ha crecido bajo dos clases de estímulos:

Uno de orden extraliterario, ligado en su origen a transformaciones sociales tan importantes como la revolución industrial.

Otro de orden literario, que podemos asociar a las novelas científicas del autor francés Julio Verne (1828-1905) y, sobre todo, a alguno de los títulos del novelista inglés Herbert George Wells (1866-1946), profesor de ciencias en sus primeros tiempos, que supo combinar sus conocimientos científicos con una imaginación que cautivó a los lectores de su época.

El maquinismo, como técnica de producción tendente a sustituir el trabajo muscular del hombre, alcanzó durante el siglo XIX un gran desarrollo y fue el origen de la Revolución Industrial que conoció ese siglo, aunque muchos de los inventos aplicados entonces procedían del siglo XVIII.

La Revolución Industrial, como es sabido, transformó la vida social y urdió sobre esa trama un conjunto de cambios que dio lugar a un tejido social cuya necesidad de adaptarse a los nuevos modelos repercutió en todas las áreas de la actividad humana.

Estos cambios se notaron principalmente en las zonas industrializadas y desde estos focos, a la manera de círculos concéntricos, fueron actuando en mayor o menor medida, según la distancia que se guardara del centro, en los habitantes de todos los países industrializados. No es difícil imaginar, desde la perspectiva que nos proporciona este inicio el siglo XXI, lo que hubo de suponer para la vida cotidiana de miles de hombres el nuevo desarrollo de la producción, la disminución de los precios y el ordenamiento urbano que exigía la nueva infraestructura económica en marcha.

La espectacularidad de este proceso dio lugar a finales del siglo XIX a un conjunto de novelas de escasa calidad literaria, cuyo soporte argumental solía estar constituido por aventuras más o menos descabelladas en las que jugaban un papel de primer orden supuestos descubrimientos científicos que el "maquinismo" de la época parecía posibilitar. Uno de los temas favoritos de esta clase de novelas eran los viajes al año 2000, vistos por estos autores de escasa formación científica repletos de artilugios que, en el mejor de los casos, hoy nos pueden parecer ingenuos, porque actualmente ya se han logrado, además ya estamos en el año 2004.

### **1.1.1 Fundadores del género**

Contemporáneos, Julio Verne y H.G. Wells, fundadores del género de ciencia ficción, no sabían que lo que estaban haciendo era esa "anticipación científica".

Pero cronológicamente Julio Verne fundó la anticipación científica y de hecho toda la ciencia ficción actual proviene más bien de Wells.

Sea como sea, ambos, realmente impregnados del pensamiento científico (conocimiento y modo de razonamiento), novelistas al mismo tiempo que profetas, supieron establecer un equilibrio entre la ilusión fantástica y la verosimilitud científica. Al escribir relatos de aventuras “extraordinarias” o “noveladas”, quisieron que sus lectores se interrogaran sobre las aportaciones y las conquistas futuras de la ciencia. 5

Dentro de la literatura que constituiría algo así como la edad de piedra de lo que consideramos que es la ciencia ficción, aparece a mediados del siglo XIX en Francia una primera excepción digna de ser reseñada con todas las matizaciones que sean precisas. Esta excepción se llama Julio Verne.

Nacido en Nantes en 1828 y muerto en los primeros años del siglo pasado (1905), Verne obtuvo a los 36 años de edad y con la publicación de *Cinco semanas en globo* un éxito que compensó ampliamente sus anteriores fracasos como autor teatral. A partir de entonces se consagra a la novela de aventuras convirtiéndose en uno de los escritores más populares de su época. Novelas como *Viaje al centro de la Tierra*, *Veinte mil leguas de viaje submarino* o *La isla misteriosa* se reeditan hoy en todo el mundo, habiendo alcanzado también un gran éxito sus versiones cinematográficas. Además *Jules Verne*, que durante tiempo fue considerado un escritor para niños, ha calado en los últimos años en un tipo de lector maduro que ha sabido encontrar en el alto valor simbólico de sus personajes un reflejo de sus propias fantasías.

Fue en 1863 cuando apareció Julio Verne con el primero de los *Viajes extraordinarios*, *Cinco semanas en globo*. Con él nace un género nuevo: la relación de aventuras evidentemente imaginarias, pero basadas en la posibilidad de verificación, y aplicación, de hipótesis científicas contemporáneas. Por ejemplo en la aeronáutica: *El globo Victoria es el gigante de Nadar perfeccionado según un viejo proyecto del general Meusnier*. Lo mismo sucede en todas las demás aventuras descritas por Verne. La aportación de Julio Verne es, sin embargo, enorme en el ámbito de la literatura de la imaginación: ya sea que recupere viejos mitos jamás olvidados – como el de la Atlántida (en donde el capitán Nemo le muestra las ruinas a Arronax) – o que intente realizar a través de la escritura ese sueño eterno del hombre que es volar, logra hacerlo siempre respetando escrupulosamente las creencias científicas de su tiempo. No es a él a quien debe culparse por no haber “sabido” que la aceleración de arranque del obús de Barbican habría aplastado literalmente a los primeros cosmonautas, o por haber ignorado que el mar de los Sargazos no oculta en sus profundidades todos los tesoros que, según él, descubre Nemo. En cambio, debemos felicitarlo por haber logrado reunir a tal grado el gusto por lo extraño, por el sueño en suma, y el deseo de integridad científica,

---

5. Gattégo Jean, Op. Cit, pág. 11.

de divulgación, edificante, pero fundada sobre ciertos conocimientos limitados. 6

Y no conviene todavía a la narrativa de Verne aplicar el término ciencia ficción por cuanto Verne no lo escribió, sino ficción fantástica.

Con este término designaremos a aquella clase de narrativa en cuya trama argumental, y como elemento esencial de la misma, aparezcan descubrimientos científicos, imaginarios o reales, en torno a los cuales gire la acción de la novela. En Verne se dan estas condiciones y, si bien los adelantos científicos que muestra aparecen en su época como posibles, la crítica que de él se hace desde el mundo de la ciencia-ficción es que no profundiza bastante en la problemática social que generarían tales adelantos.

Que Verne sea o no un precursor de la ciencia ficción es algo que se ha discutido con frecuencia. Desde nuestro punto de vista, no hay ninguna duda de que es así, y no sólo por el hecho de que en sus novelas combina sabiamente las aventuras con elementos científicos imaginarios, sino también porque en su obra se dan de forma más o menos explícita reflexiones que atañen al porvenir de la ciencia y del hombre en un mundo dominado por ella.

Tras esta primera excepción de novela científica de calidad, aparece de nuevo en Europa (en Inglaterra esta vez) un segundo foco de irradiación en la figura del escritor Herbert George Wells (1866-1946), cronológicamente posterior a Jules Verne.

No hay duda de que esta base científica influyó a Wells notablemente en su actividad como escritor de anticipación. Sus novelas *La máquina del tiempo*, *El hombre invisible* y *La guerra de los mundos* obtuvieron pronto un éxito notable, siendo inevitablemente comparadas con las de Verne no ya por la asociación temática, sino sobre todo por la minuciosa elaboración y el cuidado formal común en la obra de ambos escritores.

Pero es preciso hacer notar que Wells, aparte de poseer bagaje científico considerable, es un autor muy politizado, que observa con cierta distancia crítica los adelantos de la sociedad industrial. La combinación de ambas tendencias darán lugar a un tipo de escritura más "realista" que la de Verne y en la que subyace siempre un cierto pesimismo sobre el futuro de la humanidad. Este pesimismo habría de aumentar con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, marcado por los primeros descubrimientos de la era atómica. La discusión sobre si Wells es un precursor o no de la novela de ciencia-ficción se ha desarrollado en semejantes términos a la sostenida a propósito de Verne. Desde nuestro punto de vista no hay ninguna duda de que se trata de un escritor de novela científica de anticipación.

---

6. *Ibidem*, pág. 12.

Si Julio Verne abrió ese estrecho vericuetto para el desarrollo y evolución de la ciencia ficción en un primer nivel, que se justifica solamente con base en los resultados adquiridos y que anticipa únicamente sobre las aplicaciones, en nuestro segundo nivel Wells lo inaugura mucho más audaz, que anticipa, al menos en parte, sobre los resultados mismos. 7

En teoría y en práctica nos faltaría espacio para poder abordar cientos de autores, de visionarios que redactaron sus creencias en la ciencia, pero también puede existir ese hombre que en 1894 apareció con *La máquina del tiempo*, ese antiguo viaje al futuro, pero más bien ese próximo cambio de naturaleza: no solamente la posibilidad del viaje queda “justificada” mediante el recurso de una hipótesis científica contemporánea – la existencia de una cuarta dimensión que sería el tiempo—, sino también la visión del mundo futuro que se nos presenta, a la vez en el año 802701 (con los Morlocks) y en vísperas del fin de nuestro planeta. Esta visión no es pues únicamente lo que cree el autor, sino lo que la ciencia de su tiempo, y sobre todo el evolucionismo de Huxley, que cree inevitable. Refuerzo, pues, de la presencia de la ciencia, en la hipótesis esencial y en los medios de verificarla. Presencia aún más viva por la larga discusión de carácter filosófico-científico con que se inicia el libro, incluida por cuestiones de verosimilitud, es cierto, para ayudar al lector a “domesticar lo imposible”, como decía Wells, pero que subraya el carácter novedoso de la visión que se adopta. Si ahora nos parece normal ese tipo de introducción, no debemos olvidar que Wells fue su iniciador. 8

Si bien Herbert George Wells fue quien alcanzó más fama, hubo en el mundo inglés otros autores, contemporáneos suyos, que cultivaron la novela de anticipación, siendo común a casi todos ellos una cierta preocupación sociológica ligada a la crítica de algunos aspectos de la época victoriana y del progreso industrial. Claro está que no todas las novelas de anticipación son necesariamente científicas, pero la incidencia en la utopía (y la ciencia ficción es una clase de literatura utópica), combinada con las fantasías de lo que podría llegar a constituir el desarrollo tecnológico, van creando una serie de señales cuya síntesis dará lugar a la ciencia ficción en el sentido más moderno del término.

Antes de continuar con la breve historia de este género, es preciso hacer un paréntesis reflexivo que nos explique por qué sus antecedentes están localizados en Europa, y además sobre la base de dos autores de prestigio localizables en cualquier manual de literatura, aparece con toda su fuerza en Norteamérica y bajo una forma distinta de la original.

---

7. *Ibidem*, pp. 13 y 14.

8. *Ibidem*, pág. 14.

El itinerario es parecido al de la novela policiaca. Es sabido que durante el siglo XIX los editores norteamericanos habían preferido publicar novelas inglesas, cuyas posibilidades de éxito ya eran conocidas de antemano por su funcionamiento comercial en el país de origen. Esta resistencia de los editores norteamericanos a publicar novelas de compatriotas suyos había obligado a los autores a refugiarse en el cuento o la narración breve, que era un género más fácil de vender a las numerosas revistas literarias y suplementos de periódicos que circulaban en Norteamérica. Este hecho, bajo el que latían motivaciones de orden económico, dio lugar en aquel país a una tradición cuentista de gran calidad, que se prolonga hasta nuestros días.

Así pues, no es raro que sea en Estados Unidos, un país joven de gran empuje, en constante desarrollo acelerado y con cantidad de autores que dominan las técnicas narrativas del cuento, donde se produce la síntesis que dará su forma definitiva a la ciencia ficción.

Por otra parte, la oposición cuento-novela, tratada también a propósito del género policiaco, parece inclinarse hacia el cuento. Si bien es cierto que se han escrito novelas magníficas de ciencia ficción, la mayoría de los estudiosos están de acuerdo en que es la narración breve el contenido que mejor va a este género, porque es bajo esa forma donde la paradoja y el elemento sorpresa (factores importantes en la ciencia ficción) alcanzan su mayor virtualidad.

*La guerra de los mundos*, en 1898, añade un rasgo que se volverá característico en la ciencia ficción estadounidense de la “edad de oro”: la descripción física de seres de otra parte, de “extraterrestres”, generalmente de aspecto repulsivo. Esta amenaza que se cierne sobre el globo terráqueo y de la que Wells es, o se pretende, consciente, se nos hace manifiesta en primer lugar mediante la fealdad bestial. Asimismo, la lucha entre civilizaciones -antes de las guerras intergalácticas-, evocada por primera vez con cierta apariencia de verosimilitud, ampliará considerablemente el panorama en la descripción de lo “maravilloso científico”. 9

Suele reprocharse a la ciencia ficción de Wells su carácter abiertamente filosófico o político. Y efectivamente, en el prefacio al *Durmiente*, por ejemplo, escribe: “La gran ciudad que describe este relato no es sino la pesadilla del triunfo del capitalismo”. En el último capítulo de *La guerra de los mundos* se desprende claramente esa lección:

*No es imposible que en el designio inmenso del universo la invasión marciana resulte benéfica a los hombres: nos ha quitado esa confianza serena en el futuro que es la causa indudable de toda decencia...10*

En *Los Expedientes Secretos X* existe esta forma de ver a los “marcianos”, quienes sólo vienen a la Tierra a atacarnos y experimentar con nosotros, para llegar a crear una super-raza superior a la de los extraterrestres.

9.- *Ibidem*, pág. 15.

10.- *Ibidem*, pág. 16.

Después de Wells la ciencia ficción se inclinará más a menudo hacia el delirio técnico o hipotético que hacia la visión seria. Porque mientras Julio Verne se conformaba en resumen con prolongar la novela de aventuras, H.G. Wells fundó la anticipación científica y con su obra "La maquina del tiempo" marca el inicio de la ciencia ficción, que data de 1895.

En 1938, Orson Welles y el Teatro Mercury adaptaron la clásica novela de ciencia ficción de H.G. Wells a un guión de radio y lo retransmitieron la noche de Halloween. El concepto era simple: difundir una serie de boletines de noticias falsas explicando que la Tierra estaba siendo atacada por invasores venidos de Marte. Había algunas explicaciones al principio y durante el show, afirmando que se trataba sólo de una broma. Los oyentes que sintonizaban más tarde malinterpretaron el programa y lo tomaron como algo real, provocando pánico en las calles de Nueva York y Nueva Jersey (donde supuestamente se originaron los informes). La comisaría de policía y las redacciones de noticias estaban bloqueadas con llamadas de oyentes aterrorizados y desesperados, intentando protegerse de los ficticios ataques con gas de los marcianos.

La histeria demostró el poder de los medios de comunicación de masas en la sociedad moderna y este curioso engaño también catapultó a la cima la carrera de Welles y los trucos con los que asustó a los ciudadanos se convirtieron en el mejor regalo de Halloween que recibió en su vida. Más adelante se ampliará este acontecimiento en la vida de los estadounidenses y de la radio.

#### **1.1.1.1 Entorno Histórico**

¿Pero qué sucedía en aquellos años de 1895 para poder afirmar que la ciencia ficción data de entonces? Cabe señalar que con la obra de Wells *La guerra de los mundos* se abre ese trecho para generar una anticipación científica basada en hechos que vivieron los ingleses, como más adelante se explica.

Cuando el pequeño periódico local del pueblecillo de Bromley, situado en el condado inglés de Kent y a no mucha distancia de Londres, informó a su reducido y vecinal círculo de lectores sobre el nacimiento en la tarde del 22 de septiembre de 1866 del niño Herbert George Wells, nada hacía prever que aquel niño sería uno de los testigos más lúcidos y afamados de su tiempo.

La Inglaterra de aquel entonces atravesaba una de sus etapas históricas más características: la llamada época victoriana. Esta se corresponde con la dilatada permanencia en el trono británico de la reina Victoria, que, habiendo sido coronada en 1837, sostendría tal símbolo de realeza hasta su fallecimiento en 1901.

Los acontecimientos sociopolíticos más destacados de la sociedad inglesa durante aquellos años fueron los siguientes:

Continuación del desarrollo económico que, habiéndose iniciado en el siglo anterior con la denominada primera Revolución Industrial, sufrirá una aceleración tan acentuada en los últimos treinta años, que algunos autores hablan de una segunda Revolución Industrial, en la que el carbón será acompañado, en cuanto fuente de energía, por el petróleo y la electricidad.

Expansión colonial de los países europeos, que, llevados por la necesidad de encontrar materias primas: algodón, caucho, madera, entre otros, se reparten el continente africano y el sur de Asia.

Como consecuencia de la concentración de la población en las zonas fabriles, las ciudades crecen de forma intensiva y aparecen las primeras formaciones políticas del proletariado organizado en sindicatos -*Trade Unions*- y partidos de ideología socialista de carácter reformista.

Por otra parte y durante los años de la época victoriana en que vivió H. G. Wells, deberán destacarse dos fenómenos que tiñeron con relieves muy especiales la vida inglesa en aquel tiempo: el maquinismo y la moral victoriana.

El maquinismo nace como efecto del espectacular avance de la ciencia y de la técnica, que permitió la aparición sucesiva de toda una serie de instrumentos hasta componer una especie de catálogo de maravillas científicas: el teléfono, el micrófono, el alumbrado eléctrico, el gramófono, el motor de gasolina, la máquina de escribir, la máquina de segar, el cine, entre otros. Las máquinas parecen ocupar el lugar de los dioses, así como en el paisaje las chimeneas de las fábricas ocultan las tradicionales torres de campanario y el prestigio de los clérigos y humanistas se eclipsa ante el de los nuevos sacerdotes: los científicos, algunos de los cuales sentarán en este tiempo los pilares del mundo contemporáneo como es el caso de Darwin, con su teoría sobre la evolución del hombre y las especies; Pasteur, que dio al traste con la creencia inmemorial en la generación espontánea de los gérmenes, o Mendelejev, que al publicar su *Tabla Periódica de los Elementos* creó las bases de la química moderna.

La moral victoriana es un fenómeno sociológico que está correlacionado con la prosperidad material de la burguesía durante aquel tiempo y que provocó el que los valores éticos de este grupo social se convirtiesen en la única escala de valores aceptable socialmente: el autoritarismo patriarcal en la familia; la condena hipócrita de cualquier hecho relacionado con el sexo; la mojigatería en las costumbres; la huida de cualquier referencia a lo desagradable de la vida y en general la defensa del orden establecido basándose en un respeto falso eran las claves de aquella vida social que se resistió duramente a aceptar cualquier tipo de cambio o innovación que alterase alguno de aquellos valores.

Cuando H. G. Wells falleció en 1946, había sido testigo de las dos catástrofes bélicas mayores que ha presenciado el mundo: la Primera y

Segunda Guerras Mundiales. En 1914 y 1939 el mundo fue escenario de unos enfrentamientos cuya causa última descansaba en las rivalidades nacionalistas que se habían forjado en los últimos años del siglo XIX. Aquellas guerras demostraron que las máquinas, creadas para la paz, podían fácilmente transformarse en herramienta de violencia y que el crecimiento económico tenía que ser reordenado para evitar tanto la explotación desmesurada de los trabajadores como la competencia salvaje de unos países con otros en su afán de encontrar materias primas baratas o acaparar mercados donde vender sus productos.

De entre los acontecimientos que jalonaron aquel tiempo y de los que el autor de *La máquina del tiempo* fue sin duda atento y estudioso espectador deben tenerse en cuenta la Revolución Rusa de 1917, que supuso la toma del poder político y económico por el proletariado y por tanto esperanza para muchos, desencantados más tarde, de que la utopía comunista podía ser una realidad; la gran crisis económica de 1929, que terminó con las ilusiones de quienes confiaban en un progreso continuo del bienestar general, y la publicación de los trabajos de Albert Einstein, sobre los que se fundamentaría la producción de la bomba atómica, cuya primera explosión tuvo lugar el año de 1945 y que encierra en su dualidad -átomos para la guerra/átomos para la paz- toda la tragedia de la aventura científica y social de nuestros tiempos.

#### **1.1.1.1 Entorno Social**

Los hombres no son seres que vivan aislados, sino seres sociales que nacen, se desarrollan y crean sumergidos en una sociedad determinada que delimita sus posibilidades. Pensamos a partir de lo que otros han pensado antes o piensan con nosotros, actuamos en una realidad social que nos encontramos hecha y que o bien aceptamos o bien intentamos con nuestra actividad variar. Elegimos nuestras ideas entre las ideas que nuestro tiempo ofrece. Somos a la vez herederos de un tiempo y creadores de un porvenir. Mal comprenderíamos la obra de H. G. Wells si no indicásemos, aunque sea brevemente, cuáles fueron los referentes literarios con los que hubo de convivir y entre los que tuvo que elegir.

Cuando H. G. Wells inició su obra literaria, el panorama de la novela inglesa estaba dominado por los continuadores de lo que se llama la gran época de la novela, aquella que forjaron autores como los franceses Balzac, Flaubert o Zola, los ingleses Dickens, Jane Austen o las hermanas Brönte, los norteamericanos Hawthorne y Melville. Los autores más cercanos a su época dentro de su país eran Thomas Hardy, George Meredith y George Eliot, que continuaban cultivando la novela realista.

La generación literaria de nuestro escritor (entendiendo por generación un conjunto de escritores que comienzan a publicar en fechas semejantes) está a caballo temporalmente entre uno y otro siglo y literariamente entre la novela

tradicional y la novela moderna. Algunos de los novelistas de su generación nos parecen hoy continuadores de la novela clásica decimonónica: Rudyard Kipling o John Galsworthy, mientras que otros parecen anunciar ya la novela contemporánea: Henry James, Joseph Conrad.

Características de la novela clásica son el uso de lenguaje cotidiano, la búsqueda de lo verosímil o posible en los temas, la observación detallista de la realidad y la presencia de un narrador omnisciente que maneja a su antojo los personajes. Frente a ella, la novela contemporánea contiene como rasgos diferenciadores o pertinentes el uso de un lenguaje muy elaborado, el tratamiento de temas complejos u oscuros, el alejamiento de los temas realistas, la escasez de descripciones prolongadas y la mayor autonomía de los personajes frente al poder del autor-narrador.

Sin embargo, el hecho desconcertante es que ni Wells ni Julio Verne tuvieron seguidores en la ciencia ficción de su tiempo. No tuvieron imitadores o discípulos, debido al nulo interés cultural de las personas en leer ese tipo de literatura tan “fantasiosa” y el desinterés por el gobierno de inculcar el conocimiento y extenderlo a través de políticas.

La salvación de la ciencia ficción y la verdadera posteridad de los dos “padres fundadores” (pero sobre todo el inglés) se encuentran en los Estados Unidos. Edgar Allan Poe señala los inicios de la ciencia ficción moderna gracias a las ideas concretas en las obras de Wells.

Y en Inglaterra, a partir de 1895, H.G. Wells escribe obras como *La Guerra de los Mundos*, *Cuando el Dormido Despierte*, *La Guerra Aérea* (escrita en 1905, en la cual relata lo que acontecería nueve años después: los primeros combates entre naves aéreas durante la Primera Guerra Mundial), *Una Visita Maravillosa*, *El Alimento de los Dioses*, *El Hombre Invisible*, *Los Tiempos que Vendrán* y *La Máquina del Tiempo*.

### 1.1.2                      **Scientifiction o Science – Fiction**

Se conoce ciencia ficción a aquellos relatos en los que se utiliza una atmósfera de credibilidad valiéndose de la tecnología, la física, la química, el tiempo, el espacio y aun la filosofía. En general, es una forma de narrativa en prosa aunque puede usar el cinematógrafo como medio de expresión. Los acontecimientos que se presentan ocurren en un mundo conocido, pero a veces los elementos que integran la obra tienen un origen extraterrestre. 11

---

11.- Revista Comunidad CONACYT, *Los años de la imaginación científica y Fantasías inconscientes en la ciencia ficción*, Octubre-Noviembre 1981 año VII, núm. 130-131, pp. 112 y 133.

Un ejemplo de lo anterior es Estados Unidos. La fecha que se suele citar es 1911; el autor, Hugo Gernsback, y la obra un cuento titulado *Ralf 194 C 41 +*. A este mismo autor se atribuye la paternidad del término *Science Fiction* y fue asimismo el fundador de la gran primera revista dedicada exclusivamente al cultivo de la ciencia ficción. Esta revista apareció en 1926 bajo el nombre de *Amazing Stories*. Con ella se inaugura, ahora sí, la ciencia-ficción, que habrá de conocer un desarrollo espectacular en Estados Unidos y no en forma de novela, sino de relato corto o cuento. Él fue el primero que empezó a utilizar las palabras ciencia ficción. El término se hizo inmediatamente popular y de allí surgieron numerosas publicaciones.

El término *ciencia ficción*, traducción del *Science Fiction* bajo el que circula este género en el mundo anglosajón, no comenzó sino hasta el año 1927. Y no conviene aplicarlo a la narrativa de H.G. Wells por cuanto Wells no escribió ciencia ficción, sino novela *científica*.

Con este término antes explicado designaremos a aquella clase de narrativa en cuya trama argumental, y como elemento esencial de la misma, aparezcan descubrimientos científicos, imaginarios o reales, en torno a los cuales gire la acción de la novela.

En el número correspondiente al mes de abril de 1911, la revista *Modern Electrics*, iniciaba la publicación de la novela de Hugo Gernsback: "Ralph 124c 41 + .1". Hugo Gernsback es considerado por muchos como el verdadero padre de la CF moderna gracias al impulso que dio al género literario de este tipo. Este hombre no era originario de América sino de Luxemburgo y llegó a Estados Unidos en 1904; era un apasionado de la electrónica que, en esa época, era considerada una cosa extraña más que científica. Su literatura favorita era la de Julio Verne. O toda aquella en que hubiera alguna anticipación. Él mismo confiesa que no tenía idea de cómo desarrollar el primer relato que escribió "Ralph", como marco para dar a conocer una tecnología futurista. Desde un punto de vista literario esta obra es ineligible pero, desde el lado de los adelantos técnicos, resulta asombrosa. Algunas de las profecías contenidas en su obra son: Vuelo espacial, iluminación fluorescente, publicidad de letras en el cielo, muebles de fibra de vidrio, cultivos hidropónicos, grabaciones magnéticas, televisión, radiodifusión, distribuidor automático de alimentos, transmisión de la materia por medio de ondas hertzianas, dominio del hombre sobre las condiciones atmosféricas. Faltan únicamente por realizarse estas dos últimas predicciones. 12

---

12. Revista Comunidad CONACYT, *Novelistas, clarividentes y la épica del espacio*, Agosto-Septiembre 1981 año VII, núm. 128-129, pág. 55.

Quizás parezca extraño, pero el origen de la palabra o más bien el término ciencia ficción, frecuentemente abreviado SF (Science – Fiction), es un anglicismo. La expresión correcta en castellano es ficción científica donde “ficción” es sustantivo y “científica” es adjetivo. No esperando ser capaces de corregir esta deficiencia cultural, causada por lectores fáciles y malos traductores, si deseamos en cambio proponer, en beneficio del estudio del tema, el término ciencia ficción en castellano, que tiene una inadvertida utilidad.

Ciencia Ficción, así, resulta en castellano correcto la denominación de una actividad científica, no literaria propia de todos los técnicos y tecnólogos que planean a cada momento la marcha del progreso material de la humanidad. La ficción científica, que también en castellano es correcta, resulta ser la actividad literaria que en sus temas utiliza la herramienta científica, sujetándose a sus principios como elementos a la vez creativos y de limitación. Como campo literario, la ficción científica tiene límites aún confusos o poco precisos, que propician la inclusión de una gran cantidad de trabajos que o bien no son ficción, o bien carecen de carácter científico.

Por separado presentamos cada uno de los elementos de esta anticipación científica.

#### **1.1.2.1 Ficción**

Por definición, la ficción -cuyos orígenes comentaremos un poco más adelante-, es la expresión de lo posible, mas no necesariamente de lo posible futuro, sino también de lo posible presente, y de lo posible pasado. Es decir: la ficción no se limita a lo que podrá ser. También puede referirse a lo que es, a lo que fue y, muy especialmente, a lo que habría podido o hubiera podido ser. 13

Al idearse, a través de una combinación de conocimientos previamente adquiridos, el diseño de algún dispositivo o la solución a un problema técnico determinado, se hace ciencia ficción. La ciencia ficción es el motor del desarrollo tecnológico. 14

Aquellas naciones que han avanzado espectacularmente en los últimos tiempos, siempre han impulsado por “sistema” al pensamiento científico ficcional, a través de medios masivos de comunicación. En Estados Unidos, por ejemplo, las publicaciones científicas o técnicas a nivel divulgación han constituido durante el pasado siglo y el inicio de este un elemento básico de la munición cultural del niño y el joven, constituyendo en la actualidad una forma ya natural de vida. 15

---

13.- *Revista Comunidad CONACYT, Los años de la imaginación científica*, Octubre-Noviembre 1981 año VII, núm. 130-131, pág. 113.

14.- *Ibidem*, pág. 113.

15. *Ibidem*, pág. 113.

La ciencia ficción no es estrictamente literatura. Como literatura, su función es divertir al lector, si bien no se desecha ni rechaza la posibilidad de inculcarlo dentro del campo de la ciencia. La ficción científica constituye un caso particular de ficción, que impone a sus practicantes limitaciones muy severas, ya que lo posible de su contenido no sólo debe ser establecido, sino también analizado científicamente. 16

### 1.1.3 Los inicios de la Ciencia Ficción estadounidense

Nos enfocaremos únicamente en el estudio de la ciencia ficción estadounidense porque la forma simbólica a analizar es de este país y por lo mismo tenemos que contextualizar la evolución / desarrollo de este género en los tres medios de comunicación masiva (radio, TV, cine). Aunque en casi toda Europa también se originaron manifestaciones como en países del extinto bloque socialista, Inglaterra, Francia y en Latinoamérica esta México, que hace poco se revaloró en todo el continente europeo, como *Santo y las mujeres vampiro*, entre muchas otras.

El pionero en este terreno es el creador de Tarzán, Edgar Rice Burroughs, cuyo *Under the moons of Mars* inició en 1912 una larga serie de aventuras marcianas en las cuales un mismo hombre, John Carter, habría de vivir un sinfín de aventuras erótico-belicosas en el planeta Marte. Aun cuando Burroughs haya mostrado en otras obras, en particular en *Mastermind of Mars*, una gran seriedad científica, lo novedoso es que presenta con tanta seriedad como cualquier aventura una estancia en otro planeta; por lo demás, John Carter es de la misma factura que Superman. 17

El texto de Burroughs apareció en una revista: *All-Story Weekly*. Ése es también un nuevo rasgo que seguirá presente en la ciencia ficción. Pese a que Burroughs no se inspira en los sucesos de Poe, la forma de sus relatos seguirá siendo aquella que se impone naturalmente a quien desee escribir para las "masas" en los Estados Unidos. Es pues fundamentalmente en las revistas donde aparecerán los primeros textos de ciencia ficción.

Estas revistas son de carácter muy diverso: algunas anunciaban nuestra "Ciencia y Vida"; otras se dedican más bien a la literatura fantástica. Ambas corrientes estarán representadas por dos revistas en las que se creará lo más importante de la ciencia ficción estadounidense: *Weird Tales*, lanzada en 1923 y apoyada especialmente por H.P. Lovecraft, y *Amazing Stories*, creada por Hugo Gernsback en 1926. Fue él quien descubrió las potencialidades literarias y comerciales de este género y le dedicó por entero el espacio de *Amazing Stories*.

---

16. *Ibidem*, pág. 113.

17. Gattégo Jean, 1985, pág. 22.

La aparición del cuento ya citado de Hugo Gernsback y sobre todo, la fundación años más tarde de la primera revista periódica especializada *Amazing Stories* actuaron como una contraseña que movilizó hacia el género a un numeroso grupo de escritores agrupados bajo publicaciones diferentes. Fue durante la década de los años 30 cuando este género conoció un desarrollo más espectacular. Los editores, sorprendidos del éxito de ventas de la pionera de estas publicaciones, deciden prestar más atención a esa nueva narrativa. De este modo aparecen *Astounding Science-fiction* y *Galaxy*, revistas ambas que llegan a alcanzar tiradas superiores a los cien mil ejemplares, sin considerar las traducciones que de ellas se hacen en diferentes países.

Desde 1953 aparecen los premios "Hugo", que premian anualmente la mejor narración de ciencia ficción y cuya ceremonia, que tiene también las características de un congreso, se realiza cada año en un lugar diferente. La euforia del triunfo es contagiosa y el triunfo es tal, que atrae a escritores consagrados en otros campos de la literatura y que llegan al género investidos por el reconocimiento crítico conseguido en otras áreas.

Los Science Fiction Achievement Awards, popularmente conocidos como Premios Hugo, los concede la World Science Fiction Society (WSFS). La Convención se celebra entre agosto y septiembre, y se eligen para los premios todos los títulos publicados el año anterior. Las categorías son mejor novela, novela corta, relato y relato corto. Se llaman Hugo en honor a Hugo Gernsback, que fue invitado de honor en la primera Convención en la que se otorgaron. Los ganadores los podrá ver en el anexo 3 de esta Tesis.

Desde esta época y hasta los primeros años de la década de los 50, conocida como la era del cambio, se producen centenares de títulos. La mayoría de quienes detentan puestos de responsabilidad en publicaciones especializadas se esfuerzan por mantener la pureza del género. Para ellos la ciencia ficción es casi un sistema filosófico, una visión del mundo, y no se les puede confundir con quienes sólo escriben de platillos volantes o de aventuras espaciales.

Veamos cómo recuerda el final de esa época Michael Ashley en la introducción a un cuento del escritor británico Kenneth Bulmer, publicado por *Authentis Science Fiction* en 1956: "Los años 50 conocieron una clase de relato de ciencia ficción que en la actualidad no goza de tanta popularidad. Se trataba de la narración limpia y precisa, basada en una simple premisa tratada con precisión por el autor para conducirla a un resultado explosivo". 18

---

18.- Ferrini Franco, *Qué es verdaderamente la ciencia ficción*, Madrid, España. 1971, pág. 45.

Quizá lo más importante de esta breve frase no esté constituido tanto por su tono nostálgico como por la afirmación de principios que la misma contiene. Se podría decir que la visión formal del cuento expresada por Ashley tiene mucho que ver con las teorías de Poe sobre el mismo asunto. En todo caso, delata una preocupación teórica por la forma, que las más de las veces no ha tenido el tratamiento adecuado por parte de los cultivadores de la ciencia ficción. Sería una tarea agotadora hacer un catálogo de los títulos publicados en Norteamérica hasta la crisis, localizada en 1956. Baste como dato señalar que en esta fecha todavía circulan en Estados Unidos catorce revistas, de publicación periódica, dedicadas al tema. Citaremos algunas de las más importantes: *Astounding SF*, *Galaxy*, *Magazine of Fantasy and Sciencefiction*, *Science Fiction Stories*, *Infinity*, *Fantastic*, entre otras.

Y en esta relación no están incluidas las revistas nacidas y muertas durante el período considerado, ni las novelas o selecciones de cuentos publicados en volumen, ni los acercamientos teóricos al tema efectuados desde medios de expresión tales como periódicos y libros.

La sensación, dado el panorama descrito, es que Norteamérica entera estaba volcada sobre el género; sin embargo, seguía siendo un marginal que se desarrollaba y crecía paralelamente a otros títulos que alcanzaban tiradas inferiores, pero que contaban con el apoyo crítico del que carecía la ciencia-ficción.

Sin duda también el tipo de lector que se acercaba a este género estaba constituido por un público que no leía otra clase de literatura o que combinaba la ciencia ficción con otros. El acercamiento de intelectuales prestigiados a este nuevo fenómeno narrativo fue sin duda tardío y su atención se focalizó en unos pocos autores que en el desarrollo de aquella temática que le es propia a la ciencia ficción, consiguieron una calidad literaria o perfección formal que hacían atractiva su lectura. De manera que citaremos a continuación los más importantes; los que han constituido la columna vertebral. Como toda selección, además de parcial, será inevitablemente algo arbitraria, pero éste es un riesgo inevitable cuando hay que elegir y ahora nos encontramos en esa situación.

*Isaac Asimov*. Ha publicado numerosas obras de divulgación científica traducidas a varias lenguas. En ellas, con un lenguaje sugestivo y accesible a más cantidad de lectores, ha planteado algunos interrogantes científicos de indudable valor especulativo. En el terreno de la ciencia-ficción sus obras más conocidas son: *Yo, robot*; *Fundación e Imperio*; *Segunda Fundación*. En esta trilogía plantea uno de los temas más apasionantes de ciencia-ficción, referido a un futuro lejano con un encadenamiento lógico que atrapa al lector y estableció las leyes de la robótica.

*Ray Bradbury*. Se trata de uno de los autores que han alcanzado mayor fama universal. Sus *Crónicas Marcianas* han conocido numerosas ediciones en diversos países. Quizá su novela más conocida sea *Fahrenheit 451*, llevada al

cine con acierto por Francois Truffaut, y que narra con pesimismo las incidencias de una sociedad futura donde el control individual de las personas alcanza límites de terror. En esa sociedad están prohibidos los libros; el título alude a los grados de la escala Fahrenheit a que arde el papel y con él la letra impresa, que le ayudó a Michael Moore en el título de su segunda película, la cual fue premiada en el Festival de Cannes 2004, Fahrenheit 9/11 y Bradbury se molestó porque usó el mismo nombre.

*Alfred Elton van Vogt*. Ha recorrido a través de su extensa obra casi todos los temas relacionados con la ciencia ficción. Citaremos *El Mundo de los No-A* que tiene el mérito casi imposible de imaginar un futuro utópico en el que las leyes de la percepción y las formas de pensamiento tradicionales han sufrido cambios tan importantes y espectaculares como los objetos externos o la ambientación general del nuevo mundo.

*Robert Anson Heinlein*. Se trata de uno de los autores de ciencia-ficción que con más acierto ha tratado el tema de los viajes a través del tiempo. Este ir desde el presente hacia el pasado o el futuro implica siempre la existencia de atractivas paradojas que bien manipuladas constituyen narrativas tan sugerentes como los que Heinlein logra en *La puerta del tiempo*.

*Henry Kuttner*. Su novela *Mutante* constituye un modelo en el tratamiento literario de las posibles mutaciones humanas en un futuro posible.

*Clifford D. Simak*. Al igual que Kuttner, tiene entre su extensa obra una novela, *Anillo en torno al sol*, donde se trata de forma maestra el problema de las alteraciones genéticas del organismo humano en un medio diferente al actual.

En fin, la lista podría multiplicarse, pero podemos citar de pasada algunos otros nombres importantes: Aldous Huxley, Stanislaw Lem, James Blish, Jack Vance, Hal Clement, Theodore Sturgeon, Fritz Leiber, Frederick Pohl, Poul Anderson, entre otros muchos más.

En el breve repaso del apartado anterior ya hemos seleccionado desordenadamente algunos de los temas principales de la ciencia ficción, tales como la paradoja espaciotemporal (Heinlein), las mutaciones orgánicas del ser humano (Simak y Kuttner), el enfrentamiento con sistemas filosóficos y formas de razonar desconocidos (Van Vogt), la utopía política de carácter pesimista (Bradbury), o el mundo de los robots (Asimov).

Intentaremos proceder ahora con más orden para facilitar un esquema de aquellos contenidos temáticos que con más asiduidad trataron los escritores de ciencia ficción de la primera época.

Según acudamos a uno u otro crítico o estudioso del género, el número de temas se reduce o se amplía de forma sorprendente. Esto no es más que el resultado de la utilización de términos más o menos generales. Así, por ejemplo, el término "técnica" puede abarcar dentro de sí una temática que incluya desde los robots hasta las naves espaciales.

Nosotros optaremos por una clasificación de ese tipo dejando a la inteligencia del lector la creación de subdivisiones que completen el cuadro. Y nos parece que de entre aquellas que cumplen la labor de síntesis a que aludíamos de forma más precisa está la de Juan Ignacio Ferreras, profesor de la Sorbonne de París, contenida en su obra *La novela de ciencia ficción, Siglo XXI de España editores*, 1972, en la cual explica cómo y dónde apareció este tipo de novela, sugiere respuestas al por qué de la ciencia ficción, interpreta su significado.

Según Ferreras, los tres apartados que incluirían dentro de sí todas las posibilidades temáticas de este género son las siguientes: ciencia y técnica, extraterrestres y mundos paralelos y la conquista del tiempo.

#### **1.1.4 Ciencia Ficción y la ciencia**

El primer problema que se plantea a este respecto consiste en saber si la CF anticipa verdaderamente los descubrimientos científicos. Innegablemente, muchos escritores de CF, y Julio Verne en primer término, están convencidos de ello. También abundan indudablemente las anécdotas que prueban que alguna novela de CF había precedido a la evolución técnica o científica. De ahí la tendencia muy difundida a esperar de la CF profecías en este campo.

La ciencia es la organización del conocimiento y éste a su vez se define como la acción de la posesión de la verdad. Esto convierte a la ficción científica en un mecanismo literario supeditado a la ciencia y finalmente clasificable como científico.

Esta interacción constante de dos campos, el científico o técnico y el de la ficción, propia de casi todos los autores de CF, no excluye algunos relatos totalmente desligados de la ciencia real, o algunos otros como las epopeyas modernas, donde las preocupaciones científicas parecen totalmente ausentes. Y es que surge un segundo problema, referente a la actitud de los autores con respecto a la ciencia. En tiempos de Julio Verne, debido a la ideología dominante, la ciencia era el motor de la historia, al igual que el centro de un culto. Resultaba natural interrogarse sobre la magnitud de los beneficios que nos reportaría, y hasta el periodo que medió entre las guerras mundiales se trató en efecto de decir todo lo que el hombre podría realizar gracias a ella. No obstante, la reacción antiprogresista de los años veinte se tradujo dentro de paciencia ficción en un viraje de esa pregunta: ¿Cómo será el universo donde el hombre pueda realizar todas estas cosas? La "evolución campbelliana" de que habla a

menudo Asimov, la aparición de una ciencia ficción "social" son esencialmente eso: siendo evidente la posibilidad, todavía la probabilidad, de realizar descubrimientos técnicos o científicos prodigiosos. 19

De este modo se explica en particular la importancia creciente concedida a las ciencias humanas, que desde entonces constituyen el ámbito de los problemas. La etnología, la sociología, la lingüística y la comunicación se convierten en ciencias de vanguardia en la CF, como en muchos sentidos ya lo eran en la mentalidad colectiva. Y como en este campo la exactitud y la posibilidad de verificación no se plantean como exigencias absolutas, prevalece la idea de que los relatos de CF se toman actualmente menos libertades que antes con la ciencia. La verdad es que los lazos que mantiene los escritores con el mundo científico son a menudo muy estrechos en las ciencias exactas e infinitamente más laxos en las ciencias humanas; y sobre todo, que la nueva generación de autores está más preocupada por ampliar el campo de la ciencia ficción que por mantenerse fiel a sus orígenes científicos.

#### **1.1.5 La segunda revolución de la Ciencia Ficción estadounidense**

Esta expresión pertenece a Isaac Asimov y traduce bien la ruptura que se produjo hacia mediados de los años 70. Ruptura en el estilo al igual que en los temas. Asimov atribuye su inevitabilidad a dos factores convergentes: en primer lugar, al cumplirse poco a poco las "predicciones" de los autores de ciencia ficción, el lector perdió una parte de su fascinación ante una "realidad" que se le presenta como maravillosa y a la que desgraciadamente tenía toda la razón en considerar simple anticipación o, peor aun, la revelación indiscreta de secretos científicos. 20

En segundo lugar, la calidad formal sobre la que insistía Campbell determinó que los escritores de ciencia ficción de esta generación realizaran progresos que les permitieron en ocasiones alcanzar las alturas de los "verdaderos" escritores.

La crisis de la ciencia ficción en la década de los 50 no significa necesariamente un hundimiento del género, sino de más bien la existencia de un cambio muy marcado debido a factores de naturaleza distinta. Se trata, pues, de un momento de reflexión o de ajuste de las nuevas necesidades sociales, que dará lugar finalmente a un renacer del género si bien con algunas características algo diferentes a las de la etapa anterior. Esto debido a razones de orden económico, social y científico.

El soporte del género en Estados Unidos durante la primera época había estado constituido sin duda alguna por las numerosas revistas especializadas, algunas de gran calidad, que se editaban en aquel país.

---

19.- Gattégo Jean, 1985, pp. 116 y 117.

20. Ibidem, pp. 30 y 31.

El auge de las colecciones de bolsillo, por una parte, y el hecho de que los escritores más famosos de ciencia ficción fueran reclamados por otros medios (cine, televisión, revistas generales como *Playboy*) con contratos que las primeras no podían ofrecer fue definitivo y colocó en una situación difícil a estas revistas.

Para enfrentarse a la competencia de las ediciones de bolsillo algunas revistas cambiaron de formato, lo que significaba modificaciones importantes tanto en la infraestructura editorial como en los medios de distribución utilizados hasta el momento. Otras revistas, como ya ha quedado dicho, optaron por la fácil solución de ofrecer al lector relatos más interesantes, aun cuando su temática se relacionara con el género de forma marginal.

Es de destacar el papel casi heroico que en esta época de cambio jugaron revistas tales como *If*, *Analog*, *The Magazine of Fantasy and Science-fiction* y *Galaxy*, en las que algunos autores nuevos o menos nuevos se enfrentaron con el reto que todo cambio impone en la búsqueda de nuevos temas y nuevas fórmulas narrativas que devolvieran a la ciencia ficción su anterior esplendor.

El "Sputnik 1" fue el primero de una serie de satélites lanzados por la URSS al espacio. El hecho sucedía en 1957, cuando todavía no se habían elaborado las consecuencias de la era atómica iniciada con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Comenzaban a cumplirse algunas de las predicciones lanzadas al público desde la narrativa de ciencia ficción.

A partir de este suceso (el lanzamiento del primer "Sputnik") comenzó entre americanos y rusos una carrera espacial. El avance de los inventos tecnológicos (soporte importante del género) transcurre a una velocidad tal, que la puesta al día es complicada para los propios científicos, cuya especialización creciente limita cada día más su campo de estudio. Llegará un día, como dice John Ziman en *La credibilidad de la ciencia*, Editorial Alianza, España, primera edición en español, 1981, en que el modelo ideal de científico sea aquél que sepa todo sobre nada. (Un buen tema para una película de ciencia ficción).

En otros terrenos es preciso hacer notar los avances espectaculares de la informática, cuya aplicación práctica en todos los campos va a producir en el entramado social transformaciones mucho más profundas que las que supusieron la aparición de la máquina en la Revolución Industrial.

Si aquella época se caracterizaba por el automatismo, ésta se caracterizará por la automatización. La máquina sustituyó el trabajo muscular del hombre; la computadora tiende a sustituir su actividad mental.

Y cómo no hablar también de la ingeniería genética, rama de la medicina con alguno de cuyos descubrimientos se ha llegado a sustituir la función primera

del útero materno (los bebés-probetas) y se han reproducido un número de individuos (ratones) de características exactamente iguales, como si dispusiéramos ya de una fotocopiadora capaz de reproducir seres vivos, a lo que llamaríamos clonación.

Todos estos descubrimientos, y las consecuencias de todo orden que su aparición implica en las sociedades modernas, han sido presentidos con frecuencia por la literatura de ciencia-ficción. Pero su aparición real no deja de suponer un reto para estos novelistas cuya función ha sido ir siempre más allá de los límites reales para darnos una visión de la sociedad futura, que desaparecerá, si no es capaz de adaptarse a las profundas transformaciones de los rápidos avances tecnológicos.

Tras los años de crisis, cuyas causas hemos esbozado en el apartado anterior, se produce hacia 1966 un renacimiento del género, que se caracteriza por una mayor audacia en los planteamientos narrativos, así como por una imaginación desbordante en el tratamiento de los nuevos temas abordados por la ciencia ficción.

También en esta época se produce el acercamiento al género de un tipo de lector culto que hasta entonces había permanecido alejado de él por considerarlo como una degradación de la literatura con mayúsculas. Este acercamiento permitió rescatar y valorar las obras importantes de la primera época, cuyas sucesivas reediciones en numerosas lenguas no han cesado de producirse.

#### **1.1.5.1 La edad de oro**

Para los escritores estadounidenses de ciencia ficción, la edad de oro del género se inicia con la transformación de una revista, *Astounding Stories*, fundada en 1930, en *Astounding SF*. Dicha transformación tuvo lugar en 1937, cuando John W. Campbell Jr. Asumió la dirección. En efectos, casi todos los grandes autores formaron parte del equipo de Campbell: Asimov, Sprague du Camp, Heinlein, Bradbury, Van Vogt. Isaac Asimov señala dos aportaciones esenciales de Campbell a la CF:

*Introdujo una verdadera revolución en la CF al exigir que los autores permanecieran firmemente en la frontera que separa la ciencia de la literatura;*

y por otro lado:

*Ante todo insistió en que dejaran de subrayarse los aspectos inhumanos y asociales* 21

---

21. *Ibidem*, pág. 25.

Dicho de otro modo, y utilizando expresiones de Asimov, si bien *Astounding SF* continuó aceptando relatos "épicas", contribuyó a que se considerara a la ciencia ficción como seria. Primero, desde el punto de vista científico: se necesitaba ciencia verdadera y además una historia verdadera, y no sólo una u otra; así se reforzaba la probabilidad tanto científica como humana de los relatos de CF. Asimov, recuperando a Wilde, concluye:

*Los autores de CF, en su esfuerzo por ser realistas, describían calculadoras, cohetes y armas nucleares que se parecen mucho a lo que llegaron a ser en menos de diez años las calculadoras, los cohetes y las armas nucleares. El resultado es que la vida real en los años 50 y 60 se parece mucho a la ciencia ficción campbellésca de los años 40. 22*

También en el estilo debía volverse seria la ciencia ficción: Campbell quería un público "respetable"; necesitaba, pues, que los autores fueran verdaderos escritores:

*Los autores que aparecieron bajo el reinado de Campbell debían ser buenos escritores, si no, Campbell los rechazaba. Deseosos como estaban de escribir cada vez mejor. 23*

A finales de los años 30 data comercialmente la edad de oro de la ciencia ficción estadounidense. El éxito de la revista de Campbell estimuló a los directores-aficionados y así aparecieron dos revistas: *Galaxy* y *The Magazine of Fantasy and Science-Fiction*. El miedo a la guerra, aunado a las investigaciones febriles que ésta provocó en los campos técnico y científico, hizo que esta literatura, a la vez especulativa y de evasión, prosperara. A ello se añadió también que los jóvenes estadounidenses que habían comprado revistas de CF "populares", se habían acostumbrado a éstas y que, llegados a la edad adulta, les resultaba muy natural seguir leyéndolas, de modo que sus hijos encontraban siempre material a su alcance.

En total, el resultado acumulativo de los acontecimientos históricos, de la exigencia de calidad y del aumento mecánico del público posible fue un desarrollo considerable de la ciencia ficción. No olvidemos un hecho que todos los historiadores del género han considerado decisivo: la publicación a fines de 1944 de una novela corta de ciencia ficción de H. G. Wells en la que se describía con precisión el funcionamiento de una bomba atómica, la cual despertó una viva emoción entre los medios militares estadounidenses, de modo que se realizó una indagación para determinar cómo algunos secretos tan rigurosamente guardados como los de esa arma, aún no perfeccionada, habían llegado hasta el autor. Realizada la pesquisa, no se encontró traición sino simplemente una deducción afortunada por parte de aquél. Ese hecho conmovió al mundo cuando meses más tarde tuvo lugar la explosión de la primera bomba A, y fue utilizado abundantemente por los directores de revistas para subrayar el carácter serio de la ciencia ficción. Digamos que marcó de manera clara su nexo con la realidad de su tiempo.

---

22. *Ibidem*, pág. 25.

23. *Ibidem*, pp. 26 y 27.

En el curso de esta edad de oro, la ciencia ficción estadounidense descubre la extensión de sus dominios, su inmensidad.

Asimismo, desde este punto de vista, es notable la expansión que se manifiesta entre 1937 y los años sesenta. En vez de los temas a los que casi se reducía la ciencia ficción precampbelliana: las grandes aventuras interplanetarias o intergalácticas por una parte, y así exploraciones fabulosas por otra surgen temas nuevos. Mencionaremos entre ellos los mutantes, forma modificada por las estructuras científicas del tema del superhombre (o de Superman); el viaje al espacio, considerado no tanto por su destino sino por los problemas (de adaptación, pero también de simple posibilidad técnica) que plantea; el encuentro entre humanos y extraterrestres, tema olvidado desde *la Guerra de los mundos*, con excepción de la caricatura que hacía Burroughs en sus relatos marcianos; la exploración del tiempo (pasado y futuro), fuente de paradojas sin fin en torno a las cuales se desplegará el ingenio de una generación de escritores formados en las disciplinas científicas. Los nombres de Stanley Weinbaum, Isaac Asimov, Theodore Sturgeon o Clifford Simak permanecen unidos a esta aventura prodigiosa. Pero el nombre que resume a todos es nuevamente el de Wells, quien trató la mayor parte de esos temas desde principios del siglo pasado. Una vez más, tanto en el fondo como en el espíritu, la segunda época de la ciencia ficción es la época de Wells. 24

### 1.1.6 La Ciencia Ficción, ¿una ideología?

Sin duda la ciencia ficción no es una literatura que pueda gustarle a cualquier persona, pero es cierto que sus ambiciones la llevan a dirigirse a todos. Por otro lado, el carácter aún hermético del universo de la CF (público, escritores, revistas o editores) podría hacerla aparecer fácilmente como un "ghetto" o una secta. Ese fenómeno es menos de los escritores con los medios científicos, por una parte, y por otra la estructura demasiado abierta de la clase de los "literatos", hacen que los autores tengan la impresión de no vivir fuera de la corriente general de la cultural estadounidense. El lanzamiento de "Planeta", de Bergier y Pauwels, tras el éxito de su libro "La mañana de los magos" (1960), pareció anexar la CF a una corriente semi-esotérica y semi-científica en la que se encontraban, entre otros, sabios auténticos, aficionados a los misterios, pensadores, teósofos y fanáticos de la ciencia ficción.25

La CF, como cualquier literatura, trasmite cierta ideología. Entendemos por este término según John B. Thompson, que es:

*"un sistema de representaciones que sirve para mantener o cambiar las relaciones de dominación existentes en una sociedad". 26*

---

24 Ibidem, pp. 29 y 30.

25. Ibidem, pp. 130 y 131.

26. Thompson, pág. 65.

Por lo que las corrientes científicas del pasado siglo se han reflejado bastante fielmente en ella. Lo mismo vale, claro está, para las corrientes políticas. La CF soviética ha sido siempre soviética antes que ciencia ficción, y sus temas traducen claramente ciertas negativas propias del régimen estaliniano y postestaliniano. En los Estados Unidos la ideología dominante impregna el conjunto de esta literatura. En los periodos de guerra ideológica (guerra fría), por ejemplo, la unión sagrada era la norma ahí como en otros lugares. Sin contar las novelas netamente comprometidas, como las de Robert Heinlein, la descripción de los extraterrestres ha permitido siempre a los lectores estadounidenses distinguir a los “aliados del bando de la libertad” si son “evolucionados”, de los “agentes del comunismo” si ceden a sus instintos bárbaros. El racismo y el anticolonialismo se reconciliaron en ella sin dificultad.

Más interesante parece, dejando atrás esos contenidos que son análogos en la literatura de CF y en buena parte de la literatura en general, interrogarse sobre el contenido ideológico propio del hecho mismo de la CF. La primacía de la ciencia permanece intacta en la gran mayoría de los relatos de CF, incluso se puede decir que para muchos de esos textos la organización de la sociedad se basa por completo en cierto número de reglas científicas y técnicas, al tiempo que su cohesión queda garantizada mediante técnicas nuevas de control e incluso de manipulación de las masas.

En un nivel más profundo, muchas narraciones de CF dan la impresión de que el progreso científico es el único motor de la evolución: la moral no se modifica mucho en la sociedad del mañana, contrariamente a lo que nos decían las utopías. La evolución de la ciencia basta para prever todos los cambios, puesto que sólo la ciencia es susceptible de cambiar. La tradición inaugurada por Zamiatian y Huxley se hizo más profunda y, sólo en parte, se modificó en este nivel. Desde Huxley, lo que se trataba de describir eran las consecuencias de un descubrimiento científico, y eso si creemos que los progresos de la biología eran realmente la causa del estado social del mundo feliz. De modo más general, la CF ha recogido ese tema pero no se ve ningún motivo para inquietarse.

Se ha recorrido desde el optimismo cientificista de Julio Verne. Pero quizá estemos conscientes de que esa corriente anticientífica se deriva de Wells y, en fin de cuentas, de la Gran Bretaña: la popularidad misma de Bradbury que recoge en cierta medida la herencia de Huxley, es un signo inequívoco. En cambio, la corriente a-científica más actual es propiamente estadounidense y se apoya en parte en las diversas formas de espiritualidad que se están ensayando en los Estados Unidos. La ciencia ficción americana muestra así una vez más que, lejos de estar encerrada en un “ghetto” nostálgico o fantasista, tiene estrechos lazos con el movimiento cultural estadounidense.

Desde antes de la segunda Guerra Mundial, Olaf Stapledon en su prefacio a *Last and First men* afirmaba la necesidad de construir nuevos mitos; en 1953 Butor escribía:

*"Parece entonces que la CF representa la forma normal de la mitología de nuestro tiempo",*

y William Burroughs afirmaba que era "la mitología de la era espacial". Esta convergencia no es producto del azar, y menos aún de una complicidad dentro de la broma o del gusto por las falsas ciencias. Boris Viam, por su parte, iba más lejos, demasiado tal vez, cuando decía:

*"La CF es una nueva mística... es la resurrección de la poesía épica: el hombre y su superación por el hombre mismo, el héroe y sus hazañas, la lucha con lo desconocido".* 27

Dentro de esta doble tentación, mítica o mística, y a veces ambas a la vez, se lee el porvenir y en gran parte el presente de la literatura de ciencia ficción.

Un ejemplo claro es la película de *El día de la Independencia* (el nombre lo dice todo) donde el objetivo principal de los extraterrestres es destruir a los humanos, pero el "Supermán" de la historia es Estados Unidos, quienes a través de su "democracia" y su poderío bélico, ayudan a otros países a deshacerse de los invasores, que únicamente llegaron a la Tierra para apoderarse de ellos y exactamente el 4 de julio todos se salvan. Ésta es la ideología de que Norteamérica lo puede todo y que nadie puede estar por encima de ellos, menos si se trata de arruinar la preciada estatua de la libertad.

## 1.2 Ciencia Ficción Cinematográfica

Para la segunda parte de nuestro capítulo nos enfocaremos en la producción de temas de Ciencia Ficción en los medios de comunicación de masas como son, la Radio, el Cine y la Televisión, así como en los temas de la CF cinematográfica.

Veremos que al inicio de estos medios de comunicación hacían adaptaciones de novelas de Ciencia Ficción, como se vio anteriormente sobre el caso de la radio con Orson Welles, que causó pánico en todos los estadounidenses que llegaron en ya no creer en su poder y en ese entonces era el medio más novedoso de información.

Podríamos hacernos una pregunta: ¿Qué medio utilizó a cuál?; por lo que hemos visto, las novelas de ciencia ficción, la mayoría, se escribieron a finales del siglo XIX y principios del XX. Como es sabido, la radio, el cine e incluso la televisión se inventaron después de todos los relatos de anticipación científica, pero de igual manera los *mass media* le dieron ese impulso y propaganda que necesitó la ciencia ficción para seguir teniendo esa fuerte tendencia en anticipar el futuro hasta nuestros días.

---

27. *Ibidem*, pp. 134 y 135.

### 1.2.1 CF en Radio

El período que va entre 1934 a 1941 se le conoce en los Estados Unidos como la "Época Dorada de la Radio", lapso en el cual los estadounidenses sintonizaban la radio, al principio como entretenimiento, también como noticias de condiciones de otros lugares del país y del mundo y paulatinamente y sin quererlo, se convertían cada vez más dependientes de la radio como medio de información.

Y en ese lapso, más de 200 nuevas estaciones salieron al aire, y surgieron con mayor fuerza, las cadenas principalmente la CBS y NBC. Y en materia de programación, éstas eran variadas: noticias, información política, música y conciertos, comedia, drama, entre otras.

Pero centrémonos en este último género: las producciones dramáticas (o de radionovelas como los conocemos hoy día) que, sin duda, eran los programas más importantes de la radio de los Estados Unidos. En particular de una de ellas, que cambiaría la historia de la radiodifusión: *La Guerra de los Mundos*, cuando la gente dejó de creer en la radio.

Las radionovelas constituían la oferta más fuerte de la radio estadounidense. Y no resulta fortuito que la mayoría de las producciones de ese tipo fueran dedicadas a la mujer, ya que eran las mujeres las que permanecían por aquellos años, más horas en su hogar cumpliendo con sus tareas domésticas y con la radio de compañía.

Los programas en cuestión eran en su mayoría promocionados comercialmente por firmas que producían alimentos y jabones, cosa que tampoco era casualidad teniendo en cuenta a quiénes iban dirigidas estas producciones.

Y precisamente del hecho que los principales anunciantes eran empresas de jabones, a las radionovelas dedicadas a la mujer se les llamó *soap operas* u *óperas de jabón* o mejor conocidas como *telenovelas*, nombre incluso luego trasplantado a la televisión y que aún identifica a los interminables melodramas que por este medio se emiten.

Así, desfilaron en este período tan famosas producciones de este tipo como *Backstage Wife*, *The Guiding Light*, *Lorenzo Jones*, *Lux Radio Theatre* o *Road of Life*, todas ellas conteniendo relatos que resaltaban la vida doméstica estadounidense, sin duda su principal atractivo.

Estos *soap operas* ocupaban la mayor parte de las horas de difusión. Y en especial en horas nocturnas (cuando la familia podía "disfrutar de la magia de la radio"), existían los llamados "dramas de prestigio", especialmente basados en relatos antológicos.

Y entre las productoras de radionovelas de estos programas, la más prestigiosa era la *Compañía Mercury* o *Mercury Theater on the Air*, que contaba con importantes figuras como Joseph Cotten, Agnes Moorheard, Ray Collins o Everett Sloane, por nombrar algunos, que luego fueron famosos por décadas. Pero el principal elemento del elenco era un joven de 23 años de edad de nombre Orson Welles, que ya contaba con una extensa carrera en ese medio, en especial con su memorable caracterización como *La Sombra* o *The Shadow*.

Pero sin duda el *magnus opus* radial de Welles, fue una de sus presentaciones al frente del *Mercury Theater on the Air*, realizada un domingo de Halloween del año 1938. Programa que marcó la historia de la radiodifusión.

Pocos fueron los que repararon en un pequeño recuadro en las páginas de los diarios como el *New York Times* donde se anunciaba. "Hoy. 20:00 p.m., Obra: *La Guerra de los Mundos* de H. G. Wells, por la WABC".

Y precisamente fue desde las 20:05 horas del domingo 30 de octubre de 1938, cuando la cadena CBS se aprestaba a difundir de costa a costa el programa de la *Compañía Mercury*, y el elenco lo tenía todo preparado, todo estudiado, de rigurosa y cuidada manera. Y como demostraría la historia, de ahí en más lo que ocurriría no sería fortuito.

Así se daba paso primero a un simple parte meteorológico, seguido de una breve cortina o ráfaga musical (que incluía a la uruguaya *La Cumparsita*), siguió otro parte, sobre diversas explosiones gaseosas observadas en la superficie del planeta *Marte*.

Más adelante en la transmisión se informaba de la caída de un meteorito en las inmediaciones de una granja del pequeño poblado de Grovers Mill en el estado de Nueva Jersey, que resultaba ser (siempre por la información que se daba en el programa) un vehículo espacial cilíndrico de unos 27 metros de diámetro.

"Señoras y señores, les tengo que dar una grave noticia esta noche. Aunque parezca increíble, tanto las observaciones de la ciencia y la evidencia de nuestros ojos nos llevaron a la inevitable conclusión de que extraños seres que atemorizaron a los granjeros de Nueva Jersey esta noche, son la vanguardia de un ejército invasor del planeta Marte." 28

El flash informativo incluía una transmisión especial desde el lugar de los hechos en la que se escuchaba un extraño zumbido, la apertura del objeto volador, y una serie de explosiones que "sucedian" en los alrededores.

Y si los oyentes hubiesen sintonizado la CBS a las 20 horas en punto, habrían sabido que aquél no era el "fin del mundo". Que aquella "invasión extraterrestre" no era más que una actualizada adaptación radiofónica de la ya célebre novela *La Guerra de los Mundos* de H. G. Wells.

"La Columbia Broadcasting System y sus estaciones afiliadas presentan a Orson Welles y el Mercury Theater on the Air en *La Guerra de los Mundos* de H. G. Wells". 29

No obstante, fueron pocos los que no escucharon este anuncio, ya que aparentemente, desde entonces existía el "zapping" y la mayoría de los oyentes antes de correr a la sintonía de la CBS tenían costumbre de escuchar los cinco primeros minutos del ventrilocuo *Edgar Bergen* y su muñeco *Charlie Mc.Carthy* transmitido por la competidora *NBC*.

Pero hay que señalar también que esa genial adaptación se basaba principalmente en una secuencia de efectos radiales, que daban al asunto de total credibilidad.

Así el relato discurría con un locutor interrumpiendo con el primer boletín de noticias señalado, seguido de música, y luego otra interrupción sobre más observaciones. Más música seguida de una entrevista con un supuesto "destacado" (y digamos "desconocido") astrónomo sobre la posibilidad de vida en Marte.

Más música y un informe de un meteorito cayendo en Grovers Mill, que resultaba ser una nave cilíndrica de la cual emergerían marcianos. La entrada en acción de las fuerzas militares estadounidense e incluso la reacción del gobierno. Y hasta el uso de nombres familiares, así como un supuesto mensaje oficial surgido del propio Gobierno Federal de Estados Unidos leído por el Secretario del Interior de ese país (que dicho sea de paso era una clara imitación de la voz y el estilo del presidente Franklin Delano Roosevelt), creó un marco de credibilidad muy grande.

"Ahora sabemos que en los tempranos años del Siglo XX, este mundo ha estado siendo observado cuidadosamente por inteligencias, más grandes que el hombre. La humanidad se puede sentir como un hombre que con un microscopio observa a las pequeñas criaturas que se mueven y multiplican en una gota de agua". 30

---

29.- *Ibidem*, pág.100.  
30.- *Ibidem*, pág.102.

Y la "seriedad" del programa derivó de su realismo de estilo para el noticiero y los reportajes, incluyendo defectos normales en este tipo de transmisiones, como fallos o "silencios" accidentales. Y el relato hasta hacia perder la noción del tiempo, de esa forma se hizo creer al auditorio que el reportero enviado a Groves Mill "llegó en diez minutos" cuando apenas habían pasado tres desde el anuncio.

Una realidad "virtual" se apodera de los Estados Unidos. Cuando los extraterrestres abandonaron su vehículo, masacraron a la policía, a los bomberos, a los militares del lugar y a cuanto ser humano se cruzaba en su camino en poco segundos. La radio informaba sobre la necesidad de evacuar Nueva York, a la par de proporcionar datos sobre el éxodo masivo de miles de personas que ya tomaban las calles buscando salvarse de la barbarie extraterrestre.

Entre las 20 y 20:30 horas de esa noche miles de oyentes de la CBS habían abandonado ya sus receptores y sus casas. Esto provocó que en las calles se produjera la misma aglomeración de gente de la cual informaba ficticiamente la radio.

Y tampoco pudieran saber, que lo que sucedía en el relato era falso, ya que el siguiente anuncio los sorprendió en las calles huyendo de los marcianos, seguros de que el fin de sus vidas había llegado.

"Les habla Orson Welles fuera de personaje, para asegurarles que *La Guerra de los Mundos* no fue más que un obsequio de noche de brujas. El equivalente en radio de ponerse una sábana, saltar detrás de un arbusto y decir ¡Bú!

Ya pueden quitarle los cerrojos a puertas y ventanas. Sentirán un alivio al saber que no fue en serio. Nuestras instituciones siguen funcionando. Así que respiren y recuerden la terrible lección que aprendimos hoy. Esa esfera, luminosa, sonriente, y etérea que ven es una calabaza. Si alguien toca la puerta, abren y no hay nadie, no fue un marciano. Es noche de brujas". 31

En el relato los invasores marcianos morían por los gérmenes y bacterias terrícolas, pero a pesar de ese final "feliz" de todas maneras ya había convocado la histeria de miles de personas. Las llamadas telefónicas se cruzaban por miles. Gente que llamaba a sus familiares, a la policía, al ejército, a los hospitales, a la radio y los diarios, haciendo preguntas y pidiendo auxilio. Por primera vez, en la historia, la radio había "creado" una realidad aparente, "virtual" como le llamamos.

---

31. -*ibidem*, pág. 102.

La gente llegó a rezar en sus casas y en las iglesias ante la inminencia del fin del mundo, e inclusive a algunas personas, sin duda influenciadas por la noticias, llegaron a llamar a la radio y los periódicos diciendo haber visto las explosiones y las llamaradas a las que se hacían referencia. Y hasta las mismísimas "naves marcianas".

Después del temporal, llega la calma, y también la ira de los estadounidenses. Y para finalizar, *queremos transcribir algunos párrafos, de un artículo que un día después (cuando la normalidad había llegado nuevamente al país) publicaba el diario the New York Times, el lunes 1 de Noviembre de 1938:*

"La transmisión, que quebró la paz de los hogares, interrumpió servicios religiosos, creó embotellamientos de tráfico y congestionó los sistemas de comunicaciones, fue una obra de Orson Welles, que como su radio caracterización de *La Sombra* hizo que algunos adultos requirieran de atención médica por shocks e histeria".

A partir de esta emisión, la ciencia ficción, debido al interés que suscitan sus temas y a la calidad de los autores que empiezan a dedicarse a ella, adquiere el rango de género literario.

Además, este genero literario crea "paranoia", la cual los americanos han estado viviendo durante toda su historia, lo que los han marcado. Veremos más adelante la relación de paranoia con la ciencia ficción en la reinterpretación (capítulo 6).

Siguiendo con el relato, por ejemplo en Newark, y en una misma cuadra de Heddon Terrace y la avenida Hawthorne, más de 20 familias salieron de sus casas con pañuelos mojados cubriendo sus caras para huir de lo que creían era un raid con gases venenosos. Algunos incluso llevaban consigo los muebles que podían arrastrar. La conmoción nacional entorno a la aquella histórica audición, y la histeria que la misma generó, sin dudas causó indignación en la ingenua sociedad estadounidense. Por eso mismo, Orson Welles tendría que salir a los noticiarios cinematográficos, explicando que no había sido su intención y la de sus compañeros de trabajo de desarrollar tal efecto en miles de atribulados oyentes.

Pero a pesar de las disculpas públicas ensayadas, muchos no lo perdonarían jamás por aquella audición. No obstante, el impresionante éxito que adquirió aquel programa hizo que la *RKO* se llevase a Welles y los integrantes del elenco del *Mercury*, a probar suerte en el cine. Después de todo, si aquel muchacho con tan sólo un micrófono había desarrollado aquel fascinante efecto, qué sería capaz de concretar con una cámara.

### 1.2.2 CF en Televisión

Contrariamente a lo que podría suponerse, la pequeña pantalla no ha alumbrado demasiados clásicos de la ciencia ficción. Tampoco hay que olvidar que algunas revistas, como *Argosy*, iniciaron su andadura en la última década del siglo XIX y han publicado desde entonces miles de relatos; lo mismo podría decirse de la industria cinematográfica que, a lo largo de sus cien años de vida, ha dado al género cientos de películas. La televisión, sin embargo, es un medio relativamente joven. Aunque los primeros experimentos de emisión tuvieron lugar en una fecha tan temprana como los años 20, en Estados Unidos el televisor no se convertiría en un objeto doméstico común hasta los años 50. He aquí un resumen de la historia de la ciencia ficción en la pequeña pantalla. No hallarán en él todos los títulos que han circulado, pero sí todos los que han contribuido al género de forma significativa.

La primera serie fue *El Capitán video* (1949), nacimiento del héroe que es un defensor de la justicia. El ángel guardián que necesita la ciudadanía. Un criterio maniqueísta insiste en dividir a la humanidad. Sólo existen los buenos-buenos y los malos-malos, que actualmente todavía existe.

*El Capitán video* fue sustituido por el personaje del comic que goza de una popularidad mundial: *Superman*. Biografía que hemos aprendido desde niños, asombrados de los poderes que goza; invulnerable a las balas, capaz de levantar el vuelo y ganarle una carrera al jet. *Superman* adquirió la doble personalidad de humano y algo más, gracias a un empleo en el diario "El Planeta", donde el oficio de reportero le hizo ir "tras la noticia" y después "sobre el malhechor".

Sin ninguna escena sorprendente, a causa de los modestos medios para relatar sus aventuras, *Superman* fue una serie de gozo infantil, pero que nació en los comics.

"Existe una quinta dimensión, más allá de lo que el hombre alcanza a comprender. Es una dimensión inabarcable como el espacio y atemporal como el infinito. Se halla en el umbral que separa la luz y la sombra, entre el pozo de nuestros miedos y la cima de nuestros conocimientos. Es la dimensión de la imaginación, un lugar que queda *En la Dimensión Desconocida*". Con estas palabras, Rod Serling –creador, productor ejecutivo, presentador, narrador y prolífico escritor de extraordinario talento- cautivó para siempre a los espectadores de 1959. Cuatro años mas tarde, se habían emitido 156 episodios de esta inolvidable serie. La mayoría pertenecía al género fantástico, pero eran muchos los que cruzaban la frontera y se adentraban en el mundo de la ciencia ficción.

El episodio *Time Enough at Last* (noviembre 20, 1959) está inspirado en un relato de Lynn Venable, y lo protagonizó el fallecido Burgess Meredith, en el papel del único superviviente de Nueva York tras un ataque nuclear. Lo cierto es que el buen hombre se alegra, porque al fin puede encerrarse en la biblioteca pública y disfrutar de su gran pasión, la lectura, sin las molestas interrupciones de siempre. Todo se tuerce cuando tiene la mala suerte de romper su único par de gafas, sin las cuales no ve absolutamente nada.

Los cuentos de Richard Matheson fueron la base para 16 episodios, entre ellos algunos sobre el viaje espacial, como *And When the Sky was Opened* (diciembre 11, 1959), *Third from the Sun* (Enero 8, 1960) o *The invaders* (enero 27, 1961). El viaje en el tiempo también tuvo cabida en episodios como *The last Flight* (febrero 5, 1960) o *Once Upon a Time* (diciembre 15, 1961). Asimismo, cabe mencionar una historia sobre robots *Steel* (octubre 4, 1963) y el clásico de *Nightmare at 20,000 Feet* (octubre 4, 1963), el cual trata de un hombre que un hombre de negocios ha subido a un avión por primera vez desde que tuvo una importante crisis nerviosa en el aire. Una vez iniciado el vuelo ve por la ventanilla un duende que se ha posado en un ala y que intenta descomponer uno de los motores.

Ray Bradbury escribió el guión del episodio *I Sing the Body Electric*, que habla de una abuela androide.

El propio Serling redactó más de 80 guiones para la serie, entre los cuales se cuentan numerosas historias de carácter fantástico llenas de fuerza, que abordan fenómenos paranormales como la telepatía, las dimensiones paralelas y las premoniciones. Muchos de sus argumentos poseen un marcado componente psicológico y giran en torno a conceptos como la paranoia, la frustración o los recuerdos reprimidos. No obstante, Serling también sentía un gran interés por la ciencia ficción, que cultivaba sobre todo en su vertiente espacial. *The long morrow* (enero 10, 1964), por ejemplo, habla de un astronauta que inventa un aparato para frenar el envejecimiento, tanto *People are alike all over* (marzo 25, 1960) como *Will the real martian please stand up* (mayo 26, 1961) son historias sobre marcianos. Otros episodios de ciencia ficción que llevan la firma Serling son: *The Midnight sun* (noviembre 17, 1961), *The Gift* (abril 27, 1962) y *On Thursday we leave for home* (mayo 2, 1963).

*La Dimensión Desconocida* es el precursor al realizar / manejar infinidad de temas de ciencia ficción y esto influyó en el tratamiento que hicieron más adelante los creadores de *Los Expedientes Secretos X* en los tópicos a tratar.

*Star Trek* es lo que se dice un verdadero fenómeno televisivo. Lo que empezó en el año 1966 como una serie de modestas aspiraciones que la NBC pretendía mantener al aire más allá de la tercera temporada, se ha convertido en todo el mito de la ciencia ficción que cuenta con una legión de incondicionales seguidores, una saga que ha conocido ya tres etapas en su formato televisivo y

más de media docena de rotundos éxitos en cine, por no hablar de los dibujos animados, las convecciones de fanáticos y público en general y la proliferación de páginas de Internet.

*Star Trek* es indiscutiblemente un producto de los años 60. En una época donde la investigación aeronáutica avanzaba a marchas forzadas debido a la feroz competencia que mantenían Estados Unidos y la Unión Soviética, la sociedad experimentó un lógico incremento de interés por todo lo relacionado con el espacio. Pero la década de los 60 fue también un período revolucionario de la historia de Estados Unidos: la lucha por los derechos civiles, la igualdad de la mujer y la liberación sexual estaban cambiando las convenciones culturales, y Gene Roddenberry, creador y productor de la serie, tuvo el buen criterio de reunir para el Enterprise una tripulación que reflejaba dichos cambios. Spock, primer oficial de la nave y mano derecha del capitán Kirk, no era un simple mortal, pues en sus venas corría sangre humana y vulcana; la oficial de comunicaciones era una mujer -afroamericana- y los navegantes eran rusos y japoneses. Esta noción de hermandad, alimentada y consolidada episodio tras episodio, puede parecer secundaria frente a la universal de las misiones del Enterprise, pero en realidad es la base que sustenta toda la serie.

Los guiones son también un elemento de fundamental importancia para entender la longevidad de *Star Trek*. Algunos de los escritores de ciencia ficción más celebrados del momento -Richard Matheson, Robert Bloch, Theodore Sturgeon, Harlan Ellison- pusieron su pluma al servicio de la serie entre los años 1966 y 1969.

En 1987, cuando Roddenberry decidió crear *Star Trek: la nueva generación*, algunos *Trekkies* o *fans* de la serie no veían el proyecto con buenos ojos. Sin embargo, *La nueva generación* triunfó clamorosamente y le brindó a Roddenberry la oportunidad de retomar la serie de televisión. Por muy innovadora y determinante que fuera en su tiempo, hoy la serie original acusa el paso de los años y su estética resulta algo transnochada. *Star Trek: la nueva generación* se mantuvo en antena durante siete temporadas con gran éxito de audiencia y, durante este período, la tripulación original del Enterprise participó en dos películas más de la saga. En 1994, se estrenó *Star Trek: la próxima generación*, película marcada por la ausencia de Spock y la elección de un reparto mixto que incluye actores de la serie original y de la nueva. Con *Star Trek: espacio profundo nueve* y *Star Trek. Voyager* la saga televisiva entra en los años 90 sin haber perdido un ápice de popularidad.

De no haber sido por el fenómeno *Star Trek*, en los años 60 la ciencia ficción en la pequeña pantalla habría tenido un nombre propio, el del creador y productor Irwin Allen. En 1964, Allen hizo su desembarco en los hogares norteamericanos a bordo del submarino Seaview. Todas las semanas, su valiente tripulación se batía contra enemigos de este mundo y de otros mundos, pero jamás resultó vencida. La serie, basada en la película homónima de 1961,

se titulaba *Viaje al Fondo del Mar* y tuvo una larga vida de más de cien episodios.

*Perdidos en el espacio* empezó su andadura televisiva en el año 1965 y sólo se emitió durante tres temporadas. Sin embargo, gracias a las numerosas retransmisiones de las últimas tres décadas, ha dejado una huella imborrable en la memoria colectiva de varias generaciones. *Perdidos en el espacio* fue una serie familiar: el matrimonio formado por John y Maureen Robinson viaja por las galaxias en compañía de su prole (Judy, Penny y Will), un copiloto (el comandante Don West), un entrañable robot y un polizón que trata de sabotear la misión, el doctor Smith.

En 1966, mientras *Viaje al fondo del mar* y *Perdidos en el espacio* seguían en los puestos de honor de los índices de audiencia, Allen produjo *El túnel del tiempo*. Esta serie sólo duraría treinta episodios, pero en ese corto periodo, sus protagonistas presenciaron al hundimiento del Titanic, el ataque a Pearl Harbor, la guerra napoleónica de 1812, la de Troya, la última del general Custer, la batalla de El Álamo y la de Gettysburg, y conocieron a personajes de tan variada condición y pelaje como María Antonieta, Robin Hood, el fantasma de Nerón, Hernán Cortés, Billy the kid, Genghis Khan y la consabida galería de alienígenas.

Por último, en 1968 Allen nos llevó a *Tierra de gigantes*, serie que permaneció tan sólo dos temporadas al aire y que retomaba un tema de películas de los años 50 como *El increíble hombre menguante* o *La humanidad en peligro*: desvalidos seres humanos se enfrentan a enormes alimañas. En la serie, un grupo de viajeros del espacio se cruza con una raza gigante y sufre todo tipo de calamidades: intentan venderlos a un circo como enanos, un científico los encierra en frascos de laboratorio, una pequeña mujer da con sus huesos en el interior de una caja de música, a los niños los confunden con duendes y un angelote de proporciones astronómicas mezcla a los pequeños terrícolas con sus soldados de juguete (...) tiempos duros, sin duda, para la sufrida tripulación del Spindrift.

Puede que la ciencia ficción de Irwin Allen no tuviera mucho de ciencia, pero nadie puede negar que supiera entretener al público. A él se deben dos de los principales títulos del cine de catástrofes de los años 70: *La aventura del Poseidón* (1972) y *El coloso en llamas* (1974).

Otra de las series de ciencia ficción que gozaron de gran popularidad en los años sesenta llevaba por título *Mi marciano favorito* y tuvo una vida sorprendentemente larga: ciento siete episodios. A diferencia de las otras grandes triunfadoras, ésta era una telecomedia con capítulos que duraban media hora. Un periodista llamado Tim O'Hara presencia el aterrizaje forzoso de un marciano. Se convierten en amigos y el alienígena, rebautizado como tío Martín, se va a vivir con Tim. Puesto que se trataba de una amable comedia de

situación destinada a toda la familia, el marciano en cuestión no suponía ninguna amenaza. Podía volverse invisible como la pizpireta Samantha de la serie *Hechizada* y hablar con los animales como hacía el doctor Doolittle, pero si por algo será recordado el tío Martin es por su carácter bonachón.

En el ámbito cinematográfico, la década de los 70 supuso para la ciencia ficción un momento de esplendor, pero no así en la esfera televisiva. Dos de las series de mayor éxito de aquellos años, *El hombre nuclear*, inspirada en *Cyborg*, la novela de Martin Caidin, que había conseguido un éxito con *Marrones*, otra novela de ciencia ficción y su hermana menor, *La mujer biónica*, eran entretenidas sin más, poco sofisticadas y relativamente insulsas.

El coronel Steve Austin es un piloto de la NASA que pierde tres extremidades y un ojo a consecuencia de un accidente aéreo. Por la módica cantidad de seis millones de dólares, le reconstruyen el cuerpo y empieza a trabajar como atrapadelincuentes para el gobierno. Sus prótesis son auténticas armas letales que lo convierten en una serie de Superman de los años 70, pero la serie carece del humor y el juego de la doble identidad que daba chispa a la pareja formada por Superman y Lane, y acaba tomando visos de drama policial. La serie empezó a emitirse en 1974 y logró permanecer al aire durante cinco temporadas.

En 1975 los productores Ferry y Sylvia Anderson crean la serie *Odisea 1999*, *Espace:1999* (producción inglesa), la cual nos relata que el 13 de septiembre de 1999, justo hace cinco años, ocurrió una inmensa catástrofe cósmica de proporciones aún no cuantificadas totalmente. Los depósitos de desechos nucleares de la Luna entraron en un proceso explosivo y, debido a la inmensa fuerza generada, la Luna abandonó la órbita de la Tierra. Se desconoce, por el momento, lo ocurrido a los aproximadamente 300 hombres y mujeres de la dotación de la Base Lunar Alpha.

En *La mujer biónica*, que llegó a la pantalla chica en 1976, Jaime Somers vuelve a la vida tras un grave accidente. Los médicos reconstruyen su cuerpo a la manera del coronel Austin, pero además le incorporan un oído biónico, así que puede escuchar conversaciones a gran distancia. Esta serie tuvo una vida más efímera aun que su precedente. Lo cierto es que los asaltos a cámara lenta y las habilidades acrobáticas de la protagonista resultan bastante patéticos.

En 1983 se estrenó *V Invasión Extraterrestre*, inicialmente una prestigiosa miniserie de diez horas de duración que, al año siguiente, se convirtió en una serie mucho menos cotizada que permaneció tan sólo una temporada al aire. La Tierra sufre la invasión de una raza de alienígenas fascistoides que normalmente asumen aspecto humano pero que en verdad son grotescos reptiles que se alimentan de ratas (...) y personas. La letra que da nombre a la serie hace alusión al símbolo de la victoria que utilizan los integrantes del movimiento de resistencia. El creador de *V*, Kenneth Jonson, volvió a probar

suerte en 1989 con *Alien Nation*, serie policial basada en la película homónima de 1988 cuya acción transcurre en Los Ángeles. Los protagonistas son una pareja de policías, uno de los cuales es natural del planeta Tencton. Llegó a la Tierra junto con 250 mil congéneres suyos, huyendo de la esclavitud y hace lo posible por integrarse, para bien o mal, en nuestra xenófoba sociedad. Las logradas demostraciones de las diferencias biológicas y culturales entre los alienígenas y los seres humanos convierten este proyecto de drama policial en un ejercicio de elegante ciencia ficción. Pese a los fenómenos de culto que generaron, tanto *V* como *Alien Nation* acabaron sucumbiendo a los malos resultados y los supuestos desmedidos.

*A través del tiempo*, por el contrario, se mantuvo al aire a lo largo de cinco temporadas. Aunque empezó a emitirse en 1989, permanecerá como una de las mejores series de los años 90. El médico Sam Beckett inventa un acelerador de partículas que le permite viajar en el tiempo y ayudar a sus semejantes. Cuando da con alguien en apuros, se convierte en ese alguien durante algún tiempo y cambia, para mejor, el rumbo de los acontecimientos. Los espectadores ven a Sam Beckett, pero los que se hallan en su presencia sólo ven a la persona cuyo cuerpo él habla. Desde el estreno de la serie, Sam se ha puesto en la piel de un indígena americano, Bobo el chimpancé, una aspirante a Miss en un concurso de belleza, un exótico bailarín, una persona afectada por el síndrome de Down, un agente del FBI, un "ángel del infierno", un miembro del Ku Klux Klan, una parturienta, Lee Harvey Oswald, un cura, un rabino, al doctora Ruth, una secretaria víctima de acoso sexual, una chica violada en una cita, un famoso cantante de rock, una aspirante a cantante, e incluso su propia persona, tal como era hacia 1969. Los responsables de la serie supieron explotar al máximo la posibilidad de mezclar el drama y el humor con una pizca de nostalgia.

El 10 de septiembre de 1993, por Fox USA, *Los Expedientes Secretos X* salta al aire para tratar de explicar lo paranormal, lo inexplicable y la información que el gobierno niega dar a la sociedad norteamericana de la cual hablaremos en el capítulo 3 de esta Tesis.

Al finalizar y durante la transmisión de *Los Expedientes Secretos X* aparecieron diferentes series de ciencia ficción como *Dark Angel*, protagonizada por Jessica Alba, transmitidas por la cadena Fox. La serie, dicho sea de paso, está dirigida por el destacado cineasta James Cameron (*Titanic*, *Terminator*, *Aliens*, *Rambo 2*, entre otras). La serie se ubica en el año 2019, y muestra a los Estados Unidos que se han convertido en un país del tercer mundo a causa de El Pulso -una onda electromagnética liberada por terroristas nucleares en el 2009-. Éste es el mundo de Max, un lugar inolvidable para un soldado confeccionado genéticamente, como ella. Escapando y escondiéndose de sus creadores y en búsqueda constante de su pasado, Max une fuerzas con el idealista cyberperiodista "Eyes Only". Ambos tratarán de hacer un mundo más y mejor habitado y con mejores expectativas de vida.

Al término de *The X Files* apareció 24 estelarizada por Kiefer Sutherland (*Línea Mortal, Enlace Mortal*), la premisa de la serie es que se transmite a tiempo real dándole la originalidad y versatilidad, donde la temporada completa cubre las 24 horas, es decir, que cada episodio es una hora y tiene su propia solución, pero el reloj nunca se detiene. Se desarrolla en la ciudad de Los Ángeles, donde Jack Barrer (Kiefer Sutherland) y su equipo de agentes tratan de salvar la vida al presidente de ataques terroristas. Y actualmente se transmite la tercera temporada.

### 1. 2. 3 CF en Cine

La CF llega a la gran pantalla con una de las primeras películas de que se tiene noticia, una cinta de tres minutos de duración que data de 1899, *La luna a un metro (La Lune á un métre)*, obra del pionero del cine y mago de los efectos especiales Georges Méliés (1861- 1938). Tres años más tarde, Méliés rodó una película de veintidós minutos de duración, *Viaje a la Luna (Le voyage dans la Lune)*, esta vez basándose en dos obras literarias: una de Julio Verne (*De la Tierra a la Luna*, 1865) y otra de H.G. Wells (*Los primeros hombres en la Luna*, 1901). La película se ha conservado hasta nuestros días y figura entre las más vistas de los últimos cien años. La imagen de los selenitas brincando como saltamontes sobre un tejado de zinc caliente es digna de antología, y el rostro de la Luna tras sufrir en un ojo el impacto de un cohete espacial es un clásico de la comedia de todos los tiempos.

En 1919, los británicos llevaron al cine por primera vez la novela de H.G. Wells *Los primeros hombres en la Luna* y, al año siguiente, la popular productora Bray Studios hizo lo propio en un corto mudo titulado *First Man to the Moon*. De antes incluso data una película danesa titulada *Sky Ship*, en la que un cohete viaja hasta Marte, descubre en el planeta rojo la existencia de una sociedad idílica y regresa a la Tierra con un emisario marciano. La Bray Studios volvió a la carga en 1922 con una película interplanetaria sobre un cohete más veloz que la luz, *The Sky Splitter*, puro alarde de imaginación. Cuando la nave aterriza en un planeta distante, el piloto mira a través del telescopio... ¡y se ve a sí mismo llegando! 32

En rumbo de los viajes interestelares anteriores a 1930, Marte es uno de los destinos preferentes: un total de cuatro películas distintas comparten el título *A trip to Mars*: la primera se estrenó en 1903; la segunda se hizo en 1910 y es una versión de Thomas Alva Edison en la que no faltan ni los marcianos; la tercera y cuarta se estrenaron ambas en 1920 y son de nacionalidad danesa e italiana. *Around a Star* (Francia, 1906) narra el viaje de un astrónomo en el interior de una pompa de jabón y, en 1924, los soviéticos hicieron su primera incursión en el espacio (con destino al planeta rojo) en *Aelita*, una comedia sobre las tribulaciones de una reina marciana libremente basada en un cuento de Tolstoi.

---

32. Ackerman Forrest J, *Ciencia Ficción*, Editorial Evergreen, Impreso en España, 1997, pág. 137 y 138.

La película aún existe y resulta especialmente memorable por los excéntricos ropajes que en ella lucen los marcianos.

En 1923, los espectadores acudieron con gran expectación al estreno de *M.A.R.S.* (conocida como *Mars Calling*, *The Man from Mars* y *Radio-Mania*), la primera película de ciencia ficción rodada en 3-D. Un inventor establece contacto mental con los marcianos mientras duerme, y éstos le desvelan algunos de los secretos de su avanzada civilización, tales como el proceso por el cual transforman el carbón en diamantes del tamaño de huevos, o el barro de oro.

Los marcianos de la película eran individuos de enorme cabeza y grandes orejas cuya inteligencia estaba un milenio más evolucionada que la nuestra.

En su película de 1929 *Die Frau im Mond*, el director austriaco Fritz *Metropolis* Lang inventó la cuenta regresiva: diez, nueve, ocho, siete... cero.

Los años 30 y 40 fueron relativamente pobres en lo que a viajes interplanetarios se refiere, aunque cabe señalar las honrosas excepciones de *Flash Gordon* (1936), que venía del plantea Mongo e hizo alguna que otra visita a Marte (en la segunda parte *Flash Gordon's Trip to Mars*, de 1938), y *Buck Rogers* (1939), cuyo protagonista visita Saturno en el siglo XXV. Los años cuarenta nos trajeron nuevas aventuras del primero en *Flash Gordon Conquers the Universe* (1940), una invasión alienígena en *The Purple Monster Strikes* (1945) y la primera entrega de *Superman* (1948), recién llegado del planeta Kriptón. Puede que algún lector se sorprenda por el hecho de no encontrar en esta abundante lista de héroes del cómic trasladados al celuloide títulos como *Las aventuras del capitán Maravilla* (1941), *Batman* (1943) o *Capitán América* (1944), pero la omisión no es gratuita: estas películas no hablan de viajes espaciales y sus argumentos se basan más en la ficción que en la ciencia.

El verdadero despegue del viaje espacial tuvo lugar en la década de los 50. Diecinueve años antes de la inolvidable misión del Apolo 11 y del primer paseo real por la superficie lunar, *Con destino a la Luna* nos brindó una descripción sorprendente y realista del primer viaje al satélite de la Tierra y, en 1950, ganó un Oscar por sus efectos especiales. En ese mismo año se estrenó *Cohete K-1*, dirigida por Jurt Neumann, que cuenta la historia de un viaje espacial cuyo destino era la Luna pero accidentalmente acaba en Marte.

En 1951 se estrenaron tres clásicos del género, para regocijo de todos los amantes de la ciencia ficción: en *El día que paralizaron la Tierra*, dirigida por Robert Wise, los alienígenas aterrizan en Washington para prevenirnos de nuestra propia autodestrucción por efecto de la bomba atómica. En *El enigma de otro mundo* (producida por Howard Hawks y basada en un relato de John W. Campbell), un grupo de científicos y soldados de una base militar en la Antártida extraen un disco volador de las profundidades heladas y se convierten en las víctimas de la criatura no humana de aspecto vegetal y hábitos carnívoros que lo

habita. Por último, en la película *Cuando los mundos chocan* (basada en la novela de Philip Wylie), la Tierra vive de hecho su propia destrucción, aunque un puñado de supervivientes logra huir al planeta Zyra.

George Pal, productor de *Con destino a la Luna* y *Cuando los mundos chocan*, fue el artífice de la versión cinematográfica de *La guerra de los mundos* de H.G. Wells. La película, estrenada en 1954, narra una invasión masiva de marcianos que ninguna fuerza humana logra detener. Por desgracia para los marcianos, no poseen inmunidad contra las bacterias terrestres, que acaban provocando su aniquilación.

En 1955, la productora británica Hammer Films obtuvo un gran éxito con *El experimento del doctor Quatermass*, película en la que un astronauta se estrella y, durante su supuesta convalecencia, se convierte en un hongo. La segunda entrega, *Quatermass II*, estrenada en 1957 y considerada un clásico, añade al binomio argumental de la invasión alienígena y la catástrofe biológica el elemento de la conspiración gubernamental. Importante antecedente de *Los Expedientes Secretos*, como podremos leer en el capítulo 3 de esta Tesis.

Con *2001: odisea del espacio* (1968), Stanley Kubrick cambió para siempre el modo de hacer películas sobre el espacio. El guión era obra conjunta del director y del escritor Arthur C. Clarke. A diferencia de anteriores películas sobre el espacio realizadas durante la Guerra Fría, que trataban de convencernos de nuestra intrínseca superioridad, esta película encerraba una reflexión sobre el modesto lugar de la humanidad en el inabarcable universo y sobre nuestra continua evolución espiritual. Resultaba realmente aterrador descubrir que el antagonista no era algún monstruo alienígena, sino más bien una computadora dotada de inteligencia artificial creada por la mano del hombre. *2001* deja en el aire preguntas tan inquietantes como en qué nos hemos convertido a nosotros mismos o hacia dónde vamos, tanto física como espiritualmente.

Desde 1961, tanto Estados Unidos como la Unión Soviética en ese entonces habían puesto en órbita cápsulas tripuladas por seres humanos, pero cuando se rodó esta película nadie había llegado aún a la Luna (la misión no tendría lugar hasta julio de 1969). A tan solo un año del mayor incremento de interés popular jamás registrado en torno a los astronautas y la tecnología, *2001* introdujo un radical cambio de perspectiva: la gran pregunta no era ya si existía o no vida más allá de nuestro planeta; Kubrick y Clarke plantearon dos cuestiones infinitamente más interesantes que sedujeron de inmediato a un público sediento de ficciones espaciales: ¿Y si no hay vida más allá de la Tierra? ¿Y si la hay pero no tiene nada que ver con lo que nosotros habíamos imaginado?

Esta cinta también tiene sus detractores. Nadie puede negar que tuviera una gran influencia en la estética y la concepción argumental de todas las

películas sobre el espacio que le siguieron, desde *La guerra de las galaxias*, hasta *Contacto* y *Matrix*. No obstante, muchos la tachan de pretenciosa y crítica. En el tercio final de la película asistimos a un verdadero despliegue de efectos psicodélicos que representan de forma nunca antes vista la vertiginosa fusión de la luz, la velocidad, y el tiempo. Para los espectadores –al igual que para los protagonistas, Poole (Gary Lockwood) y Bowman (Keir Dullea)- aquello fue un verdadero “viaje”. Hay quienes consideran esta película no sólo uno de los mejores títulos de los años 70 y una obra maestra de la ciencia ficción, sino también una de las mejores películas de todos los tiempos y claro está, tema de tesis para todos aquellos cinéfilos.

En 1976, el director Nicolas Roeg estrenó la película *The man who fell to earth*, protagonizada por David Bowie, Rip Torn, Buck Henry y Candy Clark (nominada al Oscar por su trabajo en *American Graffiti*, clamoroso éxito de George Lucas estrenado en 1973), que aquí destaca por su insuperable interpretación de una prostituta que se enamora de Thomas Jerome Newton (el personaje al que da vida Bowie), pensando que se trata de un ser humano normal. La verdad, sin embargo, es que Newton ha dejado a su mujer e hijos en un planeta asolado por la sequía para partir en busca de agua. Pese a la superioridad tecnológica de la civilización que la habita, el planeta parece condenado a la extinción, así que, valiéndose de un puñado de revolucionarias patentes, Newton se instala en la Tierra y levanta un millonario imperio industrial con el fin último de salvar su planeta gracias a una red interplanetaria de suministro de agua. Cuando empiezan las indagaciones en torno a los misteriosos orígenes de Newton, salen a relucir el temor y el cinismo terrícolas. En nuestro afán por humanizarlo, acabamos convirtiéndolo en un triste magnate de los negocios privado de libertad, hastiado de la vida, alcohólico y adicto a la televisión, que jamás regresa a su hogar. El argumento se basa en la novela homónima de Walter Tevis (1963), y constituye uno de los mejores acercamientos de todos los tiempos al tema de los extraterrestres, pues no se limita a retratarlos como seres grotescos e intrínsecamente malvados, sino que expone la propia capacidad de los seres humanos para el ejercicio de la maldad.

El año 1977 señala un hito en la historia de la ciencia ficción y del mundo del cine. En esa fecha se estrenaron dos películas que habrían de determinar para siempre la evolución del género: *La guerra de las galaxias*, de George Lucas, y *Encuentros cercanos del tercer tipo*, de Steven Spielberg. Ambas películas son deudoras de la revolucionaria concepción visual de *2001*, pero carecen de las pretensiones estéticas de aquella y aspiran al entretenimiento de toda la familia. A partir de su estreno, el cine de ciencia ficción se convirtió en el gran éxito de Hollywood.

Lucas dio continuidad a *La guerra de las galaxias* con cinco entregas más, para un total de seis películas realizadas, *El imperio contraataca* (1980), *El retorno del Jedi* (1983), *Episodio I La Amenaza Fantasma* (1999), *Episodio II El Ataque de los Clones* (2002) y *El Episodio III* que se espera su estreno en 2005.

*Encuentros cercanos del tercer tipo* (1977), un filme que nos muestra las normas para catalogar en qué circunstancias fueron los contactos humanos con los extraterrestres; es decir, un Encuentro Cercano del Primer Tipo o CE1 acontece cuando ves luces extrañas en el cielo; un CE2 es cuando ves la nave frente a tus narices; un CE3, es cuando los hombrecitos verdes se te presentan y te dicen: ¡Qué hubo, hermano, cómo te trata la vida!; y un CE4, es cuando ves a los hombres verdes. El CE3 de la película de Spielberg comienza con una serie de extraños sucesos acontecidos en diferentes partes del mundo: melodías y luces que iluminan el cielo nocturno de los mexicanos; las apariciones en el desierto de Sonora de aviones desaparecidos en 1945 y de un descomunal barco en pleno desierto y, sobre todo, el encuentro de Roy con una nave espacial tan iluminada que se parece una ciudad de "Las Vegas voladora" y tan estrafalaria como una instalación petrolífera en el Atlántico. Desde este momento, la vida de Roy Neary cambia: lo botan como a un perro sarnoso del trabajo por sus comentarios disparatados; su familia lo abandona al creerlo chiflado y se obsesiona, sin saber porqué, esculpiendo montañitas con crema de afeitar, puré de papa o barro. Por otra parte, Lacombe, por fin, logra descifrar qué significan las extrañas y pegajosas melodías de John Williams: el sitio exacto donde se realizará el contacto, una montaña llamada Devil's Tower (en Wyoming, EU), la montaña que tanto obsesiona a Roy.

La fiebre de los ovnis comienza en 1947, cuando una humanidad aterrorizada por la maldad de su propia naturaleza y estigmatizada por los recuerdos del holocausto judío y la destrucción de Hiroshima y Nagasaki, escucha boquiabierta las declaraciones y confirmaciones del Gobierno del los Estados Unidos sobre la caída de un platillo volador de origen extraterrestre en Roswell, Nuevo México. No eran las declaraciones de "cualquiera o de cualquier loco de manicomio", eran las declaraciones de los voceros del Gobierno Norteamericano. No obstante, días después se retractan y afirman que lo que cayó en Nuevo México no fue un platillo volador, sino un globo meteorológico. Ese repentino cambio de declaraciones, ocasionó la desconfianza del pueblo norteamericano en su gobierno y la paranoia de una posible conspiración de proporciones galácticas cuyo epicentro es el Área 51.

A partir de este momento, se inicia una desmesurada epidemia de supuestos avistamientos, reforzadas abducciones y pintorescos cultos a los ovnis. Y, como epidemia, muchos han muerto por sus arraigadas y poco objetivas convicciones extraterrestres: recordemos el suicidio colectivo en 1997 de la secta Heaven's Gate, quienes al creer que los ocupantes de una nave espacial oculta detrás del cometa Hale-Bopp los esperaban con los brazos abiertos, empaacan maletas y se matan sin buscar otras opciones más seguras y menos complicadas para la "supuesta" tecnología de nuestros "Hermanos Mayores Interestelares": *teletransportación* al estilo *Star Trek*, por ejemplo. De todas formas, lo cierto es que el Fenómeno OVNI es un extraño hecho que se basa, a mi parecer, en una enredada e ingenua combinación entre el avance de

la ciencia que demuestra que no estamos solos en el universo y la búsqueda de un hogar "más humano" que la propia humanidad.

Como resultado de los avances del género se fueron multiplicando las producciones cinematográficas de tal modo que salieron a finales de los años 70: *Superman*, *Alien* y *Star Trek*.

Kirk Alyn se puso dos veces en la piel del héroe: la primera en *Superman* (1948) y de nuevo en *Atom Man versus Superman* (1950). George Reeves tomó el relevo en la gran pantalla *Superman and the Mole Man* (1951) y en televisión, a lo largo de los 104 episodios de 30 minutos de duración de la serie *The Adventures of Superman*, que empezó a emitirse a finales de 1952.

Sin embargo, un hombre que quedará siempre asociado al "hombre de acero", es sin duda el de Christopher Reeve, recientemente fallecido. En su primera incursión en la saga (*Superman, la película*, de 1978), Reeve contó con el respaldo del despliegue tecnológico que impulsaron las míticas películas de Lucas y Spielberg.

También se encuentran las cuatro producciones de *Alien* –*Alien, el octavo pasajero* (1979), *Aliens el regreso* (1986), *Alien 3* (1992) y *Alien, la resurrección* (1997). *Alien, el octavo pasajero*, mezcla a partes iguales ciencia ficción y terror.

*E.T. El Extraterrestre* (1982), cómo olvidarla. Dirigida por Spielberg, basada en un guión de Melissa Mathison, y producida por Spielberg y Kathleen Kennedy, *E.T. The Extra-Terrestrial* es la emocionante y conmovedora historia de la gran amistad que se desarrolla entre Elliott, un niño en los suburbios de una comunidad californiana, y un sabio y benevolente visitante de otro planeta quien se pierde en la Tierra. Mientras que Elliott intenta ayudar a su amigo a regresar a su planeta natal, deben de eludir a científicos y agentes del gobierno quienes están determinados en capturar al extraterrestre para sus propios fines, lo cual resulta en una aventura mayor de lo que ambos se pudiesen haber imaginado. La película está protagonizada por Dee Wallace Stone, Henry Thomas, Peter Coyote, Robert MacNaughton y Drew Barrymore (a la tierna edad de seis años).

*Star Trek* es un caso sin precedentes en la historia de Hollywood, ya que ninguna otra saga ha gozado de semejante longevidad. Todo empezó en 1979 con *Star Trek, The Motion Picture* y, tras ocho títulos, la flota estelar sigue viento en popa. Robert Wise (*El día que paralizaron la Tierra*) fue el director encargado de llevar la historia a la gran pantalla por primera vez. La película tuvo una aceptación favorable entre los "trekkies" (nombre que se les da a los fans de la producción) y la crítica, y además logró atraer nuevos espectadores al fenómeno *Star Trek*. Los títulos que le siguieron son:

*Star Trek: The Wrath of Kahn* (1982)

*Star Trek: The Search for Spock* (1984)

*Star Trek: The Voyage Home* (1986)  
*Star Trek: The Final Frontier* (1989)  
*Star Trek: The Undiscovered Country* (1994)  
*Star Trek: Generations* (1994)  
*Star Trek: First Contact* (1997)  
*Star Trek: Nemesis* (2002)

Cabe mencionar, que también hay una película que surgió en el año 1994, posteriormente se convirtió en serie de televisión, año después del estreno de los *Expedientes Secretos X*, se trata de *Stargate*, dirigida por Roland Emmerich y protagonizada por Kurt Russell y James Spader, la cual trata de un pequeño grupo de tropas norteamericanas en busca de galaxias cercanas a la Tierra con la ayuda de un Stargate encontrado en Egipto en los años 40, el cual se pone en resguardo hasta que un genio calcula cómo funciona. Ahora, hay un acoplamiento entre la Tierra y millones de mundos al desconocido. Envían al coronel Jonathan O'Neil con algunos hombres para explorar lo desconocido, pero hay solamente un problema: cuando alcanzan la Tierra como el planeta, no hay manera de abrir de nuevo el *Stargate*. Deben luchar con el mal para conseguir el *Stargate* nuevamente dentro de su "encierro" y salvar la Tierra de la bomba mortal que va a ser enviada a través del *Stargate* por el líder.

Y también la película de *Los Expedientes Secretos X, Combate al futuro*, la cual se estrenó el 19 de junio de 1998 en Estados Unidos y en México en agosto del mismo año. En el capítulo 3 de esta Tesis profundizaremos más sobre la película.

#### **1. 2. 4      Los temas de la Ciencia Ficción cinematográfica**

Con los siguientes temas de ciencia ficción cinematográfica que explicaremos a continuación analizaremos más adelante la película de *Los Expedientes Secretos X* y así basarnos en estas divisiones para poder declarar si el filme contiene en realidad aspectos de ciencia ficción cinematográfica.

Primeramente definiremos el concepto de ciencia ficción cinematográfica el cual tomaremos del belga Jacques Ledoux, quien dice que es, "la combinación de acontecimientos o hechos científicos con la intervención humana como motivo de un relato de ficción (lo que excluye toda obra documental). 33

La ciencia ficción cinematográfica se divide en una serie de temas, de número relativamente limitado:

- El espacio (Space Opera)

---

33. *Revista Comunidad CONACYT, Notas sobre la historia, el bestiario y los jardines de la ciencia ficción cinematográfica*, Octubre-Noviembre 1981 año VII, núm. 130- 131, pág. 87.

- Los seres extraños en nuestro planeta
- La transformación de las especies  
Metamorfosis o mutaciones humanas  
Metamorfosis o mutaciones animales  
Metamorfosis o mutaciones vegetales o animales
- El Robot  
Cibernetico, "humano", zombis, mutantes
- El superhombre, Clonación
- La civilización Futura  
Anticipación política y/o social utopías (retroanticipación)
- El tiempo
- La Ciencia Enloquecida
- Los Universos Paralelos (y/o diferentes)

A continuación explicaremos cada uno de los temas de la ciencia ficción:

**El espacio.** El cine sobre el espacio es la ciencia ficción por excelencia. Viajes a través de un improbable cosmos, platillos voladores, naves espaciales. Visitas a planetas extraños, a veces pretexto para la locura y el delirio escenográfico, estilístico, narrativo, otras para ilustrar tesis científicas más o menos verosímiles y abordadas con un mínimo de seriedad.

Como hemos visto, la llamada *space opera* se inicia en los albores del cine con *El viaje a la luna* de Méliés. A partir de entonces el tema del viaje espacial ha sido producido en infinitas ocasiones.

Arthur C. Clarke, autor de la novela *Odisea del espacio* y coguionista de la misma, declaraba: "si la próxima película de CF debe ser mejor que *2001*, tendrá que ser filmada en el verdadero espacio". Es difícil en verdad superar en esplendor esta obra, cuyas dos primeras partes fueron realizadas en estudio a base de maquetas, trucos y efectos especiales.

Dentro del *space opera* más convencional podríamos citar algunas obras muy logradas como *Destino: la luna* (*Destination: Moon*) de Irving Pichel (1950), imaginaria utopista, admirablemente servida por muy buenos trucos que nos pasea en el universo de la máquina de surrealista incongruencia y decorados lunares de cartón sabrosamente abigarrados. *El planeta prohibido* (*Forbidden Planet*) de Fred McLeod Wilcox (1956) es la historia del planeta Athair en el cual

se concretizan los monstruos imaginarios por el inconsciente humano, apoyada por unos decorados gigantescos, barrocos y delirantes.

Tenemos *Silent Running* de Douglas Trumbull (autor de los efectos especiales de *2001*) que resume casi todo el cine del espacio y no sólo eso sino todo el cine fantástico de *Nosferatu* a *Los pájaros* de Alfred Hitchcock, pasando por *King Kong*, haciendo además eco a las preocupaciones planteadas por *2001* sobre el monoteísmo, el alma, la conciencia, la fuente de la vida en sus acepciones biológicas y espiritual. Mayor intensidad aún, sin perder el tiempo con el espectáculo, es la que logra la hermosa y profunda reflexión del gran cineasta ruso Andrei Tarkovsky en *Solaris*.

En la evolución de esta variante de la CF, imposible no mencionar *La guerra de las galaxias* de Lucas (1976) o también *Alien* de Ridley Scott, obra insólita y a la vez realista que interviene audazmente casi todos los prototipos del género. Para terminar, una película original: *Operación capricornio uno* (*Capricorn one*) de Peter Hyams (1978) que pone una gran superchería, una verdadera mistificación. Se trata de un viaje a Marte con todo y desembarco: los supuestos cosmonautas, después de que la nave ha partido sola con todo el despliegue publicitario del caso, son llevados a un set cinematográfico en el desierto, desde donde van a transmitir las pericias del viaje y el desembarco para los emocionados habitantes de la Tierra, todo ello en función de una maniobra electoral del presidente de los Estados Unidos para reavivar la idea de la superioridad norteamericana y la confianza en su tecnología. ¡Un *watergate* a escala cósmica!

Del tema o la variación del espacio se desprende un subtema: la alteración del espacio, planetas que chocan, astros que se desplazan, estrellas que explotan sacudiendo el orden del cosmos. El cine lo ha abordado relativamente en pocas ocasiones quizá porque es necesario movilizar enormes medios, cuando mucho ha servido de punto de partida: habitantes de un planeta en desgracia que se lanzan al espacio en busca de otro lugar que los acoja, en especial la Tierra.

Se podrían mencionar *Cuando los mundos chocan* (1951) de Rudolph Mate que narra el choque del planeta Bellus con la Tierra que abunda en escenas espectaculares de mareas gigantescas y terremotos, terminando con la huida de los terrícolas a otro mundo. *The day the earth caught fire* del británico Val Guest narra la explosión, al mismo tiempo, de los dos polos a causa de una bomba atómica que provoca el desplazamiento del planeta hacia el sol. La película es la descripción simultánea de lo que sucede: los seres humanos mueren de calor, los nervios explotan, la humanidad está al borde de la locura. Se decide entonces provocar nuevas explosiones atómicas para desviar el desplazamiento de la Tierra en sentido contrario. El resultado de la experiencia nunca lo sabremos porque termina en el momento en que va iniciarse. Val Guest consigue una obra alucinante.

**Seres extraños en nuestro planeta.** Desde los primeros balbuceos de la CF, sea literaria o cinematográfica, nuestro planeta ha sido un botín codiciado por todos los supuestos extraterrestres. En los filmes mudos o sonoros, en las películas que mezclan el horror con la CF, los seres de otros planetas han intentado apoderarse de la Tierra. Este tema encarna de manera privilegiada el miedo y el odio al extranjero, como lo podemos ver en la película de *Los Expedientes Secretos X*.

*La guerra de los mundos*, adaptación del homónimo de H.G. Wells realizada por Byron Haskin en 1953. Muy inferior al original, a pesar del dinamismo de su puesta en escena y la perfección de los trucos, sirve para confirmar la primera característica de la CF, a saber, la intrusión de un elemento extraño en lo cotidiano. También se pueden citar *Plan Nine from outer space* (1956) de Edward D. Wood; *The Quatermass and the Pit* (1967) del británico Roy ward baker, película extraña y fascinante que mezcla la CF, la demonología y lo fantástico.

El modelo más acabado es *El día que paralizaron la Tierra* de Robert Wise (1951). Un día aterriza en la Tierra un platillo volador modelo de invulnerabilidad; su comandante Klatu, no es ambicioso conquistador, viene a predicar la paz y la amistad, a poner sobre aviso a los terrestres sobre el peligro de las armas nucleares y las querellas políticas. Es un ser todopoderoso, pero todo su poder lo utiliza para darnos una lección de moral.

Además *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George A. Romero: los muertos de todos los cementerios son reanimados por las radiaciones que viene del planeta Venus, salen en sus tumbas en estado de descomposición y se precipitan sobre los vivos para devorarlos.

En el mismo tenor tenemos a *The Thing* (1982), *La cosa del otro mundo*, dirigida por John Carpenter que tiene la premisa de que un grupo de científicos hacen una expedición a la Antártida, que es interrumpida por un grupo de Noruegos junkies (drogadictos, para ampliar más este concepto ver el filme Réquiem por un sueño, dirigido por Darren Aronofsky) que matan a un perro. Pero durante la noche el perro comienza a mutarse y atacar a otros perros. Así que el equipo se da cuenta que una forma alienígena tiene la habilidad de tomar el cuerpo ya muerto.

Igualmente en 1985 aparece *Cocoon*, dirigida por Ron Howard, donde desarrolla que un grupo de aliens regresan a la Tierra por algunos cocoons (huevos curativos que ayudaron a gente de la tercera edad) que dejaron en el viaje anterior, los cuales están descansando en el fondo del océano, pero gente mayor los mantienen en una alberca en Florida porque descubren el poder de estos cocoons.

**La transformación de las especies.** Otro de los temas por excelencia de la ciencia ficción, por lo menos en el plano cinematográfico. Se subdivide en tres capítulos:

**METAMORFOSIS O MUTACIONES HUMANAS.**- El hombre ha sido víctima desde los inicios del cine de todo tipo de transformaciones, mutilaciones, operaciones, injertos, mutaciones. Para ello en la CF intervienen todo género de científicos enloquecidos, de radiaciones atómicas, alteraciones químicas, vegetales extraños, drogas más o menos mágicas, máquinas infernales. El conejillo de indias humano parece ser el material filmico ideal para operar todas las formas concebibles de metamorfosis.

La idea de la dualidad humana (la coexistencia del bien y el mal) es tan vieja como la existencia de la humanidad. Esta idea perfectamente asentada en el plano metafísico, la dualidad y su posible desdoblamiento se hace concreta por medio de un vehículo externo: la droga cuando Robert Louis Stevenson publica en 1885 *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* que con el tiempo se ha convertido en uno de los mitos básicos de nuestra civilización.

Como hemos visto, son muchas las versiones cinematográficas hechas sobre la novela de Stevenson. Pero ninguna alcanza las excelencias de la realizada por Rouben Mamoulian en 1932 con Frederic March en el doble personaje. Mamoulian, cineasta y a veces muy brillante se transfigura como autor de una obra maestra. Hay en ella algo de esencial e inexplicable mágico que nos remite a una desconocida alquimia cinematográfica. Mamoulian respeta grandes rasgos de la novela de Stevenson, pero el tono levemente moralizador del novelista se convierte en una historia de amor.

Habría que citar algunas de las películas que sobresalen por alguna razón en el tratamiento de las transformaciones humanas. En *Die Nackte Under Satan* de Víctor Trivas (1959), un maléfico doctor usurpa las investigaciones de un colega al cual asesina y cuyo cerebro conserva vivo gracias a una complicada red de tubos e hilos eléctricos. *The Walking Dead* (1936) de Michael Curtiz: Boris Karloff es ejecutado injustamente en la silla eléctrica, pero el genial doctor le devuelve la vida; el muerto-vivo pierde algunas de sus facultades pero desarrolla un sexto sentido que le permite leer la conciencia de los demás. *The Man with X-Ray Eyes* (1963) de Roger Corman, donde la historia del inventor de una sustancia que permite una mirada equivalente a la de los rayos X es tratada en un tono realista que excluye todo efecto fácil. *Alligátor People* (1959) de Roy del Ruth, película plena de imágenes insólitas, basada en la surrealizante reunión del cuerpo humano y la cabeza de cocodrilo. *The Damned* de Joseph Losey (1961), donde la CF sirve de pretexto a una inquietante metáfora política. La mosca (1958), donde la idea inicial, un sabio que experimenta con su propio cuerpo una máquina para transmutar la materia se encuentra con cabeza y patas gigantesca de mosca, mientras una mosca adquiere en pequeño su cabeza, es sacrificada al sentimentalismo. *El monstruo de la laguna negra* (1954) de Jack

Arnold toma ciertas tesis científicas sobre la metamorfosis humana a partir del pez.

Otra obra notable en el género es *El hombre increíble* (*The Incredible Shrinking Man*) de Jack Arnold (1957). Un hombre expuesto a ciertas radiaciones empieza a encoger, se hace enano y finalmente tan minúsculo que el gato de la casa lo confunde con un ratón y debe defender sus alimentos de una araña para ponerse a sondear la infinita pequeñez, llegando a la conclusión de que siempre será grande en relación con otra cosa más pequeña. A pesar de la rutinaria realización de Arnold, es tan fuerte el libro original de Richard Matheson y tan notable la adaptación cinematográfica del propio Matheson que *El hombre increíble* es una película de CF y la más demente de las aventuras.

**METAMORFOSIS O MUTACIONES ANIMALES.**- La historia del animal que retransforma hasta adquirir rasgos monstruosos por razones ecológicas y/o científicas ha sido contada por el cine –norteamericano, en particular— de CF en innumerables ocasiones sobre todo a partir de los años 50. Las alteraciones del medio ambiente o los maleficios de la medicina-ficción, han emprendido pacientemente la dudosa tarea de transformar la fauna. Pero es un hecho indiscutible que la mayoría de los animales de la CF ilustran una forma bastarda, simplista del género al que pertenecen. Paradójicamente muchas de estas criaturas son heredadas de los dragones de las leyendas de antaño. Como se sabe el cuento fantástico es a menudo obra de algún gran escritor que se dirige a un público. Es aquí donde interviene la ecología o la ciencia.

Tenemos *La Tarántula* (1955) de Jack Arnold convertida en monstruoso gigante por culpa de un suero para hacer crecer a los seres vivos; el pequeño chimpancé *Konga* (1960) de John Lemont, transformado en gigantesco gorila por medio de inyecciones que contienen la linfa de unas plantas carnívoras (donde King Kong no entraría en la categoría científico-ficcional y se quedaría en la de las fabulosos monstruos de origen inexplicado); las hormigas gigantes de *Them!* (*El mundo en peligro*) de Gordon Douglas (1954) son creadas por las radiaciones atómicas. Aquí también cabría la ya citada *El monstruo de la laguna negra*, ahora como ilustración de la metamorfosis de la especie piscícola. Y así hasta llegar a *Alligátor* (1980) de Lewis Teaga donde el crecimiento monstruoso de un caimán es provocado por los desechos de una industria química que experimenta unas hormonas para lograr el crecimiento acelerado de los animales. Cabe agregar que la boga de los animales y animalitos gigantes sirvió de apoyo en los años 70 al cine del desastre y la paranoia.

Quizá la película más notable sea una de las primeras: *La isla de las almas perdidas* (*Island of lost souls*) de Earle C. Kenton (1932), donde un delirante doctor Moreau, encarnado por Charles Laughton, se dedica a experimentar injertos de tejidos vivos para conseguir enigmas de aspecto entre animal y humano. Claro que la película entraría mejor en el capítulo de La Ciencia Enloquecida.

Las dos entregas de *Parque Jurásico* presentan, sin lugar a dudas, a los dinosaurios más aterradores y convincentes. La segunda parte llevaría por título *El mundo perdido*. En estos filmes se presenta que a través del ADN de los extintos reptiles, genéticamente convertirían dinosaurios, sin necesidad de procrear, sólo con la manipulación de la ciencia.

**METAMORFOSIS O MUTACIONES VEGETALES.**- En la CF el hombre puede transformarse en horrible monstruo, los animales en amenazadores mutantes. La flora también tiene un lugar, aunque en el cine no ha sido muy explorado y por lo general esta variante se confunde con la de los científicos enloquecidos. Ya hablamos de las plantas carnívoras al referirnos a Konga, plantas que se vuelven ¡vampiros! en las flores creadas por el florista en homenaje a su amada en *Little Shop of Horrors* (1960) de Roger Corman. Las plantas monstruosas deben también su mutación al átomo en *From Hell it came* (1957) de Dan Millar o en *The Land Unknown* (1958) de Virgil Vogel. En otras ocasiones a una lluvia de meteoritos como en *The day of the triffids* (1963) de Steve Sekely, donde también las plantas se vuelven vampiros. Los meteoritos como causa también habían sido utilizados anteriormente en *The Monolith Monsters* (1956) de John Sherwood.

**El Robot.** Del Golem y Caligari a R2-D2, pasando por Frankenstein, el cine de CF abunda en robots, personaje clásico del género, siempre presente, inmutable y estereotipado protagonista de segundo plano, pero estrella en las grandes escenas espectaculares hechas a su medida. Personaje de acero con entrañas de ruedas y engranajes, arcilla animada por la brujería (*El Golem*), rudimentario esbozo humanoide (*Frankenstein*), cadáver sin alma (*White Zombie*), hasta llegar a la muy verosímil casi perfección cibernética (2001).

El mejor robot de todos los tiempos tiene nombre de mujer: Robotrix. Su creador, Walter Schultze-Mittendorf, la concibió en 1927 para *Metrópolis* de Fritz Lang, y hacia el final de su vida le volvió a dar forma por encargo de la filmoteca de París. La segunda Robotrix tenía una espalda distinta a la original, así que, cuando se construyó una réplica se decidió dotarla de una espalda muy especial, inspirada en la de una nudista.

Además del robot de *Metrópolis*, son dignos de mención *Gort*, de *El día que paralizaron la Tierra*, y *Robby*, de *Planeta Prohibido* (1956). El robot original de *Tobor The Great* (1954) (su nombre, Tobor, es robot escrito al revés), *The colossus of New York* (1958) y la más reciente de *I Robot* (2004).

**El superhombre.** El superhombre es desde nuestro punto de vista una derivación del robot. Infalible, de una pieza, inmutable y estereotipado, siempre estelar y más robot que el robot. De carne y hueso, también parece estar habitado por dentro por ruedas y engranes en lugar de tripas, y circuitos electrónicos en lugar de cerebro. El superhombre cinematográfico a veces no tiene nada que ver con la CF, como en el caso de Tarzán o Hércules de dudoso

origen mitológico y caracterizados por la fuerza de sus bíceps y si no son sus músculos son capacidades que están más allá de las del común de los mortales. La mayoría de estos héroes vienen de folletines, novelas o tiras cómicas de inconfesadas obsesiones pederástico-masoquistas.

Más cerca de la CF están superhéroes como *Flash Gordon* para quien los elementos del género son un vehículo. *Superman*, un ser venido de un lejano planeta gloria de la civilización norteamericana entendida como universal.

**La civilización futura.**- Los ortodoxos atendidos a una definición estricta y limitada de la CF, rechazada la anticipación social y política, las utopías del futuro y lo que sería su contrario, la retroanticipación como una de las ramas de la ficción científica. Éste podría ser un género por sí solo con sus propias características y leyes. Para el gran público, por el contrario, esta rama comparte con el tema del espacio el privilegio de ser la CF por excelencia.

La primera gran película de anticipación es sin duda *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, filme en la que algunos ven una premonición del nazismo (como lo fue buena parte del cine expresionista alemán, empezando por *Nosferatu*). En un futuro supuestamente lejano los trabajadores de la ciudad de Metropolis se rebelan contra sus explotadores conducidos por una joven. Un sabio pagado por el gobierno construye un robot idéntico a la muchacha, el cual conducirá a sus rebeldes al fracaso. En un cataclismo el robot será destruido, el sabio morirá, la heroína compartirá el lecho con el hijo del Jefe y éste se reconciliará con los obreros. Esta parábola capitalístico-cristiana de fondo cristiano está admirablemente puesta en escena por uno de los más grandes cineastas de la historia, los decorados futuristas contienen una buena dosis de belleza insensata y queda como uno de los más grandes momentos de todo el cine de CF la danza de la mujer-robot.

Otra película célebre es *Lo que vendrá* (*Things to come*) realizada por el escenógrafo británico William Cameron Menzies en 1936 sobre un guión de H.G. Wells basado en un relato suyo: de 1940 a 1970 se desarrollan una serie de guerras devastadoras que llevan al mundo a una regresión medieval. Después llega la paz y en el año 2036 las sociedades viven la perfección tecnológica y el hombre ha sido reducido a la condición del robot. La población es sublevada por un grupo anarquista, pero el orden será restablecido y la sociedad fascista del futuro preservada.

Hay que reconocer que Wells supo prever visionariamente el futuro cercano (la Segunda Guerra Mundial y las que han seguido) pero la película envejeció muy pronto. El Wells septuagenario termina una brillante carrera entregándose a la apología del orden, de la máquina, de la policía y de la religión de una manera odiosamente reaccionaria.

A partir de entonces el cine no ha cesado de imaginar el mundo y la sociedad del futuro. *Five* (1951) de Arch sobre cinco sobrevivientes en pleno fin del mundo; *1984* débil adaptación de Orwell realizada por Michel Anderson (1956). *Fahrenheit 451* (1966) es una adaptación de la novela homónima de Ray Bradbury. *El último hombre* de Charles Bitsch (1968), otra vez cinco sobrevivientes en el fin del mundo. *The war game* de Meter Watkins (1968), impresionante reconstrucción de lo que sería una explosión atómica en la Gran Bretaña. *Wild in the Streets* (1969) de Barry Shear, descripción de una sociedad dominada por los adolescentes que internan a los mayores de 30 años en campos de concentración, sustituyendo los hornos crematorios por el LSD. *Los gladiadores*, película sueca realizada por el británico Peter Watkins que describe un mundo en el que las competencias deportivas a muerte sustituyen a la guerra y permiten el desfogue de los instintos. La muy interesante película de Watkins ha servido de modelo a la superproducción hollywoodiana como *Rollerball* (1975) de Norman Jewison.

La misma superproducción no ha dejado de describir sociedades de un futuro lejano o interplanetario como en *Fuga en el siglo XXIII* (1974) o *Cuando el destino nos alcance* (*Soylent Green*) en las que por lo general se supone que los tabúes ideológicos (como la antropología) son eternos e inamovibles. Con menos medios y más talento esa sociedad futura es imaginada por Jean Luc Godard en *Alphaville* (1965).

El futuro cercano es tratado por Stanley Kubrick (1963) *Doctor Insólito o: Como aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (*Doctor Strangelove or How I learn to Stop Worrying and Love the Bomb*), monumental y pesimista farsa sobre la bomba atómica, superada por la realidad reaganiana (Roland Reagan) y sus bombas de neutrones. Mientras que el mundo descrito en *Naranja Mecánica* (1971) que nos parecía un delirio pesimista bastante improbable ha quedado superada por los acontecimientos en la Gran Bretaña theacheriana.

*THX 1138* (1971) fue el primer trabajo de George Lucas para el cine de ciencia ficción y describe un siniestro futuro en el que la humanidad vive bajo Tierra, sometida al férreo control de las máquinas, contra las que se rebela Robert Duvall. El argumento no es demasiado original: el amor está prohibido, al igual que en *1984*; las personas tienen números en lugar de nombres, y un fallo tecnológico desencadena la catástrofe, como ocurre en incontables parábolas de la ciencia ficción.

Una variación de esta rama es la llamada Retroanticipación que no se limita a imaginar episodios de un pasado remoto sino que más tradicional de la CF (rayos mortales, robots, medicina-ficción, entre otros), películas como *Atlantis, the lost continent* (1961) de George Pal, *One Million B.C.* (1940) de Hal Roach y D.W Griffith, *One Million Years B.C.* de Michael Carreras (1966). Inclasificable pero con muchos elementos de la Retroanticipación es *It happened here* (1964) de Kevin Brownlow y Andrew Mollo que imagina con una precisión

impresionante lo que hubiera sucedido en la Gran Bretaña de haber sido invadida por los Nazis.

*Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, es la adaptación cinematográfica de la novela de Philip Dick y se ha convertido en un verdadero clásico de nuestros tiempos. En este drama policial de ambientación futurista, Harrison Ford es el encargado de descubrir a los androides rebeldes en medio de una apocalíptica metrópolis. La asfixiante urbe, con sus omnipresentes destellos de neón, es sencillamente genial, y el interior del centenario Bradbury Building se integra con magistral eficacia al argumento.

La película *Brazil* (1985), de Terry Gilliam, retrata una sociedad digna de la peor pesadilla orwelliana cuenta y con un buen número de admiradores. *Doce monos* (1995), del mismo director, tiene un argumento mucho más apasionante: uno de los escasos supervivientes de una epidemia letal viaja al pasado para evitar la catástrofe, aquí se maneja también el tiempo como veremos más adelante.

En 1999 se estrena la intriga entre el sueño y la realidad, *The Matrix*, preguntándonos si la percepción de nuestro mundo es real, si la realidad de este mundo es un fraude, un elaborado engaño concebido por las poderosas máquinas de inteligencia artificial que nos controlan. Con secuencias de doblaje, efectos visuales de alta tecnología, electrizante acción. Keanu Reeves y Laurence Fishburne encabezan la lucha por liberar a la humanidad en *Matrix*, acción cibernética escrita y dirigida por los hermanos Wachowski.

En el año 2003 se estrenaron dos nuevas secuelas de *Matrix*, *Matrix recargado* y *Matrix Revolutions*, y también con un material extra con *The Animatrix*, dibujos animados que tratan el mismo tema de la película.

**El tiempo.** La CF ha dado al tiempo el don de transformarse. Para sus héroes es casi un acto banal y cotidiano el remontar el curso de los siglos. El tema tiene gloriosos precursores en Louis Mercier, autor en 1771 de *Memories de l'án 2500* y H.G. Wells que escribía en 1895 *La máquina del tiempo*. Esta novela fue llevada al cine en 1959 por George Pal, el héroe huye de su época en una máquina cibernética muy semejante a la que había imaginado Wells a un lejísimo futuro para salvar a una adorable ciudadana del pueblo Eloi que vive sólo para bañarse, contemplar la naturaleza y comer sus frutos, de las garras de los Morlocks, abominables descendientes de los que después de la gran última guerra se refugiaron en las entrañas de la Tierra. Pal es un especialista en efectos especiales y logra una película de gran belleza formal y sin ninguna grandilocuencia. El personaje de Wells y su *máquina del tiempo* son tomados nuevamente por la ingeniosa película de Nicholas Meyer, *Escape al futuro* (1979).

Los viajes en el tiempo a través de la máquina o de algún complicado sistema electrónico-cibernético ha sido tema de innumerables películas entre las cuales podemos citar *Croisiers siderales* de André Zwoboda, *Beyond the time barrier* de Edgar G. Ulmer (1960), *Unearthly Stranger* (1962) de John Krish, *The time travelers* de Ib Melchior (1964), *El hombre del primer siglo* del checoslovaco Oldrich Lipsky (1964), *El planeta de los simios* de Franklin J. Shaffner (1967). Ninguno de estos representantes de la CF más convencional alcanza las excelencias *Je t'aime, je t'aime* de Alain Resnais (1968). Toda la obra anterior (y posterior) del cineasta está marcada por su obsesión por los temas del tiempo y la memoria. No es extraño que, siendo además gran amante de la CF, haya imaginado, junto con su guionista Jacques Sternberg, esta película que canaliza sus obsesiones del tiempo y la memoria en pleno universo fantacientífico. Para recorrer su propio pasado el héroe recurre a la ayuda de una máquina motivada por sus propias obsesiones. Aunque la película está más cerca del cine auténticamente fantástico, aporta a la CF cinematográfica una dimensión onírica de la que carece habitualmente.

Pero no siempre el hombre tiene necesidades de una máquina o de un vehículo externo para viajar en el tiempo. En *Berkley Square* de Frank Lloyd (1993) hay un desplazamiento al siglo XVIII sin que su viaje se explique o se justifique de un punto de vista racional o científico. Es decir, que el hombre puede transportarse en el tiempo sin un vehículo externo, basta la sugestión, el poder de su imaginación, la fuerza de una imagen en su memoria, como en la inteligente adaptación que de su propia novela hace Richard Matheson en *Pide al tiempo que vuelva* (*Somewhere in time*) desaprovechada cinematográficamente por Jeannot Szwarc. Claro que es difícil alcanzar la perfección de esa obra maestra absoluta realizada por Chris Marker en 1963 en sólo 25 minutos: *La Jetée*. Para salvar a sus contemporáneos un hombre viaja al pasado y al futuro. Es el único capaz porque hay una imagen de su pasado que le obsesiona: el rostro de una mujer vista unos cuantos segundos. Una serie de científicos lo asisten, el hombre revive su pasado, demuestra que por su capacidad para fijarse en una imagen puede viajar mentalmente al futuro y aportar la salvación al género humano. El viaje se realiza, el hombre envía la solución al presente, es invitado para vivir en el futuro, pero regresa al pasado a seguir buscando la razón de esa imagen que lo obsesiona. Regresa sólo para ser asesinado: el rostro que le obsesiona es el de la amada y a la vez testigo de su propia muerte. Película irreprochable desde el punto de vista de la CF, demoníaca en cuanto a su forma de foto novela: imágenes fijas ligadas una o otra por el procedimiento único del fundido y un solo momento de cine de diez segundos, intensa historia de amor loco y grito alucinante en un marco de pesadilla.

**La ciencia enloquecida.**- El científico loco no es exclusivo de la CF y, sin embargo, es una de sus más tenaces. El médico demente, movido por el delirio, el genio enloquecido son clásicos elementos del folclore científico-ficcional. Están en casi todos los filmes donde se trata de desencadenar un monstruo o

concebir una máquina o emprender cualquier mutación. Por lo menos dos tercios de la CF cinematográfica están llenos de estos aprendices de brujo deseosos de retar a Dios, de igualar su obra y si se puede superarla, movidos a menudo por un designio: dominar al mundo.

Los hay que fabrican humanoides con pedazos de cadáveres como el Barón Frankenstein, quines transforman las especies como el Doctor Moreau martirizador de hombres y animales, quienes liberan a su yo reprimido como Jekyll, los creadores de zombies como Orloff, los que crean rayos transformadores como el Boronski interpretado por Karloff en *The invisible Ray* de Lambert Hyller (1976), los criminales dementes como Bega Lugosi de *The murders of the rue morgue* (1932) de Robert Florey, los que utilizan la ciencia con fines criminales como el diabólico *Doctor Mabuse* (1922) de Fritz Lang, el *Doctor Cyclops* (1940) de Ernest B. Schoedsack o *Devil doll* de Tod Browning (1936), película inspirada en la escena de las miniaturas humanas puestas en botella de La novia de Frankenstein.

**Los universos paralelos.**- Un tema clásico de la CF literaria es la de los universos llamados paralelos o diferentes, pero en el cine no ha dado lugar sino a unos cuantos títulos. La literatura muchos más abstracta se mueve más fácilmente en este campo que el filme que, en tanto que espectáculo masivo, se atrae pocas veces a abordar el mundo invisible que conviene con el nuestro en el tiempo y el espacio. Obligado a mostrar, a las evidencias, prefiere declararse incapaz de sugerir, de traducir en imágenes lo indecible, lo abstracto, lo invisible.

Hay, claro, excepciones, entre éstas está *El año pasado en Marienbad* (1960) citada casi siempre dentro del capítulo del tiempo y en la que se demuestra que la ciencia ficción no es únicamente asunto de máquinas y tecnología, de monstruos y de científicos locos de CF es también una mirada, una manera de ver y mostrar las cosas, de descubrir esos universos oníricos, invisibles, otros que coexisten con nuestra realidad cotidiana inmediata.

Resultados igualmente apasionantes son los que obtiene Jean Luc Godard en *Week End* (1967). De ella se desprende, por encima de una visión apocalíptica de la sociedad del automóvil futura y ya actual, una noción de CF cinematográfica indirecta, de segundo grado en que las cosas fundamentales están más allá de la imagen, en un plano sublimado que desobedece sistemáticamente toda lógica terrena o terrestre. Otro ejemplo es el ilustrado por *Le joueur de quillas* (1968) de Jean Pierre Lajournade, películas desgraciadamente poco vista, negada, ignorada, saboteada por más de medio siglo de cine eminentemente narrativo y en la cual se repiensa al mismo tiempo el cine y la ciencia ficción.

Antes de finalizar este capítulo resulta importante mencionar que la ciencia ficción también se puede ver en el campo de la ciencia, es decir, que científicos de todo el mundo eligieron a Blade Runner, de Ridley Scott, como la

mejor película de ciencia ficción de todos los tiempos, esto lo informó el diario británico The Guardian. 34

Los 60 investigadores encuestados, entre ellos el biólogo británico Richard Dawkins y el psicólogo estadounidense Steven Pinker, votaron mayoritariamente a favor de la cinta de 1982, con Harrison Ford en el papel de un policía que persigue a un androide.

Stephen Minger, especialista en células madre en el King's Collage de Londres, señaló; "esta película se adelantó muchísimo a su tiempo. Y eso que trata de uno de los temas más antiguos del mundo. Se pregunta qué es el ser humano, qué somos y de dónde venimos".

En segundo lugar quedó el clásico de Stanley Kubrick, *2001: Odisea en el Espacio*. En el tercer puesto se ubicaron las dos primeras partes de la trilogía *III*, de George Lucas.

El top ten lo completan *Alien*, *Solaris* (en su versión de 1972), *Terminator 2*, *La guerra de los Mundos*, *The Matrix* y *Encuentros Cercanos del Tercer Tipo*.

En cuanto a escritores de ciencia ficción, los científicos eligieron a sus favoritos en este orden: Isaac Asimov, John Wyndham, Philip K. Dick. H. G. Wells Ursula le Guin, Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, Frank Herbert y Stanislaw Lem.

A continuación presentamos los elementos del lenguaje cinematográfico y cómo fue el desarrollo este medio de comunicación para que actualmente podamos ver este tipo de género en la pantalla grande, así como el proceso de una película, es decir, cómo se hace la fábrica de sueños.

---

34. Información extraída del periódico El Sol de México en la Sección Escenario "Blade Runner", la mejor película de ciencia ficción del viernes 27 de agosto de 2004.

## CAPÍTULO 2

### EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

"Creation, to me, is to try to orchestrate the universe to understand what surrounds us. Even if, to accomplish that, we use all sorts of stratagems which in the end prove completely incapable of staving off chaos." - Peter Greenaway

La creación, para mí, es intentar orquestar el universo para entender lo que nos rodea. Incluso así, lograr eso, nosotros utilizamos todas las clases de estrategias que en el extremo prueban ser totalmente incapaz de rechazar el caos.

"Fortunately, somewhere between chance and mystery lies imagination, the only thing that protects our freedom, despite the fact that people keep trying to reduce it or kill it off altogether".- Luis Buñuel

Afortunadamente, en alguna parte entre la ocasión y la imaginación de las mentiras del misterio, la única cosa que protege nuestra libertad, a pesar del hecho de que la gente quiera intentar reducirlo o matarlo en conjunto.

"I don't think that people accept the fact that life doesn't make sense. I think it makes people terribly uncomfortable." - David Lynch

No creo que la gente acepte el hecho de que en la vida no hay sentido. Creo que hace a la gente terriblemente incomoda.

"Most directors make films with their eyes; I make films with my testicles." -  
Alexandro Jodorowsky

Muchos directores hacen sus filmes con sus ojos; yo hago películas con mis testículos.

"Si tienes algún sueño recurrente que no te deja dormir, sólo sácalo con la magia del cine, que es lo único que te puede hacer escapar de la realidad". -  
Anónimo

## 2.1 Breve historia del cine estadounidense

Para este apartado de lenguaje cinematográfico es necesario aclarar que al hablar de cine no vamos a aplicar una elaboración de una historia o una cronología, sino más bien explicaremos un poco la dinámica de platicar más los elementos del lenguaje, esto sin dejar de pensar en quiénes fueron los pioneros del cine ni cuales han sido las películas que fueron las que revolucionaron el lenguaje cinematográfico. Para llegar a sostener que *Los Expedientes Secretos X* en la serie y en la película su formato es de cine, que manejan los elementos del lenguaje. Sin la existencia de las grandes producciones de años anteriores no llegaríamos a los filmes que se han producido hasta nuestros días, que a continuación platicaremos.

Fenómenos revolucionarios como las sombras chinescas y aparatos como el zoótropo o el fenakistoscopio –un simple disco giratorio con rendijas y una franja impresa de figuras que producen al girar una sensación perfecta de animación- fueron siendo perfeccionadas hasta llegar al praxinoscopio del francés Emile Reynaud. Sin dejar a un lado que el invento de la fotografía fue el primer paso hacia el cine. 35

El Cinematógrafo -el Cine- llegó a ser una realidad cuando todos los procedimientos y sistemas de captación y fijación de imágenes permitieron alcanzar la mayoría de edad necesaria para ser presentado al público como un nuevo espectáculo.

Antes de dar a conocer el Cinematógrafo, en diversos países de Estados Unidos y Europa varios inventores trabajaron en varios sistemas que tenían un objetivo común: el visionado y proyección de imágenes en movimiento. Entre 1890 y 1895, son numerosas las patentes que se registran con el fin de ofrecer al público las primeras "tomas de vistas" animadas. Entre los pioneros se encuentran los alemanes Max y Emil Skladanowski, los estadounidenses Charles F. Jenkins, Thomas Armat y Thomas Alva Edison, y los franceses Lumière.

Pero tendría que ser hasta el 28 de diciembre de 1895, con los hermanos Auguste y Louis Lumière, creadores del cine documental y padres del cinematógrafo, quienes desarrollaron el primer filme que ha llegado hasta nosotros: *La llegada de un tren (a la estación de La Ciotat)*, el cual mostraba la llegada de un tren a la estación, efectuada en el Boulevard des Capulines, París.

---

35. Barreneche Juan José, *El Cine*, Editorial Bruguera, S. A. Barcelona 1971, pág. 59.

En la toma única de *La llegada de un tren*, se pueden detectar algunas de las posibilidades expresivas básicas del cine, al establecer analogías entre diversos momentos de la acción y recursos que se definieron posteriormente, tales como la edición, el *travelling*, los planos general y medio, el *close-up* y los grados de protagonismo de los personajes. La cinta, además, es precursora del plano-secuencia y del filme minimalista, en cuanto a registro sin cortes y con cámara fija, de un hecho en tiempo real.

La importancia de este corto radica en que reveló la capacidad inherente del cinematógrafo de testimoniar, de documentar la actividad humana, tanto de manera directa, como indirecta. Expuso el potencial del cine como espectáculo al magnificar las propiedades de la fotografía.

Es 1902 el año del estreno en París de *El viaje a la Luna*, el mago Georges Méliès a quien los historiadores señalan como inventor del espectáculo cinematográfico o padre de la ciencia ficción filmica. En este filme queda registrada la actividad del hombre de una manera oblicua, la del creador que, para armar su sueño, echa mano de variadísimos recursos que van desde el uso de la luz natural en su estudio con techo de vidrio, hasta decorados pintados con toda la gama del gris, pasando por la participación del mismo cineasta en el papel del gestor del viaje a la Luna.

Además, el proceso de sistematización del relato filmico, de por sí fragmentado en fotogramas, se condicionó aún más por el uso del tiempo del relato, en lugar del tiempo real de los eventos. La experiencia cinematográfica se volvía homogénea, con lo cual se lograba la compenetración del público con el filme.

De particular relevancia en el período mudo son la Escuela de Brighton, en Gran Bretaña y la Compañía de Pathé, en Francia. En tanto que los cineastas de Brighton logran auge gracias a sus inquietudes técnicas y los de Pathé se lanzan a distribuir sus películas por todas partes. 36

Con el fin de llenar las salas de cine, se comenzaron a realizar películas más cultas para un público burgués. En Francia el proyecto se conocía como *Films d'Art*, títulos basados en obras literarias donde actuaban actores famosos del teatro. Tal como Edison en los Estados Unidos, Charles Pathé marca en Francia el inicio de la industrialización del cine. Los filmes producidos por él alcanzaron un buen nivel de calidad gracias a la dirección de Ferdinand Zecca, a quien se debe *La Passió* (1902) o *El asesinato del duque de Guisa* (1904).

---

36. Posada V. Pablo Humberto, *Apreciación de cine*, Editorial Alambrá Mexicana, S.A de C.V. México 1980, pág. 68.

En Estados Unidos será Edison el máximo impulsor del Cinematógrafo, consolidando una industria en la que desea ser el protagonista indiscutible al considerarse como el único inventor y propietario del nuevo espectáculo. A su sombra van creciendo otros directores como Edwin S. Porter, que logrará dar un paso fundamental en la construcción de una historia con el diseño de una estructura que se centra en "el salvamento en el último minuto": *Asalto y robo de un tren*, 1903; película que daba inicio a un género exclusivo americano: el western.

### 2. 1. 1 Consolidación de un lenguaje

El desarrollo de la industria del cine ha propiciado la definición de un lenguaje específico que se encargaron de ir definiendo los directores que trabajaron en el tránsito del siglo XIX al XX. Sorprende que los pioneros no se limitaran a seguir con la simple "toma de vista" durante muchos años. Hubo quien se preocupó por dar a entender que la utilización de varios planos de distinto tamaño servía para enriquecer la historia y la acción de los personajes.

Viendo que se convierte en un gran espectáculo popular, que supera las barreras sociales e idiomáticas -en un país de inmigración formado por multitud de lenguas y etnias-, el factor negocio entra en acción. Con el fin de monopolizar el mercado cinematográfico y acabar con sus competidores, Edison envía a sus abogados contra los explotadores de aparatos cinematográficos. Se trata de la *guerra de las patentes* (1897-1906) que, después de una época de procesos, clausuras de salas, confiscación de aparatos y momentos de violencia, da la victoria a Edison.

Ello afectó negativamente a los productores independientes, los cuales, para huir del inventor-negociante, marchan al otro lado del país, a California, donde fundan Hollywood. Aquí levantarán las grandes productoras que harán la historia del cine norteamericano.

Entre los diversos países donde el cine ya es una realidad, Italia es uno de los avanzados en la concepción del cine como espectáculo. Y las películas de grandes reconstrucciones históricas serán el mejor medio para hacerse con el público. El título más destacado fue *Cabiria*, dirigido por Giovanni Pastrone en 1913. Grandes escenarios y muchos extras encarnando a romanos o a cartagineses garantizaban una producción colosal para la época. Una concepción del cine que influirá en los cineastas norteamericanos.

David Wark Griffith fue el gran fijador del lenguaje cinematográfico. Sus innovaciones en la manera de narrar una película revolucionaron el séptimo arte: Es su obra maestra *El nacimiento de una nación* (1914), sobre la guerra de secesión y al año siguiente realizó *Intolerancia*. Dividía el filme en secuencias, mostraba acciones en paralelo, cambiaba el emplazamiento y el ángulo de la cámara, variaba los planos, usaba el *flash-back* o narración de un hecho ya

pasado. Pero, sobre todo, Griffith asumió que el montaje era el instrumento expresivo más importante con que contaba el cine; que no servía sólo para ordenar secuencias y planos, sino también para emocionar al espectador.

Griffith llegó a influir a jóvenes cineastas de una geografía tan alejada de los americanos, como es Rusia. El triunfo de la revolución rusa en 1917 hizo pensar a sus dirigentes que el cine podía asumir un papel de adoctrinamiento y propagandístico. Así que encargó a unos cuantos directores el hecho de crear una nueva cinematografía en el país.

## **2. 1. 2 El cine estadounidense de los 20**

Después del aprendizaje que muchos directores tuvieron a lo largo de los años 10, no debe resultar llamativo el hecho de que a lo largo de los años veinte dirigieran algunas de las películas más importantes, llamativas y sorprendentes de sus respectivas carreras y de la Historia del Cine Mundial.

Si Mack Sennett se había convertido en el máximo exponente del cine de destrucción (de sus manos salieron el famoso grupo de policías -los Keystone Cop-, la guerra de tartas, con una acción vertiginosa que dio lugar al estilo *slapstick* o una situación de humor físico), sus discípulos Harold Lloyd y Charles Chaplin progresaron hacia un cine de mayor interés y efectividad, una línea que progresaría gracias a las aportaciones de Búster Keaton. El cine cómico y la comedia se entrelazan en las películas de estos actores-directores, situándolos en la cumbre el cine que alcanzaron no sólo por sus propios trabajos sino, también, por el éxito conseguido.

Charles Chaplin hizo famoso su personaje de "Charlot" gracias a la caracterización que se convertiría con el tiempo en uno de los iconos más recordados. Si ya fueron importantes películas como *El vagabundo* (1915), *El inmigrante* (1917) y *Armas al hombro* (1918), desarrolló sus fundamentales argumentos temáticos —sobre la base de un tono tragicómico— en *El chico* (1921) y *La quimera del oro* (1925). Harold Lloyd, por su parte, también después de un dilatado aprendizaje alcanzó su mayor gloria con el desarrollo de "gags" y situaciones muy divertidas en películas como *El estudiante novato* (1925), *El hombre mosca* (1926) y *Relámpago* (1928). Buster Keaton se caracterizó por un rostro inexpresivo (lo que provocó que se le llamara "cara de palo") y el tener que enfrentarse estoicamente a un mundo que se rebelaba a cada instante ante lo que hiciese. Lo mejor de su trabajo se encuentra en *La ley de la hospitalidad* (1923), *Las siete ocasiones* (1925), *El maquinista de la General* (1927), entre otras.

Además del cine cómico, la industria estadounidense abordó otros temas, dando origen a una serie de líneas de producción que se denominarían *géneros*. Desde el cine del Oeste (western), con singulares aportaciones de John Ford: *El caballo de hierro* (1924); *Tres hombres malos* (1926) hasta el cine de aventuras

impulsado por Allan Dwan *Robin Hood* (1922); *La máscara de hierro* (1929) se pasa por el cine bélico y social de King Vidor *El gran desfile* (1925); *Y el mundo marcha* (1928) y William A. Wellman *Alas* (1927) y los melodramas de Frank Borzage *El séptimo cielo* (1927), entre otros muchos, además de las sorprendentes obras de terror interpretadas por Lon Chaney *El jobado de Notre Dame* (1923) de Wallace Worsley; *El fantasma de la ópera* (1925) de Rupert Julien, la de los románticos John Gilbert *Sota, caballo y rey* (1923) de John Ford; *Su hora* (1924) de King Vidor, Ramón Novarro *Ben-Hur* (1925) de Fred Niblo; *El príncipe estudiante* (1927) de Ernst Lubitsch y Rodolfo Valentino *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921) de Rex Ingram; *Sangre y arena* (1922) de Fred Niblo; *El águila negra* (1925) de Clarence Brown. Fueron años importantes para impulsar la nueva forma de estrellas como el "star-system" cinematográfico.

El cine estadounidense se benefició a lo largo de estos años de la presencia de numerosos directores y técnicos europeos que decidieron probar fortuna en su industria. Entre los emigrantes más reconocidos de esta época se encontraron los austriacos Erich von Stroheim, muy agudo a la hora de abordar temas sociales con ironía y realismo *Esposas frívolas* (1921); *El carrusel de la vida* (1922); *Avaricia* (1923) y Joseph von Sternberg, quien puso los cimientos de un género típico americano -el cine de gangsters (cine negro)- con la película *La ley del hampa* (1927). El alemán Ernst Lubitsch da sus primeros pasos hacia un cine mordaz e irónico que consolidará tras la implantación del cine sonoro. El sueco Victor Sjöström dejará su buen hacer en *El viento* (1928) y el francés Jacques Feyder aprovechará la presencia de Greta Garbo para rodar con la Metro Goldwyn Mayer *El beso* (1929).

### **2. 1. 3 Consolidación del sonido**

Desde finales del siglo XIX, cuando se producen las primeras imágenes en movimiento, se intentó que tanto el fonógrafo inventado por Edison como el gramófono diseñado por Emil Berliner pudieran ser acoplados al Cinematógrafo. Quien lo intentó en primer lugar fue el francés Auguste Baron, después le siguieron otros muchos. No obstante, cuando el Cinematógrafo comienza a difundirse por el mundo, los empresarios tenían más interés en explotar el nuevo espectáculo que en pensar en rentabilizar algo nuevo, económicamente más costoso.

A partir de los experimentos e investigaciones que se remontan a los primeros años del siglo XX, y que se centran en el registro y la reproducción del sonido cinematográfico, los sistemas que se patentan en torno a los años 20 buscan hacer realidad un sueño de muchos: que los actores hablen en la pantalla. La Warner Bros es la primera empresa que se arriesga a producir las primeras películas "sonoras" y "habladas". El primer intento parcial se aprecia en *Don Juan* (1926), y el segundo y más importante, en *El cantante de jazz* (1927), ambas dirigidas por Alan Crosland. Este nuevo paso tecnológico va a influir de

manera determinante en la industria, en los profesionales que en ella trabajan, en los planteamientos estéticos de las historias, obligando a una reestructuración industrial que afectará, inevitablemente, a la comercialización de las películas en Estados Unidos y en todo el mundo.

La polémica suscitada entre la Warner (su sistema llamado Vitaphone suponía la sincronización del disco con el proyector cinematográfico) y la Fox (tenía el sistema Movietone) y la RCA (con su sistema Photophone), éstos con el registro del sonido en la misma película (llamado sonido óptico), y otras empresas, obligó a decidir adoptar un sistema estándar de sonido para evitar el caos en la industria. Se decidió que el más apropiado era el sonido óptico, porque iba impreso en la misma película.

Las primeras películas sonoras que comenzaron a circular por todo el mundo se adaptaron a las circunstancias del momento. Se proyectaron películas mudas sonorizadas y se remontaron otras incorporándoles partes sonoras. Los estudios afincados en Hollywood comenzaron a producir películas en varios idiomas con el fin de comercializar cada una en su correspondiente país, sobre todo cuando la versión original con subtítulos fue rechazada en la mayoría de los países. Este sistema perduró durante unos años hasta que vieron que resultaba muy costoso. Fue el momento en que los productores decidieron adoptar el doblaje como opción más económica. Con el tiempo, se adoptó e implantó dicho procedimiento en casi todos los países, con lo que la obra original comenzó a tener "versiones" derivadas de la traducción realizada en cada país.

Entre las películas que muestran los problemas que se vivieron en diversos países entre 1926 y 1931, cabe mencionar *El séptimo cielo* (1927), de Frank Borzage, *La muchacha de Londres* (1929), de Alfred Hitchcock, *M y el vampiro de Dusseldorf* (1931), de Fritz Lang, entre otras. Sobre las vivencias de los actores y los problemas económicos y técnicos vividos en los grandes Estudios estadounidenses durante los rodajes de las primeras películas sonoras, debe recordarse *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen.

#### **2. 1. 4            Grandes estudios de Estados Unidos**

Desde comienzos de los años 10 se fueron fundando las más importantes empresas de cine estadounidenses como la Universal Pictures, Fox Film Corporation -después conocida por 20th Century Fox-, United Artists, Warner Bros., Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Columbia, Paramount, RKO, que irían sufriendo diversas modificaciones en su estructura de gestión al fusionarse con otras empresas dedicadas a la exhibición y la distribución. La consolidación de estas firmas permitieron que la década de los años 30 se definiera como la "Edad de oro" de los grandes estudios cinematográficos estadounidenses y del mundo. El motivo no es sólo la producción continuada que se realiza en cada uno de ellos, sino el desarrollo de las más diversas líneas temáticas que dieron lugar una política de *géneros* más definida y comercial.

La MGM se hizo con el estrellato cinematográfico gracias a los temas románticos dirigidos por Clarence Brown e interpretados por Greta Garbo *Ana Karenina* (1935), las más diversas historias firmadas por Victor Fleming *La indómita* (1935); *Capitanes intrépidos* (1937) en especial dos películas que marcaron una época de esplendor: *Lo que el viento se llevó* (1939), con Clark Gable y Vivien Leigh, y *El mago de Oz* (1939), con una jovencísima Judy Garland. Los hermanos Marx fueron dirigidos por Sam Wood en sorprendentes películas como *Una noche en la ópera* (1935) y *Un día en las carreras* (1937). La producción musical del estudio quiso ser una proyección de los espectáculos de Broadway, tanto operetas (con Jeannette MacDonald) como historias con mucho baile (con Eleanor Powell).

La Warner supo desarrollar hábilmente géneros como el cine negro y el cine de aventuras. En el primero Mervyn LeRoy dirigió títulos tan representativos como *Hampa dorada* (1930) con Edward G. Robinson, y *Soy un fugitivo* (1932), con Paul Muni; en el cine de aventuras destacan las aportaciones de Michael Curtiz, representativas de un modo de hacer que atrapó al público de la época: *La carga de la brigada ligera* (1936) y *Robin de los bosques* (1938), ambas con Errol Flynn y Olivia de Havilland. Y en el campo musical sobresalieron las películas barrocas dirigidas y coreografiadas por Busby Berkeley.

Paramout por su parte apoyó los grandes filmes históricos de Cecil B. De Mille como *El signo de la cruz* (1932) y *Cleopatra* (1934), la comedia sofisticada y de fina ironía de Ernst Lubitsch (*Un ladrón en mi alcoba*, 1932; *La viuda alegre*, 1934) o el cine de gangsters y de terror dirigidos con buen pulso por Rouben Mamoulian *Las calles de la ciudad* (1931); *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1932). Sus películas musicales fueron más bien historias en las que diversos actores cantaban unas canciones (Mae West, Bing Crosby).

La Universal se especializó en cine de terror con inolvidables películas que han marcado a buena parte del cine posterior de género. James Whale fue el responsable de *Frankenstein* (1931) y *El hombre invisible* (1933), entre otras. Tod Browning dirigió *Drácula* (1931), con un inimitable Bela Lugosi, y una sorprendente e inigualable *La parada de los monstruos* (1932).

La RKO produjo los musicales de la pareja de baile más famosa del cine: Fred Astaire y Ginger Rogers, especialmente con *La alegre divorciada* (1934) y *Sombrero de copa* (1935). La Columbia se centró en una producción más familiar, destacando las comedias de Frank Capra en la línea de *Sucedió una noche* (1934), con Claudette Colbert y Clark Gable, *El secreto de vivir* (1936), con Gary Cooper y Jean Arthur, y *Vive como quieras* (1938), con Jean Arthur emparejada en esta ocasión con James Stewart.

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**

## 2. 1. 5 El cine estadounidense de los 40 y 50

La década de los 40 se inicia con una auténtica bomba creativa: la película *Ciudadano Kane* (1940), dirigida por un recién llegado llamado Orson Welles, que rompió muchos esquemas desde el punto de vista visual y narrativo, y en la que tuvo un gran protagonismo el director de fotografía Gregg Toland.

Estos años estuvieron marcados por la producción de películas de "cine negro", con excepcionales aportaciones en obras como *El halcón maltés* (1941), de John Huston, con Humphrey Bogart; *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, con una pareja protagonista inolvidable: Ingrid Bergman y Bogart; *Laura* (1944), de Otto Preminger, con Gene Tierney y Dana Andrews; y *Gilda* (1946), de Charles Vidor, con Rita Hayworth y Glenn Ford. Fueron años de gran variedad temática y de excepcionales interpretaciones. Se puede hablar de Charles Chaplin *El gran dictador* (1940) de John Ford *Las uvas de la ira* (1940) con Henry Fonda, de William Wyler *La carta* (1940); *La loba* (1941); las dos interpretadas por Bette Davis) y de George Cukor *La costilla de Adán* (1949) con una pareja sorprendente: Spencer Tracy y Katharine Hepburn.

Además encontraron un hueco en la programación aquellas historias más humanas y evangelizadoras como *Siguiendo mi camino* (1944), de Leo McCarey, con Bing Crosby, los musicales como *Escuela de sirenas* (1944), de George Sydney, con la famosa Esther Williams, westerns como *Duelo al sol* (1946), de King Vidor, con Gregory Peck y Jennifer Jones, *Pasión de los fuertes* (1946), de John Ford, con Henry Fonda, Linda Darnell.

No obstante, el cine estadounidense de los 40 se vio delimitado en su producción por la entrada del país en la Segunda Guerra Mundial, que impulsó el cine de propaganda desde el documental y el cine de ficción, en películas en las que el heroísmo del soldado estadounidense quedaba bien destacado, como en *Treinta segundos sobre Tokio* (1944), de Mervyn LeRoy, y *Objetivo Birmania* (1945), de Raoul Walsh, con un Errol Flynn capaz de solucionar él solo todos los problemas. En el lado contrario se encontró *También somos seres humanos* (1945), de William A. Wellman, un retrato realista de los soldados que caminan hacia sus objetivos, de los jóvenes que sufren y tienen miedo.

También se vio condicionado en su creación por las iniciativas del Comité de Actividades Antiamericanas. Directores, guionistas y actores sintieron la persecución implacable de la Comisión dirigida por el senador Joseph McCarthy. La cual fue la denominada "caza de brujas", una batalla política con la que se pretendió sanear Hollywood de comunistas y demás pensadores.

En esta tesitura se moverá la producción cinematográfica en los cincuenta, en la que el cine de género continuará su marcha con singulares aportaciones. En el western se revisan sus planteamientos, con películas como *Flecha rota* (1950), de Delmer Daves en la que el indio ya deja de ser el malo de

la película-, *Sólo ante el peligro* (1952), de Fred Zinnemann, y *Raíces profundas* (1953), de George Stevens. El cine negro con *La jungla de asfalto* (1950), de Huston, muestra su eficacia. El musical alcanza su cumbre con las aportaciones de Stanley Donen y Gene Kelly *Un americano en París*, 1951; *Cantando bajo la lluvia* (1952). Hollywood produce mucha ciencia ficción influenciado por la literatura de la época y por la tensión de la "guerra fría" entre las dos superpotencias *El día que paralizaron la tierra* (1951) de Robert Wise; *El increíble hombre menguante* (1957) de Jack Arnold. Y también, comedias *Con faldas y a lo loco* (1959) de Billy Wilder, melodramas *Obsesión* (1954) de Douglas Sirk, historias de ambiente juvenil *Rebelde sin causa* (1955) de Nicholas Ray y mucho cine de entretenimiento que llega con las superproducciones *Los diez mandamientos* (1956); *Ben-Hur* (1959) de Wyler que acomete la industria estadounidense para intentar atraer a la sala al público que durante estos años vive más pendiente de la televisión y del esparcimiento social.

### **2. 1. 6 El cine estadounidense de los 60**

La sociedad estadounidense comienza a sentir la fuerza de una generación que busca abrir nuevos caminos reivindicativos de una nueva convivencia que se proyectan en los intereses culturales, creativos y vivenciales. La industria del cine, en gran medida, también siente cómo el interés de los espectadores por las películas que produce está provocando que sus cimientos se resientan. La televisión y otros modos de entretenimiento provocan que determinadas superproducciones tengan difícil su amortización y éxito.

El cine estadounidense ya ha sentado bases en Europa, produciendo numerosas películas en Gran Bretaña, Italia y España, con actores de prestigio internacional *Doctor Zhivago* (1965) de David Lean y los directores más representativos de la época trabajan tanto en Estados Unidos como en el Viejo Continente: John Huston, Stanley Kubrick, Orson Welles, John Schlesinger, entre otros.

Los géneros todavía conservan la esencia que les ha definido como tales. Las comedias tienen de protagonistas a Rock Hudson y Doris Day *Té para dos* (1962) de Delbert Mann, a Peter Sellers *El guateque* (1968) de Blake Edwards y, especialmente, a Jerry Lewis *Lío en los grandes almacenes* y *El profesor Chiflado* (1963) de Frank Thaslin y el propio Lewis, aunque la presencia del maestro Billy Wilder sigue marcando las diferencias *El apartamento* (1960) con Jack Lemmon; *Uno, dos, tres* (1961), con James Cagney El musical aborda temas relacionados con el mundo juvenil y familiar *West Side Story* (1961) de Robert Wise y comienzan a surgir con más frecuencia -antes ya había pasado con Elvis Presley- las películas que aprovechan la fama popular de los nuevos grupos musicales jóvenes, como los Beatles, para producir *La noche de un día difícil* (1964) de Richard Lester.

El cine de terror alcanzó algunos de sus momentos más memorables con películas como *Psicosis* (1960) y *Los pájaros* (1963), de Alfred Hitchcock, *Repulsión* (1965) y *El bebé de RoseMary* (1968), de Roman Polanski, y *La noche de los muertos vivientes* (1968), de George A. Romero. El western continúa dando historia con gran fuerza y efectividad con *Los siete magníficos* (1960), de John Sturges, y *El hombre que mató a Liberty Balance* (1962), de Ford.

No obstante, la reflexión sobre el hombre en el más amplio sentido de la palabra se impone en trabajos tan diversos temáticamente como *El prestamista* (1965), de Sydney Lumet, *La jauría humana* (1966), de Arthur Penn, *Danzar, danzar, malditos* (1969), de Sydney Pollack. Las nuevas vías creativas, desde un ámbito independiente y solapado con las iniciativas de los grandes estudios, quedan reflejados en varias películas que cierran la década: *El graduado*, de Mike Nichols, *Cowboy de medianoche*, de John Schlesinger, -con sendas magistrales interpretaciones de Dustin Hoffman, y *Bonnie y Clyde*, de Arthur Penn, y que de alguna manera permanecen en la memoria colectiva como iconos de un momento socio-cultural de gran relieve.

En cualquier caso, se consolida un cuadro artístico apoyado en actores como Jack Lemmon, Walter Matthau, Paul Newman, Robert Redford, Clint Eastwood y actrices como Faye Dunaway, Shirley MacLaine, Barbra Streisand, entre otros, que sirven de transición entre la estrellas maduras y los jóvenes que van a irrumpir en la década siguiente (1970), así como en la industria.

Mucho más allá de las trayectorias personales de directores consagrados y de los nuevos creadores, se dieron otras líneas mucho más marginales que se englobaron bajo la denominación "Cine independiente americano" (el New American Cinema, el cine *underground*), corrientes de vanguardia que quisieron romper con las temáticas tradicionales.

### **2. 1. 7 El cine estadounidense contemporáneo**

Los cambios que se aprecian en las películas de finales de los 60 son suficientes para que el Hollywood clásico entienda que ha quemado sus últimos cartuchos. Los productores tienen otro estilo, los directores se adentran plenamente en el negocio audiovisual, los actores demandan mayores honorarios, el consumo del cine ya no es en la sala o a través de la televisión, pues el video ofrece otra ventana de comercialización. La tecnología avanza tan rápido que revoluciona el concepto creativo cinematográfico y ya, a finales del siglo XX, se graban películas en video digital.

A partir de 1975 el cine estadounidense entra en la nueva era que va a estar dominada por los *blockbusters*, el *box-office*; es decir, por la rentabilidad inmediata en taquilla de una película. Desde *Tiburón* (1975), de Steven

Spielberg, hasta *Spiderman* (2002), de Sam Raimi, Hollywood va a estar pendiente de las ventas de entradas en el primer fin de semana.

Esta nueva idea del negocio la consolida George Lucas cuando dirige *La guerra de las galaxias* (1977), todo un fenómeno cinematográfico -toda la saga- que se transforma en otro sociológico y de mercadotecnia. En este sentido también sorprende el éxito de *Titanic* (1997), de James Cameron, de *The Matrix* (1999), de los hermanos Larry y Andy Wachowski, o los éxitos de *El señor de los anillos. La comunidad del anillo* (2001), de Peter Jackson, y *Harry Potter y la piedra filosofal* (2001), de Chris Columbus. Pero los grandes éxitos no pueden ocultar otros fracasos; quizás los más sonados fueron los de *La puerta del cielo* (1980), de Michael Cimino, y *Waterworld* (1995), de Kevin Costner.

El cine del último tercio del siglo XX fue básicamente espectáculo, producciones que supieron aprovechar el empuje de series impulsadas por Steven Spielberg -uno de los grandes empresarios de Hollywood, además de gran director- y un grupo de directores que fueron consolidando su carrera a su sombra en películas diversas *En busca del Arca perdida* (1981); *Regreso al futuro* (1985); *Parque Jurásico* (1993); *Forrest Gump* (1994) y mucho cine de animación: *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988); *Shrek 1* 2001 y *Shrek 2* de 2004.

Espectáculo muy vinculado a las historias catastróficas (desde *Aeropuerto* (1970), hasta *Armageddon* (1998), al cine de terror sorprendente, paranormal, llegado del espacio *El exorcista* (1973); *Poltergeist* (1982); *Alien, el octavo pasajero* (1979); *El sexto sentido* (1999), la comedia e historias de terror juvenil *American graffiti* (1973); *Scream: grita antes de morir* (1996); *el proyecto de la Bruja de Blair* (1999), el cine bélico, histórico y político *Patton* (1970); *Apocalypse Now* (1979); *Salvando al soldado Ryan* (1998); La caída del Halcón negro (2002), la comedia familiar, romántica y disparatada *Solo en casa* (1990); *Loca academia de policías* (1984); *El diario de Bridget Jones* (2001).

Las nuevas herramientas tecnológicas, los nuevos hábitos de consumo de productos audiovisuales conducen a que el mundo del cine indague en todo lo que tiene que ver con la electrónica, la realidad virtual, la televisión, la Internet y el mundo del videojuego. Desde *Tron* (1982) de Steven Spielberg, hasta *El show de Truman* (1998), de Peter Weir, *eXistenZ* (1998), de David Cronenberg, y *The Matrix* (1999), de los hermanos Wachowski, son tanto los temas de actualidad que se convierten en cotidianos a través de las historias que se construyen para el cine. Además toda la tecnología permite realizar a través de la computadora las nuevas producciones de animación que abordan diversos Estudios (Disney, Fox, Pixar, Dreamworks, entre muchos otros que nacerán).

Frente a todo este despliegue de fuegos artificiales, el cine tradicional consigue encontrar su hueco. Directores clásicos como Billy Wilder o Robert Altman, y otros intermedios como Francis Ford Coppola, William Friedkin,

Woody Allen o Clint Eastwood, trabajan activamente al lado de otros más jóvenes y renovadores como Jim Jarmusch, Tim Burton, Steven Soderbergh y los hermanos Coen. Y todos ellos, dan entrada a las nuevas estrellas cinematográficas como Tom Cruise, Julia Roberts, Jodie Foster, Kevin Costner, Arnold Schwarzenegger, Harrison Ford, Sylvester Stallone, Sharon Stone, Brad Pitt, Bridget Fonda o George Clooney, entre otros muchos; el más vivo retrato del nuevo Hollywood.

En este nuevo Hollywood sí forman parte *Los Expedientes Secretos X* porque el fin de sus creadores fue hacer proyectos / negocios lucrativos que generaran millones de dólares de ganancias para los ejecutivos, en este caso para Fox. Además porque tecnológicamente está a la vanguardia en los procesos de grabación, edición, y en toda la producción en general.

## 2.2                    ¿Cómo se hace la fábrica de sueños?

En algún momento de nuestras vidas, en un periodo lúcido, de sueños en la niñez, nos preguntamos cómo es que hicieron *Encuentros cercanos del tercer tipo* o *E.T.* Esperemos que todas se hagan de sueños, de cosas que tenemos dentro de nosotros que de alguna u otra forma hay que sacarlas, de expresarlas para que otros se puedan reflejar en las imágenes, en los diálogos, en las formas de vida, en los personajes, esto para que sólo digas, como yo con la película *Great Expectations (Grandes Esperanzas)*, con la que me identifico mucho: "este filme podría ser mi vida".

No creo que sea difícil pensar que con sólo una "idea" de una persona se construyan las mejores películas. Es por esto que la existencia del cine se debe a una cualidad del ojo, la persistencia retiniana; según Román Gubernat:

*La ilusión de movimiento del cine se basa, en efecto, en la inercia de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente de la retina. De este modo una rápida sucesión de fotos inmóviles, proyectadas discontinuamente, son percibidas por el espectador como un movimiento continuo.*<sup>37</sup>

Esto es el cómo es que lo vemos, pero la cuestión es quiénes son los participantes en este desarrollo del séptimo arte:

El pilar de este sueño es el director (iremos ejemplificando con las personas que trabajaron en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* en este caso fue Rob Bowman el realizador del filme), él va ser el autor, el responsable de que se termine la película. Va a manejar la forma de ser de los actores en el filme, de montar las escenas, de marcar los movimientos de cámara y el tiempo que sea necesario en cada toma, así como en la película en sí. Además de ver en qué lugares, si es de día o de noche, y supervisar el trabajo de la producción en general, claro, gracias a su asistente.

---

37. García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, Editorial Limusa, México 1989, pág. 7.

Este gran visionario de las cosas que pasan a su alrededor será el que gracias a su perspicacia intelectual, su olfato artístico o pintoresco como el de Peter Greenaway, una habilidad de ser amigo y patrón, una visión y estilo propio lo podremos encasillar en un artista completo.

En los años 50 surge en Francia una teoría cinematográfica, llamada "política del autor", la cual afirma que un verdadero director de cine deberá tener un estilo tan personal e identificable como su letra. El director-autor imprimirá su sello aun a los proyectos que le son ajenos.

Gracias a dicha teoría se revalorizó la filmografía de muchos cineastas como D.W. Griffith, Sergei Eisenstein, Fritz Lang, John Ford, Alfred Hitchcock, Howard Haks, Frank Capra, Billy Wilder, Orson Wells, Jean Renoir, mi preferido Alejandro Jodorowsky y otros más, que con plena justificación hacen que se mencione la frase "una película de...".

El segundo al mando dentro de este Titanic que es el cine, es el productor (en el caso de *Los Expedientes Secretos X* fue Chris Carter y Daniel Sackheim los encargados de la contribución), quien aporta el dinero para la realización de la película. También podría considerarse el magnate que va a hacer que este barco funcione como una industria, que es lo más común, y ya no como un arte.

Hay casos en que el director y el productor son la misma persona, algunos que empezaron de directores, hicieron dinero y crearon su propia industria como Steven Spielberg, George Lucas, Walt Disney, entre otros.

Respecto al cine independiente, el productor se arriesga al invertir en un cine en el que cree personalmente. En tal caso el interés artístico es mayor.

La producción no es sólo poner el dinero y que los técnicos se las arreglen. Alguien debe administrarlo, y para eso está el productor ejecutivo, quien es el encargado de organizar los diversos aspectos de una filmación. A él le corresponde calcular el presupuesto, hacer un plan de trabajo, estimar cuánto durará el rodaje y en qué sitios se realizarán, así como efectuar la contratación de los servicios técnicos y humanos, y la compra del material necesario. 38

El encargado de plasmar las ideas en imágenes, es el guionista (en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* el encargado fue Chris Carter), el artifice de que el guión sea el punto de partida, y puede derivar de un argumento original o una adaptación de algo previamente escrito como una novela, cuento, tira cómica o un *remake* (es una película que ya realizó un director y que otra persona la retoma para hacer su propia versión, por ejemplo la de *Psicosis* de Hitchcock, que posteriormente la realizó Gus Van Sant en 1998).

---

38. *Ibidem*, pág. 17.

El guión debe ser la historia narrada, visualizada, dialogada, con la descripción de personajes y lugares. El guión literario no debe contener instrucciones sobre cómo debe filmarse, ya que eso corresponde al guión técnico.

El guión es literatura y cine a la vez. Con un argumento sólido en donde se desarrollan los personajes, donde se equilibran el drama, la acción y el humor sin dejar decaer el interés de su historia, una parte importante del trabajo está resuelto. También se da el caso que el director, productor y el guionista son la misma persona o ya sea de igual manera sólo el director y el guionista podremos hablar de un artista cien por ciento dedicado a su profesión de cineasta.

Como responsable en la calidad de la imagen, se encuentra el director de fotografía (el encomendado en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* fue para Ward Russell). Elabora una atmósfera y un tono pertinente en la película, y a su cargo está el manejo de las cámaras, el diseño de la iluminación, el cuidado de la exposición, entre otros. El diseño que se utilice debe tener una concepción afin con el director y con el tema.

En gran medida, el director de fotografía es el ojo del realizador, es común que se formen relaciones de trabajo duraderas entre un director y un cinefotógrafo. El director de fotografía es un artista, se dice que "pinta con la luz".

Una de las partes igual de importantes, además de la tecnología, son los actores tanto (en la película como en la serie de *Los Expedientes Secretos X* las personas para realizar los papeles principales fueron David Duchovny, Gillian Anderson, William B. Davis, Mitch Pileggi, entre otros), que son el rostro y la voz de las películas. El trabajo de un actor cinematográfico conlleva condiciones muy particulares, ya que no actúa ante un público, sino ante una cámara que puede registrar incluso el movimiento más discreto de sus párpados. Su desempeño no tendrá más continuidad que la que dicte el orden de filmación, y la edición puede eliminar su trabajo por completo o darle un relace inesperado.

Tal como ocurre con los cinefotógrafos, un actor puede desarrollar una relación continua de trabajo con un director, al punto de convertirse en una especie de alter-ego, como ha sucedido entre Federico Fellini y Marcelo Mastroianni, Werner Herzog y Klaus Kinski o Martin Scorsese y Robert de Niro o el caso mexicano de Ismael Rodríguez y Pedro Infante, entre otros. 39

Los actores secundarios (Dean Haglund, Bruce Harwood, Tom Braidwood, es decir, Los Pistoleros Solitarios, quienes también aparecen en la serie como en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*), también llamados de carácter, que no lucen como los protagonistas. Los papeles más breves son considerados incidentales o "*bits*", como cuando un actor pronuncia un par de líneas en una película y no se le vuelve a ver.

---

39. *Ibidem*, pág. 22.

El editor es la mano derecha del director (como lo fue Stephen Mark para realizar esta labor en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*), es la persona que al armar la película es la más objetiva que el director. Su labor consiste en reunir las tomas filmadas, "pegarlas" en un orden inteligible de acuerdo con una progresión dramática, quitar lo que sobra y conferir a la estructura narrativa un ritmo adecuado; luego sincroniza las imágenes con los sonidos para armar las pistas sonoras que incluyen diálogos, efectos y música. Pero el proceso es bastante más complejo, ya que en la edición una película puede cambiar radicalmente, es susceptible de contar una historia diferente a la planeada si el material lo permite. Tal es la magia de la edición, y más de un cineasta, que se ha beneficiado de sus posibilidades para mejorar su producto.

Hay un dicho dentro de la industria que dice que "lo que filmación no da, edición no presta". Esto significa que si el material filmado es inservible, ni el mejor editor del mundo puede administrarle una mejora al trabajo ya realizado.

Con estos seis pilares del mundo del cine, es preciso platicar también de otros seis elementos que tienen su importancia, pero no son imprescindibles.

Suele pensarse que el acompañamiento musical en el cine nació cuando se volvió sonoro. En realidad, las películas mudas por lo general eran proyectadas mientras se acompañaban de música interpretada desde una pianola hasta una orquesta sinfónica. Desde entonces, la música ha fungido como eficaz apoyo emocional del cine, invaluable para crear una atmósfera o establecer un tono. Hay ocasiones en que nos hace ver o sentir cosas inexistentes en la imagen.

Por otra parte, también puede suceder que una música inadecuada lesione seriamente la película (pero en este caso Mark Show no fue la excepción y en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* como en la serie logró hacer las melodías). Y este hecho musical debe también gran éxito a los llamados *Soundtracks* que le dan a la película ese punch tal que algunas veces la música es mejor que la película o quedan parejos de malos los dos.

Dirección artística o diseño de producción (los autorizados para esta labor fueron Gregory Bolton, Hugo Santiago y Jackie Carr para la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*), esta categoría engloba todo lo que es escenografía, vestuario, decoración maquillaje, un aspecto muy importante para la unidad visual de la película, así como su ambiente y su verosimilitud. Si la acción se sitúa en Los Ángeles en el año 2019, como ocurre en *Blade Runner*, de Ridley Scott, la dirección artística nos dará una visión imaginaria muy creíble de cómo se verá en ese entonces la ciudad y de cómo vestirán sus habitantes. Igual se hará para cada película situada en cualquier tiempo, en cualquier lugar, de acuerdo con los dictados del presupuesto.

Por otro lado, el elevado costo de producción que implica filmar en foros, con escenografías diseñadas y construidas especialmente, ha provocado que se filme en locación, o sea, fuera de los estudios cinematográficos, en lugares que por sus características físicas son ideales como escenografía.

La utilería se encarga de lo objetos de la escenografía o del vestuario, tales como mesa, sillas, lentes, pistolas, ropa, entre otras. Puede tener mucho peso en una historia, como la estatua del halcón maltés en la película del mismo nombre.

Como el cine se filma de manera interrumpida, en tomas separadas, es necesario cuidar que haya continuidad visual, de tiempo y espacio. Para esto está el supervisor de continuidad, encargado de vigilar que los detalles físicos entre una toma y otra sean compatibles y no tengan variaciones bruscas, aunque ambas hayan sido filmadas en tiempos muy distintos. Cuando falle este elemento, se dará lo que se conoce como “saltos” de continuidad.

En el elemento del sonido intervienen todos los técnicos como el ingeniero de grabación (Geoffrey Patterson, quien fue el encargado de realizar esta tarea en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*), microfonistas, encargados de los efectos sonoros, que colaboran para que la banda sonora se tan efectiva como la de las imágenes. En este terreno ha habido grandes avances tecnológicos como el famoso Dolby Stereo o el sonido THX, que le han dado al cine una dimensión sonora más moderna.

Los efectos especiales abarcan una diversidad de recursos, técnicas y especialidades (como lo realizaron Mat Beck y Paul Lombarda en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*), que a veces no son en todos los casos, el aspecto más llamativo de la magia del cine. Con tener una computadora a la mano se pueden hacer cortometrajes, largometrajes, animación; se puede editar ahí, meterle sonido, y muchas otras más herramientas que tenga el programa. Pero los efectos especiales opacan a todos los demás elementos.

Ya explicando quiénes son los participantes de una película, ahora veremos cómo es que éstos se relacionan en el proceso filmico.

Alguna vez escuché en una entrevista a Werner Herzog explicar que en una película, independientemente de la tecnología, de quién la hace o quien es el productor, el cine tiene las tres “S” que son Story, Story, Story. Es decir, antes que nada debe haber una idea. Contar una historia, la cual se sintetiza en un argumento y se desarrolla en guión.

La preparación se conoce como la preproducción, que consta de varias actividades. El productor ejecutivo se encarga del cálculo del presupuesto total, de la localización y contratación de actores, el llamado *casting*, del alquiler de

equipo, ya sea electrónico, de sonido, cámaras, y de la contratación del personal técnico y compra de materiales de imagen y sonido.

El supervisor inspecciona lo que está detrás de la cámara, mientras que el director es el responsable de lo que va frente a ella; por lo cual realiza ensayos con los actores de la totalidad del guión y con la ayuda del *storyboard*, prepara la visualización de la película. Un *storyboard* es la planeación de una película en lenguaje de tira cómica, en la que van detallados todos los encuadres, emplazamientos de cámara, entre otros, que se inventó en el cine de animación. 40

El asistente del director (en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* fue Josh McLaglen el encargado en trabajar con Rob) hace la cuantificación y enlistado de todos los recursos visuales que se necesitan, escena por escena. Cumple con el propósito de procurar la convivencia práctica de la filmación, ordena los días de trabajo de acuerdo con la conjugación de actores, lugares y horas requeridas.

El productor y el director coordinan las funciones de la dirección artística, la búsqueda de las locaciones, el diseño y construcción de los sets, la escenografía y los decorados, así como el diseño y la confección del vestuario y del maquillaje. Cada una de estas áreas cuenta con un jefe responsable del personal especializado.

El director de fotografía se pone de acuerdo con el director en cuanto a la intención plástica de la película, y con el productor, en relación con la cantidad y calidad del equipo del que va a disponer.

Habiendo llenado todos los requerimientos de la preproducción, procede a la filmación misma, lo que es la parte más emocionante y ardua de la creación cinematográfica. El esfuerzo realizado durante la preproducción es donde entra en juego el factor artístico, el técnico, el literario y el histriónico, bajo la autoridad del director. Al principio de cada toma, el director ordenará que corran sonido y cámara, y el claquetista marcará la toma ante la cámara. La claqueta era una pizarra negra, que ahora es electrónica, que lleva apuntando el título de la película, los nombres del director y el de fotografía, el número de la toma, el número de la escena y el número del rollo al que corresponde. El golpe de la claqueta hará un ruido para sincronizar imagen y sonido.

---

40. *Ibidem*, pág. 37.

La mejor forma de conocer el funcionamiento de un rodaje es asistir a uno, pero eso no es accesible para todos, la segunda opción es ver *La noche americana*, película de Francois Truffaut sobre una filmación imaginaria. Una de reciente manufactura es de Woody Allen, *Hollywood Ending* (2002), que muestra de manera superficial cómo es el manejo del director con los productores y director con actores. En ella están consignados los problemas más comunes en un rodaje y conocer cómo se maneja la adrenalina entre los diferentes actores de la filmación

Durante el rodaje, el director y el director de fotografía deciden con su percepción, cuáles tomas deben imprimirse. Y después, al corte, el productor y el director revisarán los llamados *rushes*, que son impresiones de las tomas hechas cada día, proyectadas con sonido sincrónico.

Una vez concluido el rodaje, se tienen los rollos de negativo de imagen y pistas de sonido magnético. El negativo se vuelve positivo y el sonido se transfiere a lo que se denomina *full coat*. Enseguida el editor sincrónico se da a la tarea de sincronizar imagen y sonido, y se procede a la edición o al montaje. Una vez unidas todas las tomas en el orden y ritmo deseados, se obtiene un primer corte, que es la primera versión en *rouge*, imperfecta, de la película, que lleva por sonido lo que se ha grabado en directo durante la filmación y que todavía denota las marcas del lápiz graso hechas por el editor. Lo que sigue es armar las diferentes pistas de sonido para la música, los efectos y diálogos.

Mientras tanto, el editor y el director siguen afinando la imagen para que el relato sea lo más fluido y cinematográfico posible. Cuando ya se cuenta con la versión definitiva del montaje, se procede a regrabar de la siguiente forma: a la vez que se proyecta la película, las pistas armadas pasan por la consola donde se pule el sonido, se realizan efectos como disolvencias, se aumentan o disminuye el volumen en los puntos deseados y se eliminan ruidos o imperfecciones. Dicha regrabación se pasa a una sola cinta que se transfiere a sonido óptico. Para la imagen se deben marcar los efectos ópticos que se necesiten como disolvencias, pantallas divididas, etcétera, una vez hechos, la copia de trabajo pasa a la cortadora de negativos, donde se hacen los mismos cortes que ha marcado el editor.

Después de este complicado pero entretenido trabajo de realización cinematográfica llega la difusión de la misma. Buscar la promoción de la película mediante la publicidad, que son carteles llamativos; difusión por medio de la prensa. Manejar el *Soundtrack*, atraer al público mediante grupos famosos.

Finalmente, llega la distribución de la cinta a las salas de cine, donde críticos destrozarán o la elogiarán, a ella y a su director, llegando a un éxito completo o un fracaso rotundo, no importando el director, el género, el país o el dinero que haya gastado en hacerse.

## 2.3 Elementos del lenguaje cinematográfico

Para estudiar la forma simbólica, que en este momento es una película, es necesario ir explicando cada elemento que constituye el lenguaje de cine y dar una explicación de qué es:

el lenguaje cinematográfico:

*es el arte de componer y representar escenas (imágenes) fotografiándolas para después reproducirlas en una proyección que aparece por lo que es (realidad imaginaria), que ofrece la impresión de movimiento y que será percibida por nuestros sentidos, herirá a nuestra imaginación y será discriminada por nuestra conciencia. 41*

Así que nos vemos en la necesidad de explicar de una manera concreta y sencilla los elementos del universo fílmico.

### 2.3.1 El espacio fílmico

Hay dos puntos esenciales que son: las dimensiones del cine y la búsqueda del relieve. Uno y otro aspecto nos permitirán adentrarnos con más dominio en este primer constitutivo de los elementos fílmicos que es el espacio.

**Dimensiones del cine.** El cine cuenta con tres dimensiones. Dos de ellas son reales, porque las proporciona lo largo y lo ancho de la pantalla donde se proyectan las imágenes. La tercera dimensión no es real. Podemos decir que es una dimensión pretendida. Se consigue gracias a la perspectiva y se orienta hacia la búsqueda del relieve.

**Búsqueda del relieve.** El cine está presente, como cualidad, el relieve, ha sido una inquietud constante, causa de maravillosos adelantos. Y se ha procurado conseguirlo tanto por medio de la imagen como por el sonido. Por medio de la imagen se reconocen primordialmente dos métodos: fisiológicos y psicológico.

El método fisiológico se basa en el principio de la estereoscopia, que tiene en cuenta las imágenes distintas de un mismo objeto para cada uno de nuestros ojos que uno y otro lo captan desde diferente ángulo. De esas dos imágenes el cerebro elabora una sola, psíquica, dotada de relieve. Teniendo en cuenta lo anterior, se ideó el método fisiológico que consiste en presentar al espectador dos como si los ojos las vieran.

---

41. Nalme Papua, Nicolás Alfredo, *El público de cine y su formación hacia una mejor apreciación del fenómeno cinematográfico*, Tesis para optar el título de Licenciado en Comunicación, Universidad Iberoamericana, México, D.F., 1977, pág. 58

En el método psicológico se busca el relieve de manera distinta, en vez de hacer salir la imagen de la pantalla, se intenta lo contrario, incluir al espectador en lo que la pantalla le presenta. En la utilización del método psicológico se obtiene más bien monumentalidad que relieve. 42

Tipos de espacio fílmico. Se puede hablar de dos tipos: el espacio geográfico y el espacio dramático.

El espacio geográfico es el país, ciudad, región, casa, entre otros, en donde tiene lugar la acción. Desde luego, en una película puede haber varios espacios geográficos, unos más importantes que otros.

El espacio dramático es un espacio procurado por objetos, tendencias o personajes que remarcan el ambiente de la historia. 43

En *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* el espacio fílmico geográfico está localizado en el estado de Texas, EU, el cual es el punto de partida al inicio de la película y por lo tanto en su desarrollo. En el espacio dramático está involucrado por la tendencia de manejar personajes como los del Sindicato, agentes del FBI, hackers, entre otros más que veremos en el próximo capítulo de esta Tesis, que quieren dar esa realidad.

### **2.3.2 El tiempo fílmico**

El tiempo fílmico. El tiempo, que es el de la realidad, tiene normalmente un solo sentido (lineal), una sola dirección (hacia delante) y una sola marcha (uniforme). No se puede acelerar, retardar, invertir o retroceder. En el cine, el tiempo es distinto. Es variable y flexible. Teniendo esto en cuenta, podemos hablar de diferentes tiempos fílmicos. Los principales son:

**Tiempos de adecuación.** Es la conformidad entre el tiempo de acción y el tiempo de proyección. Lograrlo resulta difícil y por eso no es muy frecuente.

**Tiempo en condensación.** Es el que más se utiliza en el cine y por él resulta posible que en poco tiempo se realice mucha acción. El tiempo en condensación se logra por el montaje y la elipsis (supresión de elementos narrativos y descriptivos de una historia, de tal manera que se conserva los datos suficientes de tal manera que podamos entender los supuestos). En la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* se maneja este tiempo porque en dos horas hay un Flashback, pasa por lo menos más de una semana en el filme, el cual lo condensan y presentan los elementos necesarios para que se entienda la cinta en su totalidad.

---

42. Posada V. Pablo Humberto, *Apreciación de cine*, Editorial Alambra Mexicana, S.A de C.V. México 1990, pág. 50.  
43. Naime, *Op. Cit.*, pág. 69.

Tiempo en distensión. Se da cuando el tiempo real de una acción determinada se alarga subjetivamente. Es un imposible físico que alarga unos momentos llenándolos de acción. Pero es necesario aclarar que el tiempo en distensión no es cámara lenta.

Tiempo en continuidad. Cuando el tiempo filmico fluye en la misma dirección que el tiempo real, como es el caso de la serie de televisión *24*, la cual maneja una hora en la vida real igual a una hora de un episodio.

Tiempo en simultaneidad. Cuando se alternan dos o más tiempos vitales de la acción.

Tiempo en *Flashback*. Salto en el tiempo. Se retrocede a épocas anteriores o semanas, meses o días. El recuerdo de alguien suele ser el procedimiento más habitual. Al inicio de la película de *Los Expedientes Secretos: Combate al futuro* se maneja este tiempo filmico al presentarnos dos cavernícolas de hace más de 37 mil años atrás, quienes pelean con algo desconocido.

El tiempo psicológico. Es un tiempo subjetivo (personal) distinto del tiempo marcado por el reloj. Y se consigue mediante la combinación de tiempos débiles y tiempos fuertes en los que nos enfrentamos a acción de interés escaso y de gran interés respectivamente. Así, los tiempos débiles se sienten eternos, en tanto que los fuertes se antojan cortísimos.

Elipsis. Supresión de los elementos tanto narrativos como descriptivos de una historia, de tal manera que a pesar de estar suprimidos se dan los datos suficientes para poderlos suponer como sucedidos o existentes.

Recursos para representar el pasado: virajes de color o de color a blanco y negro, dobles pantallas, sobreimpresiones.

Recursos para representar el paso del tiempo: las hojas de un calendario van cayendo, un reloj, una vela o un cigarrillo que se van consumiendo, los cambios de luz natural, los cambios de estaciones del año, la evolución física de una persona, las sobreimpresiones.

### **2.3.3 El Movimiento**

El movimiento es de total importancia en el cine y un elemento constitutivo de la cinematografía. Tan es así, que éste no existiría sin aquél.

En cualquier película actual existen dos tipos de movimiento: el movimiento dentro del encuadre y el movimiento de la cámara. Ambos integran una unidad de movimiento más estética y natural.

Movimiento dentro del encuadre. Cuando los personajes se mueven dentro del cuadro que la cámara capta. Puede darse también por fragmentación, cuando se hacen tomas de la acción desde distintos ángulos. Luego se montan los encuadres con el fin de lograr la continuidad dramática que se desea.

Movimiento de la cámara. Cuando la cámara es la que se desplaza variando el encuadre de las figuras.

Hay diversos movimientos de cámara. Entre los principales que se encuentran son:

*Panning*: cuando la cámara no puede trasladarse porque su soporte está fijo, pero sí puede volverse. El *panning* puede ser horizontal, vertical y de balanceo.

*Panning* horizontal: cuando la cámara realiza un movimiento similar al de la cabeza de un hombre, que se mueve de derecha a izquierda o viceversa.

*Panning* vertical: movimiento similar al de la cabeza en sentido ascendente o descendente.

*Panning* de balanceo: movimiento semejante al de una silla mecedora.

Hay tres usos del *panning*:

Uso descriptivo: por él conocemos el escenario donde se desarrolla la acción.

Uso dramático: cuando nos va presentando los diversos elementos de la acción.

Uso subjetivo: cuando la cámara parece que entra en uno de los personajes para, desde allí, seguir la acción.

*Travelling*: cuando la cámara está sobre un soporte móvil que puede desplazarse. Según esto, los movimientos pueden ser muy variados. Como son:

*Dolly in*: la cámara se traslada de un plano lejano a otro más cercano.

*Dolly back*: la cámara se traslada de un plano cercano a uno general o de conjunto.

*Travelling* vertical: la cámara sube o baja como si estuviese situada en un ascensor.

*Travelling lateral*: se consigue al acompañar con la cámara a una persona u objeto como si siguieran desde un automóvil.

*Travelling de grúa*: cuando la cámara se monta sobre un brazo móvil, con lo que pueden lograrse movimientos y combinaciones en diversos sentidos. 44

En relación con *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* el movimiento de la cámara siempre siguió a los actores como es el caso de la explosión, cuando Mulder y Scully salen del edificio y la cámara está con ellos todo el tiempo o cuando están en el carro y un *travelling lateral* los acompaña todo el trayecto en el desierto o también en el campo de maíz con un *travelling* de grúa.

### 2.3.4 El Ritmo

Es la impresión dinámica dada por la duración de los planos, las intensidades dramáticas y, en último caso, por efecto del montaje. Sin embargo, el ritmo del cine es ritmo visual de la imagen, ritmo auditivo del sonido y ritmo narrativo de la acción.

El ritmo se crea con la duración material y psicológica de los planos. Según cual sea la duración de los planos, el film tendrá un ritmo u otro. Motivos cercanos piden el cambio rápido del plano, porque se capta rápidamente lo que contienen; el contrario pasa con planos que presentan motivos lejanos.

Creación de ritmo por la concordancia entre la duración material y psicológica de las tomas. Los objetos cercanos exigen un cambio rápido de shot (toma) porque su contenido se capta rápidamente. Lo contrario sucede cuando lo fotografiado está lejos. Los planos de mucha duración consiguen un ritmo lento; los planos cortos, por el contrario, crean un ritmo vital.

*Creación de ritmo por los electos visuales encuadrados.* La composición de los diversos planos puede agilizar o retardar el ritmo. Así, una sucesión de primeros planos puede producir un ritmo de gran tensión dramática.

Creación de ritmo por los elementos de la banda sonora. También se adecuará al contenido del filme.

Ritmo analítico. Numerosos planos cortos.

Ritmo sintético. Pocos planos largos.

Ritmo arrítmico. Planos cortos o largos. No habiendo tonalidad especial, los cambios bruscos producen sorpresa.

---

44. Posada V. Pablo Humberto, *Apreciación de cine*, Editorial Alambra Mexicana, S. A de C. V. México 1990, pág. 54.

*Ritmo in crescendo.* Planos cada vez más cortos (para incrementar la tensión) o cada vez más largos (para provocar relajamiento).

A la imagen cinematográfica conviene recordar que la imagen es

*toda representación figurada y relacionada con el objeto representado por su analogía o semejanza perceptiva.*<sup>45</sup>

Si agregamos a esta definición el movimiento ya estaremos hablando de una imagen cinematográfica.

La imagen tiene dos tipos de contenido, representante y significante. El contenido representante es la realidad física de lo mostrado, es lo que vemos. El contenido significante es la realidad psíquica o simbólica de lo mostrado, lo que interpretamos.

La imagen filmica se compone de seis elementos: tres son esenciales, sin ellos la imagen filmica no puede existir como tal, y son: la escala, el ángulo y la luz. Los otros tres son elementos integrantes y se incorporan a los esenciales para el perfeccionamiento técnico y artístico de la imagen filmica. Los elementos integrantes son el color y tono, el sonido y el montaje, una parte muy importante como veremos más adelante. <sup>46</sup>

En la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* manejan un ritmo arritmico con más planos cortos con una duración de aproximadamente cinco minutos y solamente utilizan cuatro para una duración de más de 10 minutos, donde dan más información que los demás, los cuales nos crean esa sorpresa en qué va pasar en el siguiente plano.

### **2. 3. 5                      La Escala**

Es la relación que existe entre la superficie que ocupa en la pantalla una imagen determinada y la superficie total de la pantalla. La escala de una imagen está determinada por el tamaño de lo fotografiado, por la distancia entre el objeto y la cámara y por el objeto que se emplea. La intensidad dramática de una imagen depende de su escala.

Para poder explicar las diferentes escalas empleadas por el cine, se suele tomar la figura humana como parámetro indicador. Teniendo esto en cuenta, podemos señalar que son:

*Full long shot.* Cuando la figura humana aparece pequeña dentro del encuadre. Lo que interesa en esta escala es el escenario.

---

<sup>45.</sup> Naime, *Op. Cit.*, pág. 52.

<sup>46.</sup> Posada V. *Op. Cit.*, pág. 57.

*Full shot.* Cuando cabeza y pies del personaje coinciden con los límites superior e inferior de la pantalla.

*Long shot.* Cuando en la pantalla se distinguen ya algunos rasgos y expresiones del personaje o de los personajes. En esta escala pueden caber siete u ocho personajes con holgura.

*Medium shot.* Cuando la figura humana no aparece entera, sino recortada a cierta altura. Se pueden distinguir tres tipos:

Plano americano. Cuando la figura se corta aproximadamente a la altura de las rodillas.

Plano medio. Cuando la figura se corta por la cintura.

Plano de busto. Cuando se corta a la altura del pecho.

*Close up:* Escala que representa sólo el rostro y parte de los hombros.

*Big close up.* Escala que representa sólo el rostro.

Plano de detalle. Un parte del rostro. Tratándose de otro objeto, cualquier parte del todo.

Cuando hay varias escalas dentro de un mismo encuadre, se dice que hay profundidad de campo, que representa objetos o personajes en varios planos y todos perfectamente en foco.

Con relación a la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* dado a la estatura de Gillian Anderson se utilizaron en la mayoría del filme planos americanos, que es el más común, ya que tenía que usar una caja en la escenas en los que caminaba con Mulder o cuando llamaban a la puerta porque la diferencia de tamaño entre ellos era enorme.

### **2. 3. 6                      Los ángulos**

Al tomar vistas con una cámara, normalmente el eje óptico (línea imaginaria que une el centro del encuadre con el centro del objetivo) de la cámara coincide con la línea recta que va desde nuestro punto de vista hasta el horizonte. Pero en lugar de eso, puede formar diversos ángulos con respecto a él y entonces la cámara adopta diversas posiciones o ángulos. La angulación es la diferencia que hay entre el nivel de la toma y el motivo que se filma.

*Til down* o picada. Siempre que la cámara ve hacia abajo. Sirve para describir un paisaje o un grupo de personajes, expresa la inferioridad o la humillación de un sujeto, o la impresión de pesadez, ruina, fatalidad.

*Til up* o contrapicada. Siempre que la cámara ve hacia arriba. Físicamente alarga los personajes, crea una visión deformada; expresa exaltación, triunfo. El eje óptico puede llegar a ser totalmente perpendicular al eje horizontal, mirando la cámara hacia arriba "vista de gusano".

Normal. El nivel de la toma coincide con el centro geométrico del objetivo o bien con la mirada de la figura humana. La cámara está situada a la altura de los ojos de los personajes, independientemente de su postura.

El eje óptico puede llegar a ser totalmente perpendicular al eje horizontal, mirando la cámara hacia abajo "vista de pájaro". Esto es que podemos lograr la vista de pájaro, cuando la cámara mira 90 grados hacia abajo o la vista de piso, cuando la cámara mira 90 grados hacia arriba.

Inclinado. Si la cámara está inclinada, entonces la angulación también lo está y el plano que se obtiene también.

Existe una colocación de la cámara que es naturalmente imposible y se le conoce como ángulo imposible; pero en rigor más que un ángulo es un emplazamiento determinado; combinado con artificios de decorado y trucos, se consigue vistas extrañas, físicamente imposibles.

La perspectiva favorable: Un buen encuadre es aquel en el que todos los elementos necesarios en el momento de la descripción o narración cinematográfica muestran sus formas en mejores condiciones de visibilidad.

En el rostro humano, la perspectiva favorable no es ni la posición frontal ni la de perfil a la cámara, sino la posición de 3/4.

En *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* los ángulos que utilizan son normalmente para Fox y Dana, que son los protagonistas y dan una perspectiva que ellos son los que hacen todo en el filme. Además los encuadres guardan esa atmósfera de misterio e intriga, porque están bien favorecidos visualmente para la narración y descripción de los personajes.

### **2.3.7 La Luz**

La luz debe tener en cuenta tres elementos condicionales: el movimiento de la imagen, la sucesión de un plano a otro y la rapidez en la sucesión de los planos.

La luz cinematográfica se consigue mediante cuatro clases de luz: la natural, la artificial, la luz difusa y la luz directa.

Luz natural. Es la más económica, pero tiene marcados inconvenientes porque la luz del día no está normalmente a la disposición de las necesidades de un plan de rodaje.

Luz artificial. Proporcionada por lámparas y reflectores apropiados. Permite mejores resultados en la imagen. En películas de color la luz artificial empleada no debe alterar ni tonos ni colores.

La luz difusa se obtiene por medio de difusores y no produce sombras, distribuyéndose de forma uniforme. Imita o refuerza efectos naturales de la luz ambiente.

La luz directa produce sombras en los objetos y sombras proyectadas por éstos. Se consigue el modelado de los volúmenes de los objetos produciendo sombras convenientemente estudiadas en su superficie, el dibujo de los contornos de los objetos con haces de luz directa que caen desde arriba y en dirección contraria al ángulo de la cámara, y el contraluz situando la cámara encarada hacia los haces luminosos.

Finalmente, los estilos de luz fílmica más usuales son:

Estilo de manchas. Cuando por el decorado se distribuyen un conjunto de manchas luminosas con poca semejanza con la distribución natural de la luz, pero que dan lugar a efectos determinados.

Estilo de zonas. Cuando se iluminan zonas escalonadas de mayor a menor intensidad. En este caso se ilumina más intensamente lo que se desea que resalte. Lo demás se somete a gradación. De este modo se centra la atención en lo más iluminado, se crean distancias y se logra atmósfera.

Estilo de masas. Imita el efecto de la luz natural y no persigue la iluminación constante del intérprete.

En el caso de la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* existe luz natural en las escenas porque no cuesta nada, pero se debe saber utilizar en el momento adecuado y a la hora, para crear la atmósfera esperada en cada toma y crear un movimiento de la imagen proyectada. La luz artificial se utilizó en las tomas de efectos especiales en el filme, como en la escena donde están en la Antártida y sale la nave espacial del hielo.

### **2. 3. 8 El tono y el color**

El diferente grado de luz que un objeto absorbe o rechaza dará como resultado en la imagen unos valores de tono que irán desde el blanco al negro, pasando por una serie de grises. Toda la gama de tonos posibles constituye la escala de tonos.

La mirada se dirige a lo más iluminado, al tono más claro antes que a las zonas más oscuras.

Al contrario, si se da un encuadre de gran calidad, lo primero que atraerá la mirada será un objeto oscuro.

Usos del color en el cine:

El color pictórico. Intenta evocar el colorido de los cuadros e incluso su composición.

El color histórico. Intenta recrear la atmósfera cromática de una época.

El color simbólico. Se usan los colores en determinados planos para sugerir y subrayar efectos determinados.

El color psicológico. Cada color produce un efecto anímico diferente. Los colores fríos (verde, azul, violeta) deprimen y los cálidos (rojo, naranja, amarillo) exaltan.

El color y la perspectiva: los colores cálidos dan impresión de proximidad, y los fríos de lejanía. También influye el valor de la intensidad tonal de cada color: los valores altos, iluminados, sugieren grandiosidad, lejanía, vacío... Los valores bajos, poco iluminados, sugieren aproximación.

Los fondos iluminados y claros intensifican los colores, dan ambiente de alegría y los objetos tienen más importancia en su conjunto. Los fondos oscuros debilitan los colores, entristecen los objetos que se difuminan y pierden importancia en el conjunto.

El color sirve para centrar la atención, favorecer el ritmo en la narración y en el montaje, y expresar con más fuerza ciertos momentos.

Respecto al color, hay subjetividad en la percepción del color, es decir, hay personas que distinguen algunos colores mejor que otras.

En segundo lugar, la reproducción fotográfica de los colores es objetiva. Así, al variar la perspectiva fotográfica de la real los colores se saturan porque la luz se condensa en ellos. Por eso los vemos diferente de cómo los apreciamos en la realidad.

Además de las características del color, también existen sus problemas que explicaremos a continuación:

Problemas técnicos. Falta de realismo.- El caso del Technicolor, que ofrecía tonalidades chillonas y falsas. Y falta de estabilidad en los procesos más

realistas (Afgacolor y sus derivados, como Eastmancolor) tienen poca estabilidad.

Problemas Psicológicos. Percibimos menos los colores que los valores (se comunican, fundamentalmente, mediante cambios de iluminación). De ahí que siga teniendo justificación el uso del blanco y negro.

El color no es una realidad absoluta, sino que está abierto a la percepción individual de cada espectador.

Los procedimientos técnicos empleados para conseguir el color condicionan sus efectos psicológicos (Eastmancolor ofrece, por ejemplo, colores cálidos y luces suaves, frente a Fujicolor, con el que se consigue mayor frialdad en los colores, más constante y luces más duras).

Problemas estéticos. Algunos géneros o temáticas justifican la presencia del color, mientras que otros no lo necesitan.

El color se suele usar en función de su supuesto realismo, pero también puede ser producto de un trabajo artístico, con lo cual puede cumplir una función expresiva o metafórica.

Simbología del color. El negro. El mal, la muerte, la noche, pero también el poder y la elegancia.

El gris. Neutralidad, frialdad, normalidad, aburrimiento, vejez.

El blanco. Pureza, virginidad, limpieza, inocencia, paz, frialdad.

El rojo. Sangre, vida, sexo, calor, agresividad, alegría.

El naranja. Calidez, alarma.

El amarillo. Llamada de atención, alegría, felicidad, riqueza, pero también la traición y la vergüenza.

El verde. Naturaleza, esperanza, juventud, fertilidad, tranquilidad y también envidia, podredumbre, decadencia.

El azul. Belleza, grandiosidad, serenidad, frialdad y orden; soledad y tristeza.

El violeta. Lujo y ostentación, elegancia, sentimientos intensos, religiosidad.

El manejo del color en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* se centra en un tono cálido en escenas al aire libre, un color oscuro y bajo cuando era de noche, lo que nos representa una aproximación con el clima del filme y de cosas importantes en la narración.

### **2. 3. 9 El Sonido**

Con su llegada el sonido proporcionó al cine grandes adelantos y nuevas posibilidades. Ganó más realismo, tuvo la oportunidad del uso de la palabra, se descubrió el poder expresivo del silencio y se incorporaron nuevos medios expresivos como la música, los ruidos, entre otros.

Hay varios tipos de sonido, podemos destacar el real, el subjetivo y el expresivo.

**Sonido real.** Es el sonido que producen los objetos y personajes que conforman la acción contemplada en la pantalla. El sonido real puede ser simultáneo; si escuchamos el sonido que produce la imagen a la vez que la vemos y el asincrónico; si el sonido no corresponde a la imagen vista, pero sí a los elementos ya identificados en la narración, pero ausentes en ese momento del cuadro de la pantalla.

**Sonido subjetivo.** Es el que escucha el espectador tal como lo escucharía uno de los personajes de la narración, y no con la intensidad real con que se produciría de hecho.

**Sonido expresivo.** Es cuando todos los ruidos, palabras o música son producidos por elementos que no pertenecen propiamente a la realidad que se describe o narra. Puede ser:

En superposición con el sonido real, formando con éste una especie de contrapunto orquestal.

En sustitución del sonido real, no escuchándose nada del sonido real y sí del expresivo.

La música en el cine puede ser real, si es producida por la acción misma, o expresiva, si es añadida por el creador del filme con la intención de subrayar algo.

Puede ser empleada de manera distinta. Así, sirve para la sustitución de un sonido real, para sustituir un sonido pensado o recordado, como continuación de un grito, para subrayar estados anímicos o psicológicos, como *leitmotiv*, que es cuando se repite el mismo tema musical para identificar personajes o situaciones, como continuación de un grito o un ruido, entre otros.

En sustitución de un sonido real, cuando en vez de escuchar el sonido que la imagen produciría, escuchamos música.

La música como ambiente de fondo. Empleada en la mayoría de las películas para suavizar ciertos pasajes o apoyarlos.

Respecto a los diálogos, deben ser reales, significativos; importantes para el desarrollo de la cinta y necesarios; que no digan al espectador lo que la imagen le está comunicando.

Cuando la palabra se emplea como comentario o explicación fuera del cuadro de las imágenes que la pantalla presenta, se está empleando la llamada voz en *Off*.

Los ruidos sirven para la ambientación y para imprimir veracidad a la película.

En la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* escuchamos la música de Mark Snow, quien compuso el *soundtrack* del filme y de la serie, además es quien le dio el ambiente de fondo a cada escena de la cinta para darle ese sonido de ambiente entre lo real y lo ficticio.

### **2. 3. 10 Vestuario, Decorados y Actores**

El uso del vestuario en el cine no es diferente del que se hace en el teatro, aunque hay una mayor tendencia hacia el realismo. Hay tres formas de utilizar el vestuario:

El realista. Vestuario conforme a la realidad histórica. El sastre se informa previamente en documentos de la época y hace que tenga prioridad la exactitud en la indumentaria.

La parrealista. El sastre se ha inspirado en documentos de la época, pero ha procedido a una estilización. La preocupación por la belleza o espectacularidad de la indumentaria está por encima de la exactitud histórica.

La simbólica. La exactitud histórica no tiene ninguna importancia. El vestuario sirve, fundamentalmente, para traducir simbólicamente los caracteres de los personajes, su clase social o estados de ánimo.

En los decorados hay dos tipos: los interiores o exteriores y reales o artificiales.

Los estilos de decorados son tres: El realista. El decorado no tiene más importancia en la historia filmada que su materialidad misma y sólo significa lo

que es. Este es el decorado característico del cine soviético y del cine "made in Hollywood".

El impresionista. El decorado se elige en función de la dominante psicología de la acción filmada. El paisaje condiciona y refleja el estado de ánimo de los personajes o sus conflictos. Los decorados suelen ser naturales.

El expresionista. Los decorados se emplean para expresar una visión subjetiva del mundo en la que predomina la deformación. Los decorados son, por tanto, construcciones artificiales que tienden a ofrecernos una visión deformada de la realidad. Esta tendencia en el uso de los decorados fue la más característica durante el Expresionismo alemán de los años 20.

Los actores se manejan por los métodos y por las formas de interpretación que son:

Método de Stanislavski. El actor debe vivir en cuerpo y alma su personaje, debe identificarse con él.

Método del distanciamiento. El actor no debe identificarse con su personaje, sino que le debe quedar claro al espectador, que la interpretación se trata de una construcción de una elaboración "artística". No pretende crear "ilusión de realidad".

Formas de interpretación:

Interpretación hierática. Estilizada, teatral, sugiere lo sobrehumano.

Interpretación contenida. Hace hincapié en la presencia del actor, en su "peso físico".

Interpretación dinámica. Predomina la explosión gestual y verbal.

En relación con *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* el vestuario que se utilizó es realista porque maneja celulares, automóviles de último modelo, trajes sastres a la moda y peinados, tecnología que está al alcance de todos y además que los uniformes que utilizan del FBI son reales.

Respecto a David Duchovny (Fox Mulder), Gillian Anderson (Scully) y William B. Davis (El Fumador) manejan el método Stanislavski porque en el caso del primero más adelante realizó otra película de ciencia ficción que se llamaba *Evolución* y también trataba de investigar un caso parecido al del agente del FBI, además que actualmente ninguno de los protagonistas no ha salido en otra producción de televisión o cinematográfica, ya que se apoderaron de su personaje por ejemplo en la escena del campo de maíz, Gillian Anderson acabó

con cortes en la retina debido a que repitió varias veces la toma de la persecución.

### **2. 3. 11 El Montaje**

Es la ordenación narrativa y rítmica de los elementos objetivos del relato. El proceso de escoger, ordenar y empalmar todos los planos rodados según una idea previa y un ritmo determinado.

La expresión del montaje es el elemento más importante de todos los anteriores y fruto de todos ellos. La elección, el ritmo, la medida van a la búsqueda de darnos una significación. Porque imágenes sueltas pueden adquirir al unirse agrupadas un nuevo significado.

Existen dos clases de montaje. El interno del encuadre y el externo o montaje de los diversos planos: es la yuxtaposición de los diversos planos ya internamente montados. De unos fragmentos de la película rodados, seleccionamos los fotogramas que componen planos más conseguidos en función de toda la secuencia y de todo el film, y los ordenamos con la medida y situación conveniente.

El espacio y el tiempo filmicos entran en juego: La elipsis es la supresión de los elementos tanto narrativos como descriptivos de una historia, de tal forma que a pesar de estar suprimidos se dan los datos suficientes para poderlos suponer como existentes. La elipsis viene motivada por la necesidad de recortar tiempo real, por razones narrativas, por razones técnicas de rodaje o interpretación que imposibilitan la filmación de ciertos hechos y por razones éticas que impiden la representación de asuntos incómodos.

Normas sobre montaje. Escala, los cortes de cada escena, que suponen supresión de fotogramas, de un movimiento, no pueden ser arbitrarios. Un pequeño cambio de imagen produce una incomodidad visual, se trata de un salto de imagen.

Angulación. Cuando el anterior error se aplica a la angulación, se trata de un salto de eje, efecto óptico que se produce cuando se cruzan los ejes de la acción y, por tanto, se da una perspectiva falsa en la continuidad de los planos correlativos.

Dirección de los personajes u objetos. Se trata de producir la impresión correcta en el caso de la dirección de los personajes en tomas diversas. Los movimientos de diferente dirección han de tomarse con direcciones opuestas, y los movimientos de igual dirección, con iguales direcciones. El error es el salto de eje. Tiene que haber "raccord" o continuidad. Además, en las acciones estáticas la dirección de las miradas de los personajes determinan el eje de

acción, que es la línea imaginaria a lo largo de la cual se desarrolla la acción de los personajes en el espacio.

Montaje en movimiento. En todo montaje en movimiento, las figuras que se siguen deben ser parecidas, sólo diferentes en su magnitud y posición.

Velocidad. Se puede variar la rapidez de los planos en un momento dado para aumentar o disminuir el interés. La velocidad del montaje debe responder al desarrollo del episodio, no a su velocidad física o a su rapidez dramática.

Distancia focal. Hay que mantenerla sin variar. Si no, se produce un salto de distancias.

La separación o unión de los planos y secuencias en un film se hace por medio de diversas formas de articulación y puntuación.

Por corte. Las imágenes de un plano suceden a las del anterior sin ningún proceso intercurrente.

Por fundido en negro. La escena se oscurece hasta no ver nada. Lo contrario es la apertura en negro. O también en blanco, en color o en iris.

Por encadenado. Una nueva escena va apareciendo encima de una antigua que se va fundiendo por superposición.

Por cortina. La progresión de una imagen en la pantalla hace desaparecer, por desplazamiento, la imagen anterior. Hay diferentes tipos de cortina.

Por barrido. Rápida panorámica que borra la nitidez de una imagen y da paso al plano siguiente.

Globalmente, las formas de paso indican una medida (un paso de tiempo o un cambio de espacio) y una expresión (una idea, un símbolo, un efecto.)

Existen algunos tipos de montaje. Según la escala y la duración del plano:

Analítico. A base de encuadres que contienen planos cortos y en general de corta duración. Se presta más a lo expresivo y psicológico. Se analiza la realidad estudiándola por partes. Se crea un ritmo rápido en la sucesión.

Sintético. A base de encuadres que contienen planos largos y con frecuencia uso de la profundidad de campo. Se da una visión más completa de la realidad, sin voluntad de análisis. Como aparecen más objetos y más hechos, exige encuadres de más duración para poder tener bastante tiempo de lectura.

Según con vistas a la totalidad del relato cinematográfico:

**Narrativo.** Pretende narrar una serie de hechos. Puede ser:

**Lineal.** El que sigue una acción única desarrollada por una sucesión de escenas en orden cronológico. La película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* pertenece a este relato, aunque también por el tema que trata que en el siguiente capítulo explicaremos, entra en el expresivo, intentando dar una realidad ideológica.

**Invertido.** Se alterna el orden cronológico del relato a partir de una temporalidad subjetiva de un personaje o buscando más dramatismo.

**Paralelo.** Dos o más escenas, independientes cronológicamente, se desarrollan simultáneamente creando una asociación de ideas en el espectador. La finalidad es hacer surgir un significado a raíz de su comparación. Una característica es su indiferencia temporal, donde no importa que las diferentes acciones alternadas sucedan en tiempos diferentes o muy distantes entre sí.

**Alternativo.** Equivale al anterior, basado en la yuxtaposición de dos o más acciones, pero entre éstas existe correspondencia temporal estricta y suelen unirse en un mismo hecho al final del film o de la secuencia.

**Expresivo.** Intenta sobre todo una interpretación artística o ideológica de la realidad cinematográfica que quiere mostrar en el transcurso de un film. Puede ser:

**Métrico.** Se basa en la longitud de los fragmentos.

**Rítmico.** En función tanto de la longitud de los planos como de la composición de los encuadres. Intenta subrayar el impacto psicológico con una segunda sensación confiada al ritmo del film. Se deforma la realidad de alguna manera, el ritmo real de un suceso se retrasa o acelera según lo que el autor quiere provocar.

**Tonal.** Intervienen componentes como el movimiento, el sonido emocional y el tono de cada plano.

**Armónico.** Resultado del conflicto entre el tono principal del fragmento y la armonía.

**Ideológico.** Busca un sentido más intelectual en la narración de los hechos al crear o evidenciar diferentes tipos de relaciones entre sucesos, objetos, personas. Relaciones temporales, espaciales, causales, consecutivas, de analogía, de contraste.

## 2. 3. 12 La estructura narrativa de una película

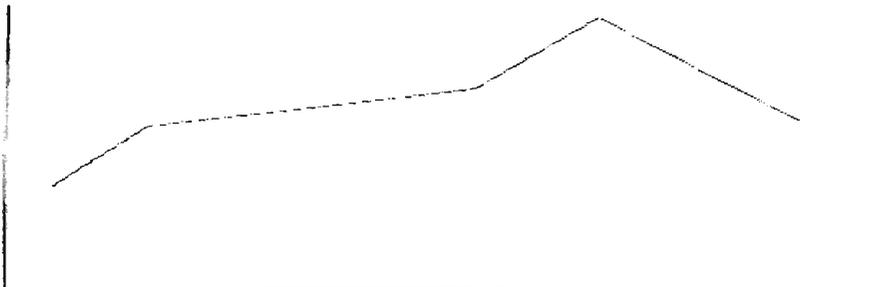
La trayectoria de la acción que sigue la continuidad narrativa a lo largo de la acción fílmica debe ser fluida. El paso de un conjunto de encuadres a otro lo debe marcar la acción.

**El Inicio:** Es preciso que contenga tensión emotiva, carácter visual, dinamismo, para que capte la atención. También debe presentar el conflicto, los personajes que intervienen, sus problemas y lo que constituirá el núcleo de atención de todo el desarrollo argumental.

**El desarrollo:** Para que una idea esté bien desarrollada es preciso que contenga calidad emotiva, diversas líneas de fuerza convergentes y unidad narrativa.

**La culminación y el desenlace:** El "clímax" es el momento culminante de la narración y el desenlace la consecuencia lógica de todo lo anterior.

**Curva del interés:** Si en unos ejes de coordenadas tomamos como abscisa la duración y como ordenada el interés, el diagrama "estandard" será el siguiente:



Hay que aclarar que casi nada de lo que se pueda decir sobre la estructura de una película tiene carácter de universal e indiscutible. Existen formas estructurales con intenciones innovadoras. La estructura cinematográfica es algo flexible y abierto al cambio, como lo prueban películas como *Corre, Lola, Corre*, *Amores Perros*, *21 Gramos*, *Lucía y el Sexo*, entre muchas otras.

Antes de finalizar este capítulo resulta importante mencionar que el Lenguaje Cinematográfico también ya predomina en producciones de televisión como la serie de *24*, *Stargate*, *Six Feet Under*, entre otras, esto ya no es exclusivo del cine, por lo tanto procederemos a explicar en el capítulo 3 de esta Tesis la historia de *Los Expedientes Secretos X*, es decir, su desarrollo, de qué trata y cómo fue el inicio y el final de esta forma simbólica.

## CAPÍTULO 3

THE TRUTH IS OUT THERE, LA HISTORIA DE  
LOS EXPEDIENTES SECRETOS X

"Lo que la ciencia no puede explicar, lo que los expertos no pueden resolver, lo encontrarás en **THE X FILES**", frase publicitaria del episodio piloto.

**"La vida es como una caja de chocolates. Un regalo barato, sin imaginación y difícilmente funcional como regalo que nadie pide. No se puede devolver, porque todo lo que obtienes a cambio es otra caja de chocolates. Así quedas atrapado con casi indefinible basura batida de menta, fácilmente atragantada cuando no hay nada que comer cuando estás viendo un partido de futbol. Claro, de vez en cuando obtienes uno con crema de maní o uno de café, pero se va muy rápido y el sabor es pasajero. Al final, no quedan más que migajas llenas de jalea endurecida y nueces rompe-dientes, que si estás lo suficientemente desesperado para comértelos no deja nada más que una caja vacía con papel de envoltura chocolate inservible".\***

*\*Palabras de C.G.B Spencer, nombre del Smoking Man, en el episodio "Musings of a Cigarette-Smoking Man", Recuerdos de un fumador, televisado el 25 de Marzo de 1997 en canal Fox de Latinoamérica.*

### 3.1 Explanatorio: Chris Carter y *Los Expedientes Secretos X*

Hablar de *Los Expedientes Secretos X* es hablar de Chris Carter o viceversa, quien es el creador, productor ejecutivo, coeditor y coescritor de la serie, y de *Kolchak: The Night Stalker (1974-75)*, *Kolchak: el vigilante de la noche*, un programa de televisión poco exitoso que, en los 70, marcó la adolescencia de Carter por su tratamiento de temas sobrenaturales.

Originario del sur de California, Carter es hijo de un obrero de la construcción y creció en Bellflower, un barrio de Los Ángeles muy poco distinguido.

Chris y su hermano menor, Craig, tuvieron una infancia normal. Carter desarrolló un temprano amor por el béisbol y jugó de lanzador en la Liga Infantil. Empezó a practicar el surf a la edad de 12 años, y su pasión por el deporte le condujo a escribir durante años en la revista *Surfing*, que acabó dirigiendo después de graduarse en la Universidad Estatal de California de Long Beach en 1979, en la especialidad de periodismo. Trabajó como escritor independiente y viajó bastante por el extranjero.

*Los Expedientes Secretos X* resultaron cuando Carter empezó a salir con su esposa, Dori Pierson, cuatro años después de dejar la universidad. Pierson, una guionista cinematográfica cuyo historial incluye *Ensalada de gemelas*, animó a Carter a escribir películas, y su trabajo llamó la atención de Jeffrey Katzenberg, en aquel tiempo presidente de los estudios Disney, quien contrató a Carter como escritor. Trabajó en telefilmes Disney como *B.R.A.T. Patrol* y *Meet the Munceys*. 47

Más adelante conoció a Brandon Tartikoff, presidente de NBC Entertainment, a quien le escribió algunos episodios piloto de series, que incluyen *Cameo by Night* y *Brand New Life*. Más tarde produjo otra serie de corta vida para la NBC, *Rags to Riches* y escribió una serie de ficción científica titulada *Copter Cop*, que Tartikoff estaba entusiasmado por producir, hasta que sufrió un grave accidente automovilístico que lo mantuvo hospitalizado durante varios meses. En cuanto se recuperó, Tartikoff abandonó NBC para convertirse en presidente de Paramount Pictures e intentó llevarse a Carter, pero no fue posible.

Su obra también impresionó a Meter Roth, el presidente de Stephen J. Cannell Productions. Leyó el guión de un episodio piloto que Carter había escrito, titulado *Cool Culture*, una serie inspirada en la cultura juvenil que había conocido cuando vivía en la playa y trabajaba para la revista *Surfing*. El guión nunca se materializó, pero más adelante lo contrataron para producir y escribir una serie dramática de la CBS, *Palace Guard*.

---

47. Lowry Brian, *La verdad está ahí fuera. Guía oficial de Expedientes X*, Editorial Plaza y Janes, 1998, pág. 16.

Esta serie no tardó en suspenderse, pero Roth no se olvidó de Carter cuando pasó de Cannell a la Twentieth Century Fox como presidente de producciones televisivas. En 1992 se arriesgó al contratar a algunos productores relativamente desconocidos, entre ellos Carter. Su misión consistía en crear programas por mediación de la Twentieth Century Fox Televisión, una rama de la Fox Broadcasting, perteneciente al imperio audiovisual de Rupert Murdoch.

Pese a su participación en comedias y series orientadas hacia la familia del estilo Disney, Carter llevaba años dándole vueltas a un concepto más sombrío, producto de su amor infantil por programas como *Dimensión Desconocida*, y en particular, *El vampiro de la noche*, una película de 1971 rodada para la televisión, y más tarde la serie de una hora *Kolchak: The Night Stalker*, emitida por la ABC durante la temporada 1974-75.

Después, Carter se reunió con Roth en la Twentieth Century Fox para comentar la clase de programa que el productor deseaba crear. A lo que indicó que al estilo de *El vampiro de la noche*, "algo aterrador" para televisión, algo relacionado con los ovnis y con los fenómenos paranormales.

Empezó a redefinir su premisa, con el fin de no caer en el hoyo que dejó la serie *The Night Stalker*, que perdió popularidad al cabo de un año. La idea de Carter necesitaba un armazón más sólido, algo que mantuviera al público semana tras semana sin forzar los parámetros de la credibilidad. En ese mismo instante se estrenó *El silencio de los inocentes*, lo que lo animó a utilizar al FBI como medio para infiltrarse en el mundo de lo paranormal.

Los cimientos se fueron construyendo con algunas modificaciones y cierta investigación. Tenía que haber alguien del FBI que investigara casos inexplicables. Por lo tanto, la serie se centraría en dos agentes del FBI (uno creyente y el otro escéptico) que investigarían casos relacionados con fenómenos paranormales. La experiencia personal impulsaría a uno de ellos, que habría sido testigo de la abducción de su hermana menor, Samantha, cuando él contaba con 12 años.

La clave que necesitaba Carter llegó cuando un amigo que trabajaba como psiquiatra investigador en Yale le enseñó un informe de la Organización Roper, en el cual se afirmaba, que un 3 por ciento de la población americana cree haber sido abducida por alienígenas. Tanto si los resultados eran válidos como si no, había encontrado una fuente potencial de interés.

Cuando Carter empezó a dar forma al material, incluyó pequeños detalles personales a los personajes. Dio al creyente, Fox Mulder, el apellido de soltera de su madre y el nombre de un chico que había conocido en la adolescencia. Su compañera, la más escéptica, la agente Dana Scully, tomó su apellido del locutor de radio de los Ángeles, Vin Scully.

Pese a las similitudes que la idea original de Carter guardaba con *The Night Stalker* en términos del factor miedo, la evolución dio lugar a diferencias. El periodista Carl Kolchak se encontraba con monstruos por pura casualidad, lo que exigía una fuerte suspensión de la credulidad. Los agentes Mulder y Scully buscan lo paranormal después de que otra persona lo haya encontrado.

Ahondado en su naturaleza escéptica, también se planteó las semillas de lo que se convertiría en una parte fundamental de la serie: la presunción de que existen fuerzas del gobierno empeñadas en evitar que esa información salga a la luz. En principio la misión de Scully consiste en procurar entorpecer las pesquisas de Mulder, y posibles pruebas de la existencia de ovnis que están ocultas en un almacén del Pentágono en la última secuencia del episodio piloto.

Aunque era un adolescente en la época del "Watergate", aquellos acontecimientos dejaron huella en Carter y que la información sobre el escándalo y la posterior dimisión de Nixon fueron los acontecimientos más formativos de su juventud. No es de extrañar que haya llamado Garganta Profunda a uno de los personajes principales, en homenaje a la misteriosa fuente de los periodistas, y que haya incluido frases como "no confíes en nadie", "quiero creer", "niégalo todo" y "la verdad está ahí afuera", una frase con doble sentido, que viene a resumir el ambiente que deseaba proyectar en la serie. 48

El siguiente paso consistió en vender la idea a la cadena. Los ejecutivos de la Fox, constituyeron el primer y último peldaño de Carter. Roth y el productor se reunieron con Bob Greenblatt, vicepresidente encargado de la elaboración de series dramáticas.

Aquellas reuniones de verano y otoño de 1992 resultaron un poco difíciles porque costaba precisar la idea de la serie. Además, a Greenblatt le preocupaba que su superior, Pete Chernin, presidente de Fox, no autorizara una serie que abordara el tema de la caza de extraterrestres.

Se produjeron más discusiones sobre los diversos elementos. En noviembre de 1992, Greenblatt cambió de superior y en su lugar quedó Sandy Grushow. Dependería de Grushow que la cadena aceptara producir el episodio piloto.

Grushow decidió dar el visto bueno al piloto, en la creencia de que la serie sería un buen sustituto de la realista *Sightings*, que también trataba de ovnis y, aunque contaba con una buena audiencia, por la naturaleza de su formato no inspiraba mucho entusiasmo entre los patrocinadores.

Una vez encargado el piloto, había que escoger a los protagonistas. Varios actores fueron presentados para cada papel, hasta quedar unos pocos.

---

48. *Ibidem*, pág. 21.

Los candidatos finales para el personaje de Mulder fueron David Duchovny (en aquel tiempo conocido por una aparición como agente del FBI, en la serie de culto de la ABC, *Twin Peaks*).

En cuanto a Duchovny, el actor mostraba poco entusiasmo en aquel momento por trabajar en una serie de televisión. Su carrera cinematográfica había dado un giro prometedor con *Kalifornia. Los Expedientes Secretos X* fue el único guión de piloto que su representante decidió enviarle aquel año.

Se desataron más debates sobre Scully. Greenblatt sabía que el personaje debía ser real, como el de Jodie Foster, en el *Silencio de los Inocentes*. Carter y el jefe de casting, Randy Stone, se decidieron de inmediato por Gillian Anderson, una actriz de 24 años, prácticamente desconocida en televisión, aparte de una aparición como estrella invitada en la breve serie de la Fox, *Class of '96*.

Finalmente, Carter dijo que era ella la persona a la que quería para el personaje de Dana Scully. Anderson recibió la noticia de que había sido elegida un jueves y tomó un avión para rodar el piloto dos días después.

Otro punto de fricción se encontraba en la naturaleza de la relación entre los dos protagonistas. Carter insistía en que debía ser platónica en todo momento, pese a quienes le estimulaban a introducir más química sexual.

En el episodio piloto había una escena en que el personaje de Scully irrumpe en la habitación de Mulder en un momento de pánico vestida sólo con una túnica, y Carter nunca permitiría que Mulder y Scully se transformasen en la versión FBI musulmana. La reacción fría del agente imponía un tono que el productor deseaba mantener en los siguientes episodios.

La Ten Thirteen Productions de Carter y la Twentieth TV habían planeado producir la serie en Los Ángeles, pero no encontraron los exteriores apropiados para la escena de la abducción en el noroeste del Pacífico. Finalmente se tomó la decisión de ir a donde hubiera bosques, y las localizaciones se rodaron en Vancouver, una ciudad que no sólo ofrece condiciones económicas favorables con respecto a Los Ángeles, sino que posee la ventaja de parecerse a casi cualquier ciudad de Norteamérica.

La filmación empezó a rodarse con retraso, y más de 20 pilotos se rodaban en aquellos momentos en la zona de Vancouver a toda prisa con el fin de que las series estuvieran preparadas para su examen con vistas a las horas de máxima audiencia de otoño, los productores no consiguieron contratar las locaciones de su preferencia, un problema añadido al de trabajar en un ambiente extraño.

El rodaje se inició en marzo de 1993, y la primera escena, rodada en la Canadian Broadcasting Corporation, incluía la secuencia en que Dana Scully se encuentra por primera vez con Fox Mulder cuando se aventura en las entrañas del edificio del FBI, que él llama el hogar de los elementos indeseables del FBI. El ensayo de los actores se había reducido a lo que se denomina una lectura de mesa, y Carter sabía que aquellas primeras tomas, aún sin montar, serían examinadas minuciosamente, en parte debido a las discusiones que precedieron a la inclusión de Anderson en el reparto, en parte porque la naturaleza de la relación entre los actores sería capital para que la serie funcionara.

Una vez finalizadas las dos semanas de rodaje, la Fox recibió el piloto aquella primavera, junto con docenas de otros contendientes, esperanzados por hacerse un hueco en las horas de máxima audiencia, un proceso anual de filtrado que dificultaba las posibilidades de prosperar a cualquier programa. La posproducción, que además del montaje incluye la incorporación de música y efectos de sonido, no concluyó hasta principios de mayo, pocos días antes de que la Fox observara el piloto y decidiera su horario de otoño.

La Fox decidió emitir *Los Expedientes Secretos X* en el horario privilegiado de otoño, una hora después de *The Adventures of Brisco County Jr* (un *western* que se veía poco en las horas de máxima audiencia por aquel tiempo y era un programa que podría despertar más pasiones entre la plantilla de la compañía), con la esperanza de que atrajera la atención de los televidentes y los arrojara en brazos de Fox.

Después de más de un año de planificación y producción, los espectadores vieron por primera vez el 10 de septiembre de 1993 *Los Expedientes Secretos X* en pantalla chica. Empezaba con la historia de un grupo de adolescentes abducidos en el noroeste del Pacífico. Mulder aparece por primera vez con gafas, y hay un cartel en la pared que dice: "*I want to believe*" (Quiero creer).

*Los Expedientes Secretos X* comenzó a dar señales de vida en enero y febrero y ascendió poco a poco desde abril a mayo y alcanzó un buen porcentaje de audiencia con el episodio final de su temporada. Surgió el lema promocional de la primera temporada: "No lo vea solo".

El hombre decisivo en Vancouver fue Goodwin, responsable de reclutar a varios miembros clave del equipo, entre ellos Rabwin y Mark Snow, que compuso la banda sonora de varias películas para la televisión antes de integrarse en *Los Expedientes*, y como consecuencia realizó el *soundtrack* de la serie y de la película, *Combate al futuro*.

## El Señor X: CHRIS CARTER

Nombre y apellido: Chris Carter

Edad: 48 años

Fecha de nacimiento: 13 de octubre de 1956

Nació y creció en: Bellflower, California

Vive en: Pacific Palisades, California

Estado civil: casado (desde 1987 con la guionista Dori Pierson, de 55 años)

Padre: William Carter, trabajador de la construcción (fallecido)

Madre: Catherine Mulder Carter, ama de casa (fallecida)

Hermanos: Craig (41), profesor de física

Ahijada: Piper Maru Klotz (hija de Gillian Anderson)

Título universitario: Periodismo (1979)



Trabajos anteriores a *Los Expedientes Secretos X*: escritor y posterior director de la revista *Surfing*; guionista de películas para televisión de Disney (1985-88); responsable de dos pilotos para la cadena NBC; productor de la comedia musical *Rags to Riches* (NBC); creador del episodio piloto la serie de ciencia ficción *Copter Cop* y del drama juvenil *Cool Culture* (que nunca salieron al aire).

Otras series: *Millennium* (1996), protagonizada por Lance Henriksen, sobre un ex-agente del FBI que podía meterse adentro de la mente de los asesinos y ver lo que ellos veían. Duró tres temporadas. Ganó el premio People's Choice, como Mejor Serie Nueva, durante su primera temporada. *Harsh Realm* (1999), protagonizada por Scott Bairstow y D.B. Sweeney, sobre un soldado que es enviado al interior de un juego de realidad virtual a destruir a un sargento que se ha apoderado del programa, y debe moverse en un mundo idéntico al suyo, pero donde los roles de sus seres más queridos están cambiados. Duró tres episodios. *The Lone Gunmen* (2001), protagonizada por Bruce Harwood, Dean Haglund, Tom Braidwood, Stephen Snedden y Zuleikha Robinson, basada en los Pistoleros Solitarios (personajes de *Los Expedientes Secretos X*). Duró media temporada. Es decir, que después de *Los Expedientes* no realizó nada más.

### 3.2 Explanatorio: Personajes de la serie

Estos son todos los personajes principales de la serie e incluso algunos secundarios. Se indica el nombre del personaje, en algunos el cargo y el nombre del actor.

David Duchovny (Agente Especial Fox Mulder). El agente Mulder está convencido de que su hermana fue abducida por alienígenas mientras él estaba paralizado por una fuerza desconocida y que sus recuerdos están distorsionados. Cree que potencias extraterrestres, tal vez en contubernio con organizaciones gubernamentales clandestinas, visitan sin cesar nuestro planeta. A causa de estas extrañas ideas se ganó el sobrenombre de "Spooky" (Tenebroso) entre sus compañeros. Es conocido que no mantiene relaciones estrechas con los demás agentes, salvo con su compañera, Dana Scully. Aunque se le respeta desde un punto de vista profesional, sus colegas le consideran un subversivo. Su personalidad no encaja en el récord de éxitos en el área a que ha sido asignado y le sitúa entre los mejores agentes que trabajan para el sistema federal.



Gillian Anderson (Agente Dana Scully). Scully es una agente muy respetada y eficiente, famosa por sus conocimientos en medicina y patología forense. No comparte las creencias en los fenómenos paranormales del agente Mulder. Dana Scully estudió el primer curso en la Universidad de California (Berkeley), cerca de la base aeronaval de Alameda, donde su padre estaba destinado. En Berkeley se relacionó con el activismo político, sobre todo con grupos antinucleares, aunque su implicación no pasó de leer panfletos y enzarzarse en ocasionales discusiones con su padre. Al terminar el curso, Dana se trasladó a la Universidad de Maryland. La preparación médica de la agente ha sido de incalculable valor para la Agencia en la investigación de varios casos asignados a *Los Expedientes Secretos X*.



Match Pileggi (subdirector Walter Skinner). El subdirector Walter S. Skinner, un exmarine severo y exigente, es el supervisor de Fox Mulder y Dana Scully. Su insistencia en que las investigaciones se ajusten a las normas suele enfrentarle con Mulder, cuyos métodos heterodoxos molestan al subdirector. Skinner recibe frecuentes visitas del misterioso Fumador; la relación entre

ambos es ambigua, en el mejor de los casos. Si bien Skinner clausuró en una ocasión los expedientes debido a órdenes de arriba, más tarde los reabrió por decisión propia.



William B. Davis (El Fumador). Desde el momento en que Dana Scully fue asignada a Los Expedientes, el siniestro fumador del traje elegante no ha quitado el ojo de encima a Mulder. Alto, delgado, tiene contactos en las conspiraciones que tratan de frustrar las investigaciones de Mulder, aunque no queda claro si les ayuda o dificulta sus maniobras.



Steven Williams (X). Decididamente más siniestro que su predecesor, Garganta Profunda, a X le gustan las sombras. Pocas veces se deja ver y cuando lo hace aparece tenso, nervioso, paranoico. Desde el principio manifiesta que no quiere terminar como Garganta, hacia quien siente cierta lealtad, pero no la suficiente como para perder la vida. En más de una ocasión se ha negado a ayudar a Mulder y Scully.



Los Pistoleros Solitarios. Estos tres personajes forman el equipo editorial de la revista sobre conspiraciones, Pistoleros Solitarios, llamada así por el supuesto segundo asesino de Kennedy. Tiene contactos y conocimientos en diversos campos y funcionan como una especie de asesores alternativos de Fox Mulder. Byres luce una barba, viste con elegancia y es un experto en sistemas de información. Langly es alto, delgado, rubio y usa lentes; su especialidad son las comunicaciones. Frohike tiene una decidida debilidad por la agente Dana. El es gurú de operaciones especiales y archivo fotográfico del grupo. Han proporcionado tanto teorías como datos objetivos.

Hubo un cuarto elemento, conocido como el Pensador, Kenneth Suna. Sólo apareció una vez y es un cibernético. Accedió a los archivos secretos del departamento de Defensa y se apoderó de información muy delicada sobre la

relación del gobierno con los alienígenas. Fue asesinado por acceder a los archivos del MJ.



John Fitzgerald Byers: **Bruce Harwood**



Ringo Langly: **Dean Haglund**



Melvin Frohike: **Tom Braidwood**

Nicholas Lea (Agente Alex Krycek). Aparece por primera vez en el episodio *Insome*, donde participa en una investigación dirigida por el agente Mulder. Al principio el agente Alex Krycek parecía una versión más joven y menos cínica de Mulder. A medida que pasaba el tiempo, no obstante, se descubría que era agente doble que trabajaba para el Fumador con el propósito de frustrar los intentos de reabrir los expedientes X. Contribuyó al secuestro de Dana Scully por Duane Barry y trató de matar a Mulder cuando éste acudió a rescatarla.

Después se esfumó para reaparecer en *Anazasi*, donde asesina al padre de Mulder y acusa a éste del crimen. A partir de ese momento Mulder es muy consciente de las intenciones de Alex. De hecho, Scully se vio obligada a dispararle para impedir que matara a Krycek, que escapó. Más tarde participaría en un frustrado intento de asesinato de la agente Scully, que dio como resultado la muerte de su hermana Melissa. A consecuencia de este error, Krycek sufrió un atentado, del que se salvó. Huyó del país en posesión de una cinta que contenía información sobre los conocimientos del gobierno sobre la vida extraterrestre y su relación con ella.



Jerry Hardin (Garganta Profunda). El confidente secreto más influyente de Mulder fue presentado en el segundo episodio de la serie, donde aparece de

repente para aconsejar a la agente que se aparte de un caso. Repitió similares advertencias en sus demás apariciones, al tiempo que facilitaba información a Mulder para ayudarle en su investigación. Admitió en una ocasión que mentía a su protegido.

Garganta Profunda, cuyo nombre y cargo reales nunca se revelaron, parecía un hombre atrapado en sus contradicciones. Si bien afirmaba gozar de una posición tan privilegiada como para conseguir a Mulder asientos de palco en cualquier estadio de béisbol del país, también confesaba que arriesgaba su vida cada vez que se encontraban. Afirmaba haber vigilado a Mulder durante mucho tiempo antes de confiarle información secreta. Mientras que el agente le creyó desde el principio, Scully se mostraba recelosa. No llegó a confiar en él hasta que se vio obligada a aliarse con el hombre para salvar la vida de su compañero.



Robert Patrick (Agente John Doggett). El Agente John Doggett se unió al FBI proveniente del departamento de Policía de la Ciudad de Nueva York, donde sirvió como detective en una sección de la División de Cuidado de Fugitivos 1987-1995. Es un policía que cree que todo puede explicarse con técnicas policíacas normales. En el 95 se gradúa en la Academia del FBI y ahí trabaja hasta el 2000. Es llamado por el subdirector Kersh para comandar la investigación del secuestro del agente Mulder. Inmediatamente es asignado a los Expedientes Secretos X, a los que desde dentro seguirá investigando para encontrarlo. Aparece en la octava temporada para a Dana Scully a resolver el caso del secuestro de Fox Mulder. Estuvo en pareja con Mónica Reyes.



Annabeth Gish (Mónica Reyes). Fue adoptada por padres mexicanos y radicó en México. Ella nunca conoció a sus padres biológicos. Se especializó en folclore y mitología en la Universidad de Brown y obtuvo su título bachiller y sus maestrías en cuatro años. Después de considerar una carrera académica, viajó a Quántico y se enroló en la academia en 1990. Su primera asignación del FBI era ayudar en las tareas de una fuerza especial que investigaba denuncias de abuso, referentes a rituales satánicos. Nunca se pudo probar ninguno de los cargos, sólo un informe se emitió en 1992.

Llegó a los expedientes para ayudar a Doggett y a Scully en la búsqueda del Agente Mulder, ella es completamente creyente, pero eso no implica que no sepa evaluar las circunstancias. Apareció en el último capítulo de la octava temporada para ayudar a Scully a dar a luz. En la novena temporada estará a cargo de los Expedientes Secretos X junto con el Agente John Doggett.



**Otros miembros del FBI:**



Jefe Sección Scott Blevins, *responsable sección de crímenes violentos*: **Charles Cioffi**



Agente Pendrell: **Brendan Beiser**



Agente Jeffrey Spender: **Chris Owens**



Agente Diana Fowley: **Mimi Rogers**



Directora Adjunta Jana Cassidy: **Blythe Danner**



Agente Especial Darius Michaud: **Terry O'Quinn**



Director Adjunto Alvin Kersh: **James Pickens Jr.**

**Informadores de Mulder y Scully:**



Marita Covarrubias: **Laurie Holden**



Senador Richard Matheson: **Raymond J. Barry**



Dr. Alvin Kurtzweil: **Martin Landau (Película)**

**Conspiradores, es decir, personas del Sindicato:**



El Hombre Manicure: **John Neville** (Película)



First Elder (Gordo): **Don S. Williams**



Alien Caza-Recompensas: **Brian Thompson**



Crew-Cut Man: **Lindsey Ginter asesino de G. Profunda**



Luis Cardinal: **Lenno Britos cómplice de Krycek**



Grey-Haired Man: **Morris Panych asesinó a X**



Francotirador Willy: **Willy Ross (Película)**



Conrad Strughold: **Armin Mueller-Stahl (Película)**

La familia de Mulder sufrió tragedias terribles. Con ocho años de edad, Samantha Mulder desapareció y nunca más se supo nada de ella. Mulder opina que la experiencia destrozó a su familia, y al parecer sus padres están separados.

Durante las sesiones de regresión hipnótica con el doctor Heitz Werber, Mulder recordó una luz brillante, una presencia en su habitación, su indefensión total y una voz que le aseguraba que todo saldría bien y que su hermana había sido abducida por los alienígenas, y desde entonces dedica su vida a recuperar a Samantha y descubrir las conspiraciones gubernamentales secretas.

Más sufrimientos aguardan aun a la familia Mulder. Una mujer que afirma ser Samantha aparece de repente cuando Mulder está investigando un caso. Conocemos a Bill Mulder, un hombre serio, frío y severo, miembro en otros tiempos del departamento de Estado, y a la madre de Mulder, más cariñosa y amable, pero no ingenua. Ella también cuestiona la autenticidad de Samantha. Cuando es secuestrada Scully, Mulder se ve obligado a intercambiar a Samantha por su compañera y presencia horrorizado cómo ésta se mata al caer de un puente. Una vez más, ha de enfrentarse a su impecable padre para comunicarle que han encontrado a Samantha. Sin haberse recuperado todavía de la conmoción, descubre consternado que su supuesta hermana es un clon como otros muchos, que afirma saber la suerte de su verdadera hermana.

En Anasazi se descubren más detalles del pasado de Bill Mulder, antiguo colaborador del Fumador. A Mulder padre parece preocuparle que se desvele su implicación en un experimento secreto del gobierno, así como la posibilidad de que su hijo salga mal parado. Aunque lo intenta, el Fumador no logra tranquilizarle, y el viejo llama a su hijo. Mulder acude, y cuando su padre está a punto de revelar su papel en el caso que investiga, el agente Krycek lo mata de un tiro. Acusado del asesinato de su padre, Mulder huye, y el Fumador se

pone en contacto con él para advertirle que la revelación de los secretos que investiga supondrá también desvelar la participación de su padre en ellos.



William Bill Mulder: **Peter Donat**



Sra. Mulder: **Rebecca Toolan**



Samantha Mulder niña: **Vanessa Morley**



Samantha Mulder: **Megan Leitch**

La familia de Scully en contraste con la de su compañero, su vida doméstica y su infancia parecen muy normales. Su padre, William Scully, era capitán de la marina. Participó en el ataque a la Bahía de Cochinos en 1960. Llamaba "Maggie" a la madre de Scully, Margaret. En una ocasión Maggie contó a su hija que su padre se le había declarado inmediatamente después de regresar de la Bahía. Su canción favorita era *Beyond the sea*, que fue interpretada en su boda. El matrimonio parecía feliz en todos los sentidos, y los Scully tuvieron cuatro hijos: William Jr., conocido como Hill Junior, Melissa Scully, Dana Scully y Charles Scully.

El capitán Scully llamaba a su hija menor "Starbuck", por el personaje de *Moby Dick*, y ella lo llamaba "Ahab". Aunque el hombre no aprobaba la profesión de su hija, Maggie Scully aseguró en dos ocasiones a Dana que su padre se sentía orgulloso de ella. Su repentina muerte en la navidad de 1993 representó un duro golpe para Dana. Cuando se le apareció poco después, conmocionó tanto a la agente que empezó a cuestionarse sus creencias. El capitán

reapareció cuando Scully se hallaba al borde de la muerte para transmitirle un mensaje de amor y esperanza.

Melissa Scully, la hermana mayor de Dana, se parece a ella. Cree en los milagros, tiene propensión a utilizar la jerga de la nueva Era y afirma ser capaz de leer auras. Anuncia que su hermana, cuando se hallaba en coma, estaba decidiendo entre vivir o morir, y dice a Fox Mulder que él estuvo en un lugar muy oscuro, más oscuro que el de Scully. Alex Krycek dispara a Melissa al confundirla con Scully y cuando muere, Dana dijo que su hermana murió por ella.



Capitán William Scully: **Don S. Davis**



Margaret Scully (madre): **Sheila Larken**



Melissa Scully: **Melinda McGraw**



Bill Scully, Jr.: **Pat Skipper**

**Otros personajes:**



**Veronica Cartwright** *Nominada a mejor actriz en 1998 por el papel de Cassandra Spender, madre del agente Spender, en el capítulo **Patient X***



**Lili Taylor** *Nominada a mejor actriz en 1998 por el papel de Marty Glenn, una chica ciega, en el capítulo **Mind's eye***



**Peter Boyle** *Ganador como mejor actor en 1996 por el papel de Clyde Bruckman, un hombre que ve como morirán las personas, en el capítulo **Clyde Bruckman's Final Repose***



**CCH Pounder** *Nominada en 1995 por el papel de la Agente Kazdin, agente del FBI al mando en un secuestro, en el capítulo **Duane Barry***



Eugene Victor Tooms: **Doug Hutchison** *El hombre que se deslizaba*



Max Fenig: **Scott Bellis** *Un abducido*



*Scully*

Duane Barry: **Steve Railsback**. *Otro abducido que secuestró a*



El Pensador: **Kenneth Suna** *El amigo de Los Tiradores Solitarios que consiguió la cinta con Los Expedientes Secretos X*



Albert Hosteen: **Floyd Red Crow Westerman** *El indio que hizo revivir a Mulder*



Robert Patrick Modell: **Robert Wisden**. *Pusher, dominaba con la mente*



José Chung: **Charles Nelson Reilly**. *Un escritor de novelas*



Jeremiah Smith: **Roy Thinnes**. *Un extraterrestre con buenas intenciones*



Michael Kritschgau: **John Finn**. *Un hombre que intentó convencer a Mulder de que todo era una gran mentira*

### 3.3 Explanatorio: Descripción de la serie

Para adentrarnos al cien por ciento en la serie de *Los Expedientes Secretos X* es necesario reiterar que trata de fenómenos paranormales, seres extraterrestres y todo tipo de acontecimientos inexplicables y el tópico principal es que el gobierno niega siempre tener información, desde el punto de vista de dos agentes del FBI 49. Fox Mulder es creyente y abierto a acontecimientos extremos, mientras que Dana Scully, doctora en medicina, ve el mundo a través de la ciencia y trata de encontrar explicaciones racionales para todo.

En general hay dos tipos de episodios, unos son los que llaman "*monster of the week episodes*", que son episodios independientes que no poseen referencias a otros episodios y que pueden ser vistos sin importar el orden. Los demás son los que pertenecen a la llamada "*Mitología*" de la serie y representan la columna vertebral de la historia subyacente a lo largo de los años. Estos episodios se caracterizan por tener una relación muy estrecha e intrínseca entre ellos, así como referencias múltiples a otros episodios. Siempre tratan de la existencia de vida extraterrestre en la Tierra y de su encubrimiento por parte de una conspiración global que persigue intereses misteriosos y cuyos miembros tienen una relación con los poderes del mundo. La mitología tiene una continuidad, haciendo que la correcta comprensión de la trama requiera un conocimiento importante de la historia. A esto la llamaremos narrativa modular.

Es decir, la narrativa de la mediación electrónica televisiva es situacional y modular: aun en las series dramáticas televisivas, en las que hay secuencialidad temporal-espacial, la narrativa se presenta a través de módulos, o sea, unidades de contenido que pueden o no tener relación con otros, en este caso la serie de televisión sí tiene relación con cada episodio mitológico de *Los Expedientes Secretos X*. 50

49. El FBI (en inglés, Federal Bureau of Investigation), es la Agencia del Departamento de Justicia de Estados Unidos y principal Buró Federal de Investigación. Las funciones del FBI, bajo su amplia responsabilidad de investigar las violaciones de las leyes federales, incluyen la lucha contra el espionaje, el sabotaje, las actividades subversivas y otras acciones relacionadas con la seguridad nacional, el crimen organizado y el tráfico de drogas, el terrorismo y el crimen profesional.

El FBI se creó en 1908 como la Oficina (más tarde División) de Investigación del Departamento de Justicia. Tras una reorganización en 1924, John Edgar Hoover se convirtió en su primer director y se definieron sus actuales principios. El departamento tomó su nombre actual en 1935.

El FBI tiene actualmente archivados más de 173 millones de tipos de huellas dactilares, la mayor colección del mundo. Por ello, el FBI es capaz de funcionar como agencia nacional de datos de identificación criminal y elementos identificativos de personas desaparecidas, así como para otros usos civiles. A través de un servicio llamado Intercambio Internacional de Huellas Dactilares patrocinado por el FBI desde 1932, la organización intercambia datos con agencias legales de más de 80 países y con las posesiones estadounidenses fuera de sus límites continentales.

Información extraída de la página de Internet [www.fbi.gov](http://www.fbi.gov).

50. Lara Sánchez, Daniel, *La mediación electrónica televisiva como transmisora y configuradora de valores humanos y culturales. Un estudio Hermenéutico de caso: Los años maravillosos (The Wonder Years)*, Tesis que para obtener el título de licenciado en periodismo y comunicación colectiva, ENEP Acatlán, México, 1999, pág. 70.

Asimismo, el carácter de la narrativa modular permite cierta uniformidad que no hay en otros tipos de mediación: hay un sentido de integridad que no puede existir en un currículum basado en órdenes de complejidad (...) en la TV uno sabe o por lo menos siente, todo al mismo tiempo, ahí no existe algo como "atrasarse". Todos los contenidos están en un mismo plano; no existe nada que pueda ser retardado y nada que pueda desarrollarse. 51

La característica modular de la TV ha tratado de adoptarse a otros medios como el cine, por ejemplo, en nuestro propio objeto de estudio podemos observar esta narrativa que se originó en televisión y lo plasmaron después en el cine, otro es el filme de *Alien*, *el octavo pasajero*, *Matrix*, *Star Trek*, etcétera, que se presentan por capítulos.

La historia comienza en 1993 cuando la agente Dana Scully es asignada al agente Fox Mulder con el objetivo de observar su trabajo en *Los Expedientes Secretos X*. En ellos se guardan casos inexplicables que ya no son de utilidad para el FBI. Los superiores querían que Scully, doctora en medicina y con un currículum sobresaliente en la academia del Buró Federal de Investigación, socavara el trabajo de Mulder y demostrara su total inutilidad para la oficina. El interés del agente en *Los Expedientes Secretos X* se justificaba por su convencimiento de que su hermana, Samantha, había sido capturada por extraterrestres cuando él tenía 12 años y ella ocho. Esta creencia alimentó su búsqueda de la verdad y transformó su trabajo en una obsesión compartida por Scully.

Al comienzo de la serie aparece un misterioso informante que aparece estar en contacto con altos niveles de poder y conocer mucho acerca de una conspiración para ocultar al público la existencia de vida alienígena en la tierra. Guía las investigaciones de estos agentes del FBI cuando le es posible y según cree conveniente. *Deep Throat* o *Garganta Profunda*, nombre inspirado en el informante del "Watergate", ayudó a Mulder durante un año, pero se arriesgó demasiado al develar que el gobierno experimentaba con ADN extraterrestre para crear híbridos humano-extraterrestres y fue asesinado a cambio de la vida de Mulder.

El padre de Fox, William Bill Mulder, participó muy de cerca a partir de los años 50 en un proyecto secreto cuyas implicaciones actuales incluyen las verdades que trata de develar su hijo. Del proyecto en el que participó, junto a Garganta Profunda y muchos jefes nazis rescatados después de la guerra, sólo se sabe que el conocimiento público de este plan sería tan catastrófico que vale la pena todo lo que estos hombres hacen para mantener oculta la verdad, de acuerdo con la serie de televisión.

---

51. *Ibidem*, pág. 71.

Los extraterrestres llegaron a nuestro planeta a finales de la Segunda Guerra Mundial y tienen un plan para colonizar la tierra. Por otra parte, en la forma de cáncer negro llegaron hace miles de años, teorías que la conspiración y demás hombres sabían desde hace más de 50 años.

Establecieron contacto con algunas personas en la Tierra a nivel internacional (denominado El Sindicato) para poder llevarlo a cabo la conspiración en distintas fases. El Sindicato es un gobierno en la sombra con mucho poder. Además, al final de la Segunda Guerra Mundial dieron cobijo en Estados Unidos a los científicos alemanes nazis que habían estado realizando experimentos con humanos para lograr una raza 'pura'. Esta operación se denomina "Control de pureza". Para esta operación necesitaban catalogar a toda la población, y lo hicieron con todos los nacidos después de 1950 a través de las vacunaciones (sarampión, viruela, entre otras). A estos expedientes se añadían nuevos datos conseguidos con las "abducciones".

El padre del agente Mulder estuvo implicado en los principios de este proyecto. Mulder descubrió en su casa una foto tomada en 1973 de su padre con otros conspiradores:



De izquierda a derecha, tenemos a: *El Fumador*, *Bill Mulder*, *Victor Klemper*, *Garganta Profunda* y *el Hombre del Manicure*. De momento, existen 2 desconocidos, y aparte de éstos, *El Fumador* es el último que muere, todos los demás murieron primero. Parece ser que el principal responsable del Sindicato es el alemán Conrad Strughold.

Según la serie, los miembros del Sindicato y todos los terrestres están amenazados por el *cáncer negro*, una especie de aceite que se introduce en las personas. En un principio los miembros del sindicato pensaban que este cáncer entraba en las personas y solamente las dominaba, pero ha sufrido una mutación y cuando entra en una persona lo que hace es crear un nuevo ser. Este aceite fue encontrado por los rusos cuando cayó un meteorito en la región de Tunguska y ellos han conseguido encontrar una vacuna, que el propio Mulder probó. Pero también sabemos que el cáncer llevaba en la Tierra mucho tiempo.

El Sindicato decidió colaborar con los extraterrestres a cambio de inmunidad, y pensando que estos trabajos les darían la posibilidad de investigar el

cáncer negro y encontrar una vacuna. Krycek le proporcionó al sindicato la vacuna descubierta por los rusos con lo que ahora éstos tienen una Carta en la Magna, ya que esta vacuna significaría que la resistencia a la colonización es posible. Esto de todas formas es peligroso para ellos, porque si los alienígenas se enteran seguramente acaben con ellos.

Según la serie, el Sindicato piensa que la colonización se realizará con una nueva raza inmune al cáncer negro, híbridos humanos-extraterrestres. Para realizar estos híbridos necesitaban los conocimientos de los científicos nazis. El Sindicato es el encargado de proteger todos estos experimentos y de evitar que salgan a la luz pública. Para ello crean cortinas de humo e incluso usaron el fenómeno OVNI para crear una histeria que la Ciencia y la Inteligencia denunciaron tan enérgicamente que terminaron convirtiendo sus creencias de los "creyentes" en ridículas y desacreditables pensamientos.

Los extraterrestres poseen la habilidad de cambiar de aspecto físico, como al llamado Alien Caza-Recompensas y en los de la hija de Scully, que solo mueren si se les clava un punzón en la base del cráneo. Tienen la posibilidad de curar a personas sólo con ponerles la mano encima. Existe un extraterrestre bueno que fue el que intentó explicar cosas a Mulder al final de la tercera temporada y principios de la cuarta.

Este extraterrestre, el alien Caza-Recompensas, es un arma de los colonos. Mantenía el orden en las operaciones de clonación y así cumplir las reglas en el país colonizado; un arma de doble filo cuyas tácticas de sangre fría no solo habían ayudado a detener las filtraciones o amenazas sino que también observaban muy de cerca al propio Sindicato. Tiene sangre verde y exponerse a ella es tóxico para los humanos. Esta sangre es también la que tiene los híbridos.

También existen otros extraterrestres llamados "la resistencia" y que luchan contra los que intentan colonizar la tierra. Éstos tienen la boca y los ojos cosidos, se supone que para evitar el cáncer negro. Lo peor es que su forma de evitar que no los colonicen es quemando vivas a todas las personas que han tenido contacto con ellos.

De los experimentos del Sindicato también son las abejas y maíz transgénico, que parece ser que será la forma de expandir el cáncer negro cuando se dé la orden. Algunas veces los experimentos se les van de las manos y aparecen abejas en distintos lugares matando a personas.

Según la serie, dentro del sindicato también existen problemas, ya que no todos piensan igual. Por eso intentaron eliminar a El Fumador e intentaron eliminar a un extraterrestre de la resistencia. Incluso de aquí han sido los dos principales informantes de Mulder: Garganta Profunda (que fue asesinado al final de la primera temporada) y Mr. X (que también murió asesinado en el

primer capítulo de la cuarta temporada). Estos, cada uno a su manera, intentaron ayudar a Mulder sacándole de líos pero también metiéndolo en otros. Cuando X murió, escribió unas iniciales con su sangre en el suelo, que llevaron a Mulder a Marita Covarrubias. En un principio ésta también le ayudó, pero después se descubrió que trabajaba para El Sindicato. Al final se asoció con Krycek e intentó traicionar a todos, pero acabó siendo un conejillo de indias para probar la vacuna contra el cáncer negro.

En la película, otra persona relacionada con el Sindicato, el Dr. Kurtzweil informa a Mulder, e incluso, el Hombre del Manicure, del que siempre parecía que tampoco estaba en total acuerdo con las decisiones, acaba su vida dando a Mulder valiosa información, incluso contándole que pasó con su hermana.

Aparte de todo esto, en la serie hay otras tramas secundarias: La abducción de Samantha, la hermana de Mulder, que es lo que impulsa a este a creer en extraterrestres. Éstos intentaron engañar a Mulder con clones de Samantha. Pero ésta apareció en el segundo episodio de la quinta temporada y le dijo a Mulder que estaba bien y que el padre de ella y del propio Fox Mulder era El Fumador.

El padre de Mulder estaba al corriente de los temas del Sindicato, pero nunca le contó nada porque Krycek lo asesinó. La abducción de Samantha se hizo para obligar al padre de Mulder a guardar silencio sobre distintos secretos. Parece ser que él eligió a Samantha para ser abducida para entregarla a un proyecto de clonación y así pudiera salvarse cuando el cáncer negro se extendiera.

La abducción de Scully hizo descubrir muchas cosas: que a los abducidos les implantan un chip, que al quitárselo se les desarrolla un cáncer. Scully se curó gracias a la ayuda de El Fumador, y además a las mujeres les extirpan los ovarios. Estos ovarios son utilizados para crear los híbridos. Scully descubrió que existía una niña que era su hija.

Los Tiradores Solitarios son tres amigos de Mulder que le han ayudado en distintos capítulos. Son unos locos de la informática y de las conspiraciones, y piensan que el gobierno está detrás de todo lo que sucede.

Según la serie, Krycek es el más traidor de todos. Empezó siendo agente del FBI que ayudaba a Mulder, pero en realidad trabaja para El Fumador cuando éste intentó asesinarlo y más tarde se asoció con los rusos. A éstos también los traicionó y se llevó la vacuna del cáncer negro para negociar con el Sindicato. Al final de la quinta temporada, tras haber sido él traicionado por Marita, acaba trabajando para todo el Sindicato: fue chofer de El hombre del Manicure. Alex Krycek asesinó al padre de Mulder, a la hermana de Scully, y además en un intento fallido junto con Marita Covarrubias a El Fumador cuando él estaba en silla de ruedas.

Un niño de 12 años con poderes psíquicos (Gibson Praise), puede leer la mente, mientras participa de un partido de ajedrez con un ruso descubre que alguien está a punto de dispararle. El disparo sale pero muere su rival. El francotirador es apresado y Mulder descubre que quería matar al niño porque el Sindicato lo quiere muerto porque sabe mucho. Skinner los manda a investigar con la ayuda de una agente, Diana Fowley, excompañera de Mulder cuando ambos empezaron a trabajar en el FBI. Luego Mulder descubre que el agente Spender está ocultando algo y que se reunió con el Fumador a escondidas. Gibson, en una junta de médicos y parapsicólogos, demuestra que puede leer la mente haciéndolo con ellos. Gibson le dice a Mulder que las dos agentes, Scully y Fowley, piensan en él pero una más que otra. Scully y Mulder dan un informe a Skinner del caso y Scully dice que Gibson no es normal sino que puede haber sido objeto de un tratamiento genético. Mientras Fowley cuida a Gibson, éste le dice que le están apuntando y luego le disparan y Gibson es secuestrado mientras que Diana esta en el hospital en coma. Mientras Scully le dice a Mulder que los Expedientes X serán cerrados y ellos son ascendidos, el Fumador le entrega a El Hombre Manicure al pequeño Gibson y se va. Luego el Fumador aparece en la oficina de Mulder y saca el expediente de Samantha Mulder y se va. En el camino encuentra al agente Spender y le dice que él es su padre. Mas tarde Mulder y Scully va a la oficina pero ésta fue destruida por el fuego, parece ser el fin de los EXPEDIENTES SECRETOS X. En varias ocasiones intentaron cerrar los Expedientes pero siempre se han reabierto.

Con los Expedientes Secretos X cerrados los agentes Mulder y Scully son enviados a investigar casos de rutina. En tanto un hombre es encontrado muerto en su casa con el torso abierto como si algo o alguien hubiera salido dentro de él. Los agentes reciben unas fotos del cadáver y deciden por su cuenta investigar qué pasa y descubre marcas en las paredes que no pueden haber sido hechas por un loco como dice el FBI. Para Mulder lo que atacó al hombre es un extraterrestre. En tanto el Fumador saca a Gibson Price, el niño que puede leer el pensamiento, de una operación de cerebro para que pueda encontrar al extraterrestre y los guía hasta una planta nuclear en la que aparece un hombre muerto. Mulder y Scully van a la planta nuclear a investigar pero no les permiten pasar los nuevos agentes encargados de los Expedientes Secretos X, los agentes Spender y Diana Fowley. Pero si encuentran a Gibson en su coche que se había escapado. Se lo llevan y él les cuenta qué pasó y es llevado al hospital. Mulder va con Fowley a la planta y descubren que hay algo extraño en ella, parece un extraterrestre, y también encuentran a Gibson, que había sido secuestrado del hospital, llevado por un hombre. Mulder es emboscado y se lo llevan. Para el FBI allí no paso nada.

Después de la desaparición de Mulder, la agente Scully y Skinner tiene que declarar ante las autoridades del FBI lo que saben sobre la desaparición de Mulder. Mientras tanto el director adjunto Kersh pone a cargo de la investigación al agente John Dogget. Este luego se encuentra con Scully de la que trata de averiguar todo lo que ella sabe sobre Mulder. Skinner cree que el OVNI que

secuestro a Mulder está buscando gente y siempre lo hace en zonas desérticas. Junto con los Pistoleros Solitarios y Scully tratan de averiguar dónde puede estar. Dogget descubre extraños gastos y viajes de Mulder. En tanto, Mulder está siendo investigado por seres alienígenos con extrañas máquinas. Scully y Skinner descubren que la nave estaría buscando al pequeño Gibson Price, por lo que van a buscarlo. Dogget también va al recibir bajo la puerta un expediente del niño. Cuando llegan al colegio donde está Gibson, este escapa, pero es atrapado por alguien. Dogget los persigue por medio del desierto y cerca de un acantilado les da la voz de alto y ve que el hombre que tiene a Gibson es Fox Mulder.

Dogget le da la voz de alto a Mulder y este no hace caso por lo que Dogget dispara y Mulder herido cae al barranco. Cuando van a buscar el cuerpo, no lo encuentran. Lo que si encuentran son huellas de un hombre que cayó y se levantó y siguió caminando. Luego, Scully sigue a una chica de la escuela la que la lleva a donde está escondido Gibson, a quien promete ayudar. Al anoecer uno de los agentes es atacado por Scully pero ella en realidad está con Dogget. Skinner lleva a Gibson a un hospital en el que los federales no dejan pasar a nadie. Cuando Scully y Dogget llegan a la habitación, por lo que salen a buscarlos. Scully descubre que de otra habitación Skinner la llama, pero también ve que Gibson le hace señas de que ese no es en realidad Skinner por lo que Scully le dispara en la nuca y mata al extraterrestre. Dogget descubre el cuerpo de Skinner en el tubo de la ventilación y lo llevan para que lo vea un médico. Luego de leer el informe del caso que Dogget realizó, Kersh le dice que ese informe no sirve y no va a ser publicado y que será asignado a la oficina de Los Expedientes X, como compañero de Scully.

Scully en su casa con su madre y unas amigas festejan, que ella pronto va a ser madre, cuando una enfermera contratada por la madre de Scully, para que la ayude, su nombre es Lizzy Gill. Pero esta mujer estando en el baño cambia las pastillas que debe tomar Dana por otras. En tanto, en Genética Zeus donde trabaja uno de los médicos de Scully, mientras el doctor Lev trabaja con un embrión alienígena es atacado por Billy Miles y luego Genética Zeus es destruida por un incendio intencional. Mulder convence a Doggett para que realice la investigación y encarga al agente Crane la investigación de los restos del laboratorio. En su clínica el doctor Parenti, ex médico de Scully durante la primera parte de su embarazo, es decapitado por Miles que pone su cabeza en un frasco. Mas tarde, Scully descubre que Lizzy le cambió las pastillas y se entera que ella trabaja con Duffy Haskell, un viejo conocido de los agentes en una clínica clandestina, que es destruida y el cuerpo de Haskell es encontrado decapitado. Mientras, Scully y Mulder intentan huir son interceptados por Billy Miles, pero son rescatados a tiempo por Alex Krycek, que les dice que Billy intenta matar a Scully para que su hijo no nazca ya que sería, por una manipulación genética realizada por Parenti, un súper-hombre capaz de derrotar a los alienígenas. Scully, Mulder, Doggett, Skinner y Krycek intentan huir con la ayuda de la agente Mónica Reyes son interceptados por Miles. Más tarde, Billy

es empujado desde la terraza a un camión compactador de basura con la ayuda del agente Crane, que luego deja a Scully y Reyes que escapen con el auto a un lugar seguro. Pero Crane tiene también la marca alienígena en la nuca.

Además, en la morgue dos forenses ven el cuerpo totalmente destruido de Billy Miles que estaba en una pequeña caja metálica. Uno de los forenses descubre un artefacto metálico en el cuerpo que parece ser una vértebra. De esa vértebra se va formando el cuerpo de Miles que luego se escapa de la morgue. En tanto, Scully y Reyes van a un pequeño pueblo de Georgia donde nació Doggett. Miles ataca a Skinner en sus oficinas y Doggett recibe la visita de Knowle Rohrer y le dice que Miles es un prototipo creado por el gobierno. Reyes y Scully reciben la visita de una mujer policía que pasaba por el lugar y que mata a Miles cuando atacaba a Reyes. Doggett, Mulder y Skinner descubren que Rohrer y el agente Crane trabajan juntos y salen de la oficina de Kersh y luego los atacan. Scully está a punto de parir, cuando Reyes descubre que la mujer policía tiene la marca extraterrestre. Y además, Miles está parado al lado de ellas junto con decenas de personas esperando que Scully diera a luz.

Por otra parte, en la frontera de Estados Unidos y Canadá la policía persigue a un motociclista que entró en forma ilegal. La persecución terminó de forma abrupta cuando la moto choca y explota quedando el motociclista inconsciente. En el bolso que éste lleva hay unos papeles con inscripciones que Mulder y Scully ya habían visto, inscripciones sacadas de una nave espacial en el norte de África. Más tarde, Scully es llamada a una reunión donde estaban Skinner, Kersh, Follmer y otras personas donde le preguntan si conocía esas inscripciones. Doggett y Reyes descubren que el motociclista es un agente encubierto del FBI (el agente Comer) que investigaba una secta religiosa identificada con las naves extraterrestres, liderada por un exmilitar. Comer, al otro día, intenta matar al hijo de Scully y, luego de luchar unos segundos, le dispara. Ella descubre que Comer tenía entre sus ropas un pedazo de una nave espacial que luego empieza a moverse y va hacia la cuna de William donde queda quieto en el aire. Scully les pide a los pistoleros que cuiden de William porque la secta lo quiere matar. Ellos más tarde son emboscados por una mujer perteneciente a la secta que quiere secuestrar al hijo de Scully.

Luego del secuestro del hijo de Scully, el FBI congrega gente para su búsqueda. Pero Scully, Reyes y los pistoleros esconden información porque creen que dentro del FBI hay gente involucrada. En tanto, Scully y Reyes van a ver al agente Comer al hospital y este les dice que William debe morir porque será en el futuro el que comandará las fuerzas extraterrestres. Siguiendo las pistas de Los Pistoleros, Scully se reúne con el jefe de la secta. Éste le dice que William o Mulder debe morir y este último ya lo estaba. Scully y Reyes siguen a hombre al medio del campo en Canadá y ven que a lo lejos hay una enorme carpa y una nave extraterrestre. Ellas corren hacia esa carpa ahora devastada y sobre el cráter que dejó la nave encuentran a William llorando.

En el episodio final de la serie, que es doble, es decir, es de dos horas, se encuentra Mulder bajando de un helicóptero en una visita guiada por una base militar de alta seguridad. En medio de la visita Mulder sale del grupo principal para investigar por él mismo. Al entrar en una oficina utiliza una computadora en la que encuentra datos sobre el fin del mundo. En ese momento, es descubierto por un hombre de la base militar que no es otro que Knowle Rohrer. En una pelea posterior, Knowle Rohrer cae sobre unos cables de alta tensión y muere electrocutado, pero Rohrer no muere nunca. Mulder es detenido y llevado a juicio con el único propósito de condenarlo por asesinato. El defensor de Mulder será Skinner y tratará de sacar a la luz todas las mentiras que esconde el gobierno y para eso llama al estrado a Scully, Reyes, Doggett, Marita Covarrubias, Jeffrey Spender y muchos otros. Pero Mulder no quiere que lo defiendan porque él esconde algo. Esconde la verdad que estuvo buscando por casi diez años y en la que está involucrado el Fumador.

La serie de los Expedientes Secretos X consta de 201 capítulos y una película en sus nueve años de vida. A continuación, presentamos en orden cronológico la lista completa de capítulos por cada temporada, con el siguiente orden: en la primera columna (de derecha a izquierda) está el número de episodios por temporada, el título original en inglés, la fecha en que salió al aire en Estados Unidos, el nombre que le pusieron en español en Fox Latina, el momento en que salió en Fox Latinoamérica, el director de ese episodio y por último la persona que escribió el guión.

## Temporada 1

Esta temporada comenzó en Estados Unidos el 10 de septiembre de 1993 y acabó el 13 de mayo de 1994. Son 24 capítulos en los que ya se comienza a hablar de las conspiraciones del gobierno y de los experimentos con ADN humano y extraterrestre. De momento no hay ningún capítulo doble.

Se presenta lo que va a ser la serie: los agentes, sus superiores, los malos, los conspiradores y los distintos monstruos que aparecen en algunos.

Episodio N°	Título Original	Salió al aire en Fox USA*	Título de la Fox Latina	Salió al aire en Fox LA**	Director	Guión
<u>1x01</u>	Pilot	09.10.93	Piloto	08.05.94	Robert Mandel	Chris Carter
<u>1x02</u>	Deep Throat	09.17.93	Tecnología Robada	15.05.94	Daniel Sackheim	Chris Carter
<u>1x03</u>	Squeeze	09.24.93	Muertes en Serie	22.05.94	Harry Longstreet	G.Morgan-JWong

<u>1x04</u>	Conduit	10.01.93	Conducto	29.05.94	Daniel Sackheim	A.Gansa-H.Gordon
<u>1x05</u>	The Jersey Devil	10.08.93	El Demonio de Jersey	05.06.94	Joe Napolitano	Chris Carter
<u>1x06</u>	Shadows	10.22.93	Sombras	12.06.94	Michael Katleman	G.Morgan-JWong
<u>1x07</u>	The Ghost in the Machine	10.29.93	El Fantasma en la Máquina	19.06.94	Jerrold Freeman	A.Gansa-H.Gordon
<u>1x08</u>	Ice	11.05.93	Hielo	26.06.94	David Nutter	G.Morgan-JWong
<u>1x09</u>	Space	11.12.93	Habitantes del Espacio	03.07.94	William Graham	Chris Carter
<u>1x10</u>	Fallen Angel	11.19.93	El Ángel Caído	10.07.94	Larry Shaw	A.Gansa-H.Gordon
<u>1x11</u>	Eve	12.10.93	Eva	21.08.94	Fred Gerber	K.Biller-C.Brancato
<u>1x12</u>	Fire	12.17.93	Fuego	31.08.94	Larry Shaw	Chris Carter
<u>1x13</u>	Beyond the Sea	01.07.94	Más Allá del Mar	28.08.94	David Nutter	G.Morgan-JWong
<u>1x14</u>	Genderbender	01.21.94	La Mujer Hombre	04.09.94	Rob Bowman	L.Barber-P.Barber
<u>1x15</u>	Lazarus	02.04.94	Lázaro	25.09.94	David Nutter	A.Gansa-H.Gordon
<u>1x16</u>	Young at Heart	02.11.94	Joven de Corazón	16.10.94	Michael Lange	S.Kaufer-C.Carter
<u>1x17</u>	E.B.E.	02.18.94	E.B.E. (Entidad Biologica Extraterrestre)	23.10.94	William Graham	G.Morgan-JWong
<u>1x18</u>	Miracle Man	03.18.94	El Hombre Milagroso	30.10.94	Michael Lange	H.Gordon-C.carter
<u>1x19</u>	Shapes	04.01.94	Transformación	20.11.94	David Nutter	Marilyn Osborn
<u>1x20</u>	Darkness Falls	04.15.94	Cuando Cae la Noche	27.11.94	Joe Napolitano	Chris Carter

<u>1x21</u>	Tooms	04.22.94	Tooms	18.12.94	David Nutter	G.Morgan- JWong
<u>1x22</u>	Born Again	04.29.94	Volver a Nacer	02.06.95	Jerrold Freeman	A.Gansa- H.Gordon
<u>1x23</u>	Roland	05.06.94	Roland	09.08.95	David Nutter	Chris Ruppenthal
<u>1x24</u>	The Erlenmyer Flask	05.13.94	No Confie en Nadie	16.08.95	R.W.Goodwin	Chris Carter

## Temporada 2

Esta temporada comenzó en Estados Unidos el 16 de Septiembre de 1994 y acabó el 19 de Mayo de 1995. Son 25 episodios y ya hay episodios dobles, e incluso triples, como el que cierra la temporada que continúa en los dos siguientes de la tercera temporada. Empiezan a aparecer las historias de los colonos, pero sobre todo lo más importante es la abducción de Scully. Destaca la aparición de Alex Krycek.

Episodio N°	Título Original	Salió al aire en Fox USA*	Título de la Fox Latina	Salió al aire en Fox LA**	Director	Guión
<u>2x01</u>	Little Green Men	09.16.94	Visitas de Otros Mundos	10.03.95	David Nutter	G.Morgan- JWong
<u>2x02</u>	The Host	09.23.94	El Huésped	17.03.95	Daniel Sackheim	Chris Carter
<u>2x03</u>	Blood	09.30.94	Sangre	24.03.95	David Nutter	G.Morgan- JWong
<u>2x04</u>	Sleepless	10.07.94	En Vigilia	31.03.95	Rob Bowman	Howard Gordon
<u>2x05</u>	Duane Barry	10.14.94	Duane Barry	07.04.95	Chris Carter	Chris Carter
<u>2x06</u>	Ascension	10.21.94	Ascensión	14.04.95	Michael Lange	Paul Brown
<u>2x07</u>	3	11.04.94	Los 3	21.04.95	David Nutter	Ruppenthal- Morgan
<u>2x08</u>	One Breath	11.11.94	Un Suspiro	28.04.95	R.W	G.Morgan-

					Goodwin	JWong
<u>2x09</u>	Firewalker	11.18.94	El Volcán	05.05.95	David Nutter	Howard Gordon
<u>2x10</u>	Red Museum	12.09.94	Museo Rojo	12.05.95	Win Phelps	Chris Carter
<u>2x11</u>	Excelsius Dei	12.16.94	Excelsius Dei	19.05.95	Stephen Surjik	Paul Brown
<u>2x12</u>	Aubrey	01.06.95	Legado de Muerte	07.06.95	Rob Bowman	Sara Charno
<u>2x13</u>	Irresistible	01.13.94	Irresistible	14.06.95	David Nutter	Chris Carter
<u>2x14</u>	Die Hand Die Verletzt	01.27.95	La Mano que Mata	21.06.95	Kim Manners	G.Morgan-JWong
<u>2x15</u>	Fresh Bones	02.03.95	Huesos Frescos	28.06.95	Rob Bowman	Howard Gordon
<u>2x16</u>	Colony	02.10.95	Colonia	04.08.95	Nick Marck	Duchovny-Carter
<u>2x17</u>	End Game	02.17.95	El Juego Final	01.12.95	Rob Bowman	Frank Spotnitz
<u>2x18</u>	Fearful Symmetry	02.24.95	Simetría de Horror	08.12.95	James Whitmore Jr	Steve Dejmatt
<u>2x19</u>	Dod Kalm	03.10.95	Muerte en Calma	15.12.95	Rob Bowman	A.Gansa-H.Gordon
<u>2x20</u>	Humbug	03.31.95	El Embuste	22.12.95	Kim Manners	Darin Morgan
<u>2x21</u>	The Calusari	04.14.95	El Calusari	29.12.95	Michel Vejar	Sara Charno
<u>2x22</u>	F. Emasculata	04.28.95	F. Emasculata	19.01.96	Rob Bowman	C.Carter-H.Gordon
<u>2x23</u>	Soft Light	05.05.95	Luz Tenue	26.01.96	James Contner	Vince Gilligan
<u>2x24</u>	Our Town	05.12.95	Nuestro Pueblo	02.02.96	Rob Bowman	Frank Spotnitz
<u>2x25</u>	Anasazi	05.19.95	Anasazi	15.11.96	R. W.	Duchovny-

### Temporada 3

Esta temporada comenzó en Estados Unidos el 22 de Septiembre de 1995 y acabó el 17 de Mayo de 1996. Son 24 episodios y hay varios dobles: los que inician la temporada (que con el último de la anterior en realidad es triple), *Nisei-731*, *PiperMaru-Apocrypha* y el que cierra la temporada que continúa en el primero de la cuarta temporada.

Episodio N°	Título Original	Salió al aire en Fox USA*	Título en Fox Latina	Salió al aire en Fox LA**	Director	Guión
<b>3x01</b>	The Blessing Way	09.22.95	El Camino de la Bendición	9.02.96	R.W Goodwin	Chris Carter
<b>3x02</b>	Paper Clip	9.29.95	Gancho de Papel	16.02.96	Rob Bowman	Chris Carter
<b>3x03</b>	D.P.O.	10.06.95	D.P.O.	23.02.96	Kim Manners	Howard Gordon
<b>3x04</b>	Clyde Bruckman's Final Repose	10.13.95	El Reposo Final de Clyde Bruckman	1.03.96	David Nutter	Darin Morgan
<b>3x05</b>	The List	10.20.95	La Lista	8.03.96	Chris Carter	Chris Carter
<b>3x06</b>	2Shy	11.03.95	Tímido	15.03.96	Jeffrey Vlaming	David Nutter
<b>3x07</b>	The Walk	11.10.95	El Caminar	22.03.96	Rob Bowman	John Shiban
<b>3x08</b>	Oubliette	11.17.95	El Calabozo	29.03.96	Kim Manners	C. Grant Craig
<b>3x09</b>	Nisei	11.24.95	Nisei	5.04.96	Rob Bowman	Carter-Gordon-Spotnitz
<b>3x10</b>	731	12.01.95	731	12.04.96	Rob Bowman	Frank Spotnitz
<b>3x11</b>	Revelations	12.15.95	Revelaciones	13.12.96	David Nutter	Kim Newton

<b>3x12</b>	War of the Coprophages	01.05.96	La Guerra de las Cucarachas	17.05.96	Kim Manners	Darin Morgan
<b>3x13</b>	Syzygy	01.26.96	Conjunción Cómica	24.05.96	Kim Manners	Chris Carter
<b>3x14</b>	Grotesque	02.02.96	Grotesco	31.05.96	Kim Manners	Howard Gordon
<b>3x15</b>	Piper Maru	02.09.96	Piper Maru	8 .06.96	Rob Bowman	Carter--Spotnitz
<b>3x16</b>	Apocrypha	02.16.96	Apocrypha	2 .08.96	Kim Manners	Carter--Spotnitz
<b>3x17</b>	Pusher	02.23.96	El Embaucador	9 .08.96	Rob Bowman	Vince Gilligan
<b>3x18</b>	Tesos Dos Bichos	03.08.96	Teso Dos Bichos	16.08.96	Kim Manners	John Shibani
<b>3x19</b>	Hell Money	03.29.96	Dinero Maldito	23.08.96	Tucker Gates	Jeff Vlamin
<b>3x20</b>	Jose Chung's From Outer Space	04.12.96	El Espacio Exterior de Jose Chung	30.08.96	Rob Bowman	Darin Morgan
<b>3x21</b>	Avatar	04.26.96	Reencarnación	6 .09.96	James Charleston	Duchovny-Gordon
<b>3x22</b>	Quagmire	05.03.96	En el Atolladero	21.02.97	Kim Manners	Kim Newton
<b>3x23</b>	Wetwired	05.10.96	Videodemencia	28.02.97	Rob Bowman	Matt Beck
<b>3x24</b>	Talitha Cumi	05.17.96	Talitha Cumi	7 .03.97	R.W. Goodwin	C. Carter-D. Duchovny

## Temporada 4

Esta temporada comenzó en Estados Unidos el 4 de Octubre de 1996 y acabó el 18 de Mayo de 1997. Consta de 24 capítulos.

Episodio N°	Título Original	Salió al aire en Fox USA*	Título en Fox Latina	Salió al aire en Fox LA**	Director	Guión
-------------	-----------------	---------------------------	----------------------	---------------------------	----------	-------

<b><u>4x01</u></b>	Herrenvolk	10.04.96	Herrenvolk	14.03.97	R.W. Goodwin	Chris Carter
<b><u>4x02</u></b>	Unruhe	10.27.96	Angustia	21.03.97	Rob Bowman	Vince Gillian
<b><u>4x03</u></b>	Home	10.11.96	El Hogar	28.03.97	Kim Manners	G.Morgan-J.Wong
<b><u>4x04</u></b>	Teliko	10.18.96	Teliko	04.04.97	James Charleston	Howard Gordon
<b><u>4x05</u></b>	The Field Where I Died	11.03.96	El Campo Donde Fallecí	11.04.97	Rob Bowman	G.Morgan-J.Wong
<b><u>4x06</u></b>	Sanguinarium	11.10.96	Sanguinario	18.04.97	Kim Manners	V y V. Mayhew
<b><u>4x07</u></b>	Musings of a Cigarette Smoking Man	11.17.97	Recuerdos de un Fumador	25.04.97	James Wong	Glen Morgan
<b><u>4x08</u></b>	Paper Hearts	12.15.96	Corazones de Papel	02.05.97	Rob Bowman	Vince Gilligan
<b><u>4x09</u></b>	Tunguska	11.24.96	Tunguska	22.08.97	Kim Manners	F.Spotnitz-C. Carter
<b><u>4x10</u></b>	Terma	12.01.96	Terma	29.08.97	Rob Bowman	C.Carter-Spotnitz
<b><u>4x11</u></b>	El Mundo Gira	01.12.97	El Mundo Sigue Girando	23.05.97	Tucker Gates	John Shiban
<b><u>4x12</u></b>	Kaddish	02.16.97	Plegaria Fúnebre	30.05.97	Kim Manners	Howard Gordon
<b><u>4x13</u></b>	Never Again	02.02.97	Nunca Jamás	20.06.97	Rob Bowman	Morgan-Wong
<b><u>4x14</u></b>	Leonard Betts	01.26.97	Leonard Betts	27.06.97	Kim Manners	Gilligan-Shiban-Spotnitz
<b><u>4x15</u></b>	Memento Mori	02.09.97	Reminiscencia de Muerte	04.07.97	Rob Bowman	Gilligan-Shiban-Spotnitz
<b><u>4x16</u></b>	Unrequited	02.23.97	Desagravio	01.08.97	Michael Lange	Gordon-Carter

<b>4x17</b>	Tempus Fugit	03.16.97	Tempus Fugit	08.08.97	Rob Bowman	C.Carter-Spotnitz
<b>4x18</b>	Max	03.23.97	Max	15.08.97	Kim Manners	C.Carter-Spotnitz
<b>4x19</b>	Synchrony	04.13.97	Sincronía	05.09.97	David Greenwalt	James Charleston
<b>4x20</b>	Small Potatoes	04.20.97	Pequeñeces	12.09.97	Cliff Bole	Vince Gilligan
<b>4x21</b>	Zero Sum	04.27.97	Suma Cero	19.09.97	Kim Manners	H.Gordon-F.Spotnitz
<b>4x22</b>	Elegy	05.04.97	Elegida	26.09.97	James Charleston	John Shiban
<b>4x23</b>	Demons	05.11.97	Demonios	20.02.98	Kim Manners	R.W. Goodwin
<b>4x24</b>	Gethsemane	5.18.97	Gethsemane	27.02.98	R.W. Goodwin	Chris Carter

## Temporada 5

Esta temporada comenzó en Estados Unidos el 16 de Noviembre de 1997 y terminó el 17 de Mayo de 1998. Consta de 20 episodios y realmente terminó con la película.

Episodio N°	Título Original	Salió al aire en Fox USA*	Título en Fox Latina	Salió al aire en Fox LA**	Director	Guión
<b>5x01</b>	Redux	11.16.97	Redux	04.03.98	R.W Goodwin	Chris Carter
<b>5x02</b>	Redux II	11.02.97	Redux II	11.03.98	Kim Manners	Chris Carter
<b>5x03</b>	Unusual Suspects	11.09.97	Sospechosos Poco Comunes	18.03.98	Kim Manners	Vince Gilligan
<b>5x04</b>	Detour	11.23.97	Regreso	25.03.98	Brett Bowlers	Frank Spotnitz
<b>5x05</b>	Post-Modern	12.07.97	El Mutante	01.04.98	Chris Carter	Chris Carter

	Prometheus					
<b>5x06</b>	Christmas Carol	11.30.97	Villancico de Navidad	22.04.98	Peter Markle	Gilligan-Shiban-Spotnitz
<b>5x07</b>	Emily	12.14.97	Emily	29.04.98	Kim Manners	Gilligan-Shiban-Spotnitz
<b>5x08</b>	Kitsunegari	01.04.98	La Cacería del Zorro	08.04.98	Daniel Sackheim	Gilligan-Minear
<b>5x09</b>	Schizogeny	01.11.98	Agonía Esquizofrénica	15.04.98	Ralph Hemecker	Scott-Wollager
<b>5x10</b>	Chinga	02.08.98	Maleficio	06.05.98	Kim Manners	Stephen.King-C. Carter
<b>5x11</b>	Kill Switch	02.15.98	Interruptor Asesino	13.05.98	Rob Bowman	Gibson-Maddox
<b>5x12</b>	Bad Blood	02.22.98	Mala Sangre	20.05.98	Cliff Bole	Vince Gilligan
<b>5x13</b>	Patient X	03.01.98	Paciente X	12.06.98	Kim Manners	C.Carter-Spotnitz
<b>5x14</b>	The Red and the Black	03.08.98	El Rojo y el Negro	24.06.98	Chris Carter	C.Carter-Spotnitz
<b>5x15</b>	Travelers	03.29.98	Viajeros	01.07.98	W.Graham	Spotnitz - Shiban
<b>5x16</b>	Mind's Eye	04.19.98	El Ojo de la Mente	08.07.98	Kim Manners	Tim Minnear
<b>5x17</b>	All Souls	04.26.98	Todas las Almas	15.07.98	Allen Coulter	Spotnitz - Shiban
<b>5x18</b>	The Pine Bluff Variant	05.03.98	Bacterias Para la Muerte	15.07.98	Rob Bowman	Frank Spotnitz
<b>5x19</b>	Folie A Deux	05.10.98	Locura de Dos	15.07.98	Kim Manners	Vince Gilligan
<b>5x20</b>	The End	05.17.98	El Fin	05.08.98	R.W Goodwin	Chris Carter

## Temporada 6

Esta temporada comenzó en Estados Unidos el 8 de Noviembre de 1998 y acabó el 16 de Mayo de 1999. Inicialmente hay muchas referencias a la película.

A Mulder y Scully quieren alejarlos de los Expedientes X. Incluso tienen un nuevo jefe, el director adjunto Kersh, interpretado por James Pickens Jr. Solamente 4 episodios de la mitología. Un capítulo, el 6X20, está escrito y dirigido por David Duchovny. Contiene 22 capítulos.

A mediados de temporada, con los capítulos *Two Fathers* y *One Son*, se revela toda la verdad sobre a qué vienen los extraterrestres y de que El Fumador es supuestamente el padre de Mulder. Acaba con otro capítulo sobre mitología, dejando cosas en el aire para los dos primeros capítulos de la séptima temporada.

Episodio N°	Título Original	Salió al aire en Fox USA*	Título en Fox Latina	Salió al aire en Fox LA**	Director	Guión
<b><u>6x01</u></b>	The Beginning	11.08.98	El Principio	10.03.99	Kim Manners	C.Carter - F.Spotnitz
<b><u>6x02</u></b>	Drive	11.15.98	El Viaje	17.03.99	Rob Bowman	Vince Gilligan
<b><u>6x03</u></b>	Triangle	11.22.98	Triángulo	24.03.99	Chris Carter	Chris Carter
<b><u>6x04</u></b>	Dreamland	11.29.98	El Mundo de los Sueños	31.03.99	Kim Manners	Gilligan-Shiban-Spotnitz
<b><u>6x05</u></b>	Dreamland II	12.06.98	El Mundo de los Sueños II	07.04.99	Kim Manners	Gilligan-Shiban-Spotnitz
<b><u>6x06</u></b>	Terms of Endearment	01.03.99	En términos cariñosos	21 .04.99	Rob Bowman	David Amann
<b><u>6x07</u></b>	The Rain King	01.10.99	El Rey de la Lluvia	28 .04.99	Kim Manners	Jeffrey Bell
<b><u>6x08</u></b>	How the Ghosts Stole Christmas	12.13.98	Como Robó la Navidad el Fantasma	14 .04.99	Chris Carter	Chris Carter
<b><u>6x09</u></b>	Tithonus	01.24.99	Tithonus	12.05.99	Michael	Vince

					Watkins	Gilligan
<b>6x10</b>	S.R. 819	01.17.99	Decreto 819	05.05.99	Daniel Sackheim	John Shiban
<b>6x11</b>	Two Fathers	02.07.99	Dos Padres	09.06.99	Kim Manners	Bell-Carter-Spotnitz
<b>6x12</b>	One Son	02.14.99	Un Hijo	16.06.99	Rob Bowman	C.Carter-Spotnitz
<b>6x13</b>	Arcadia	03.07.99	Arcadia	07.07.99	Michael Watkins	David Arkin
<b>6x14</b>	Agua Mala	02.21.99	Agua Mala	23.06.99	Rob Bowman	David Amann
<b>6x15</b>	Monday	02.28.99	Lunes	30.06.99	Kim Manners	Gilligan - Shiban
<b>6x16</b>	Alpha	03.28.99	Alfa	14.07.99	Peter Markle	Jeffrey Bell
<b>6x17</b>	Trevor	04.11.99	Trevor	21.07.99	Rob Bowman	Hawryliw-Guittridge
<b>6x18</b>	Milagro	04.18.99	Milagro	28.07.99	Kim Manners	Carter-Shiban-Spotnitz
<b>6x19</b>	Three of a Kind	05.02.99	Tres de la Especie	11.08.99	Bryan Spicer	Gilligan - Shiban
<b>6x20</b>	The Unnatural	04.25.99	Lo Sobrenatural	04.08.99	David Duchovny	David Duchovny
<b>6x21</b>	Field Trip	05.09.99	Viaje al Campo	18.08.99	Kim Manners	Gilligan-Shiban-Spotnitz
<b>6x22</b>	Biogenesis	5.16.99	Biogénesis	25.08.99	Rob Bowman	C.Carter-Spotnitz

## Temporada 7

Esta temporada comenzó en Estados Unidos el 21 de Noviembre de 1999 y acabó el 21 de Mayo de 2000. Tiene 22 episodios.

<b>Episodio N°</b>	<b>Título Original</b>	<b>Salió al aire en Fox USA*</b>	<b>Título en Fox Latina</b>	<b>Salió al aire en Fox LA**</b>	<b>Director</b>	<b>Guión</b>
<b><u>7x01</u></b>	6th Extinction	11.21.99	La Sexta Extinción	15.03.00	Kim Manners	Chris Carter
<b><u>7x02</u></b>	Amor Fati	12.12.99	Amor de Padre	22.03.00	Michael Walkins	Duchovny-Carter
<b><u>7x03</u></b>	Hungry	11.07.99	Hambriento	29.03.00	Kim Manners	Vince Gilligan
<b><u>7x04</u></b>	Millennium	11.14.99	Milenio	05.04.00	Thomas Wright	Gilligan-Spotnitz
<b><u>7x05</u></b>	Rush	11.28.99	Aceleramiento	12.04.00	Rob Lieberman	David Amann
<b><u>7x06</u></b>	Goldberg Variation	12.05.99	La Variante Goldberg	19.04.00	Thomas Wright	Jeffrey Bell
<b><u>7x07</u></b>	Orison	01.09.00	Órison	26.04.00	Rob Bowman	Chip Johannessen
<b><u>7x08</u></b>	The Amazing Maleeni	01.16.00	El Asombroso Maleeni	03.05.00	Thomas Wright	Gilligan - Shiban-Spotnitz
<b><u>7x09</u></b>	Signs and Wonders	01.23.00	Señales y Portentos	10.05.00	Kim Manners	Jeffrey Bell
<b><u>7x10</u></b>	Sein Und Zeit	02.06.00	Existencia y Tiempo	17.05.00	Michael Watkins	Carter-Spotnitz
<b><u>7x11</u></b>	Closure	02.13.00	Conclusión	24.05.00	Kim Manners	Carter-Spotnitz
<b><u>7x12</u></b>	X-Cops	02.20.00	Policías X	31.05.00	Michael Watkins	Vince Gilligan
<b><u>7x13</u></b>	First Person Shooter	02.27.00	El Primero Que Dispare	14.06.00	Chris Carter	W.Gibson-T.Maddox
<b><u>7x14</u></b>	Theef	03.12.00	Ladrón	21.06.00	Kim Manners	Gilligan - Shiban-Spotnitz
<b><u>7x15</u></b>	En Ami	03.19.00	Un Amigo	12.07.00	Rob Bowman	William Davis

<b>7x16</b>	Chimera	04.02.00	Quimera	26.07.00	Cliff Bole	David Amann
<b>7x17</b>	All things	04.09.00	Todas las cosas	06.09.00	Gillian Anderson	Gillian Anderson
<b>7x18</b>	Brand X	04.30.00	Marca X	13.09.00	Kim Manners	Maeda-Walker
<b>7x19</b>	Hollywood AD	04.16.00	El Director de Hollywood	20.09.00	David Duchovny	David Duchovny
<b>7x20</b>	Fight Club	05.07.00	Club de Lucha	27.09.00	Chris Carter	Paul Shapiro
<b>7x21</b>	Je Souhaite	05.14.00	Yo Deseo	04.10.00	Vince Gilligan	Vince Gilligan
<b>7x22</b>	Requiem	05.21.00	Requiem	11.10.00	Kim Manners	Chris Carter

## Temporada 8

Comenzó en Estados Unidos el 5 de Noviembre de 2000 y concluyó el 20 de Mayo de 2001. Parece ser que los dos primeros episodios serán la continuación del último de la temporada pasada. En estos saldrá Mulder y no volverá hasta mediados de temporada porque quiso que le aumentaran el salario por temporada y eso empezó a deteriorar la relación con Chris Carter y los productores. Tuvo 21 capítulos.

Una de las incógnitas que existían era saber quién iba a ser el compañero de Scully en esos episodios sin Mulder. Esto abre las posibilidades de continuar la serie sin Scully o Mulder. Se trata del Agente Especial John Doggett, interpretado por Robert Patrick.

La octava temporada, marca un hecho importante en la serie, tras los conflictos contractuales con David Duchovny, la producción se vio obligada a prescindir de la participación de Mulder en varios episodios. Sólo se le pudo ver alrededor de 11 episodios en el total de la temporada, pero solo haciendo apariciones esporádicas al principio y en seis episodios de lleno.

A nivel argumental, Fox Mulder fue secuestrado (abducido) y Scully será la encargada de su búsqueda junto a Skinner y John Dogget asignado a *Los Expedientes Secretos X* para encontrar a Mulder, mas precisamente es el encargado de llevar a delante la búsqueda.

Episodio N°	Título Original	Salió al aire en Fox	Título de la Fox Latina	Salió al aire en Fox	Director	Guión
-------------	-----------------	----------------------	-------------------------	----------------------	----------	-------

		USA*		LA**		
<b><u>8x01</u></b>	Within	11.05.00	Adentro	07.03.01	Kim Manners	Chris Carter
<b><u>8x02</u></b>	Without	11.12.00	Adentro (Segunda Parte)	14.03.01	Kim Manners	Chris Carter
<b><u>8x03</u></b>	Patience	12.10.00	Paciencia	21.03.01	Chris Carter	Chris Carter
<b><u>8x04</u></b>	Roadrunners	11.19.00	Recorrecaminos	29.03.01	Rod Hardy	Vince Gilligan
<b><u>8x05</u></b>	Invocation	11.26.00	Invocación	04.04.01	Richard Compton	David Amman
<b><u>8x06</u></b>	Redrum	12.03.00	Asesinato	11.04.01	Peter Markle	S. Maeda-D. Arkin
<b><u>8x07</u></b>	Via Negativa	12.17.00	Vía Negativa	18.04.01	Tony Wharmby	Frank Spotnitz
<b><u>8x08</u></b>	Surekill	02.18.01	Asesino Seguro	25.04.01	Terrance O'Hara	Greg Walker
<b><u>8x09</u></b>	Salvage	01.07.01	Salvaje	02.05.01	Rod Hardy	Jeffrey Bell
<b><u>8x10</u></b>	Badlaa	01.14.01	Badlaa	09.05.01	Tony Wharmby	John Shiban
<b><u>8x11</u></b>	The Gift	02.04.01	El Regalo	06.06.01	Kim Manners	Frank Spotnitz
<b><u>8x12</u></b>	Medusa	01.21.01	Medusa	30.05.01	Richard Compton	Frank Spotnitz
<b><u>8x13</u></b>	Per Manum:	02.11.01	Por Mano Propia	13.06.01	Kim Manners	Spotnitz- Chris Carter
<b><u>8x14</u></b>	This is Not Happening	02.25.01	Esto no está sucediendo	20.06.01	Kim Manners	Spotnitz- Chris Carter
<b><u>8x15</u></b>	DeadAlive	04.01.01	Muerto vivo	01.08.01	Tony Wharmby	Spotnitz- Chris Carter

<b>8x16</b>	Three Words	04.29.01	Tres Palabras	08.08.01	Tony Wharmby	Spotnitz- Chris Carter
<b>8x17</b>	Empedocles	04.22.01	Empedocles	15.08.01	Barry Thomas	Greg Walker
<b>8x18</b>	Vienen	04.08.01	Vienen	22.08.01	Rod Hardy	Steve Maeda
<b>8x19</b>	Alone	05.06.01	Solo	29.08.01		Frank Spotnitz
<b>8x20</b>	Essence	05.13.01	Esencia	5.09.01	Kim Manners	Chris Carter
<b>8x21</b>	Existence	05.20.01	Existencia	12.09.01	Kim Manners	Chris Carter

## Temporada 9

Comenzó el 11 de Noviembre de 2001 y terminó el 19 de Mayo de 2002. Ésta es una temporada, en la que los personajes se enfrentan a un gran problema: Mulder se fue de los expedientes y no aparecerá en escena en ningún episodio hasta el final. Scully tiene que enfrentarse sola, a la crianza de su hijo. Al parecer el pequeño William desarrolla extraños poderes. Aquí fue un lapso donde sólo realizaron 19 episodios el más corto de todos debido al llamado que sería el último año de *Los Expedientes Secretos X*.

Doggett y Reyes estarán a cargo de los Expedientes Secretos X, Skinner los ayudará y Kersh, asumirá el cargo de subdirector, lo que implica más poder. Una nueva raza de aliens confirma su aparición, las "replicas humano extraterrestres" confirmando que la colonización ya ha comenzado.

Se presentan dos nuevos personajes: El Director Adjunto Brad Follmer (antiguo novio de Reyes) y Shanon McMahan, un personaje desconocido. La verdad sobre la desaparición de Mulder, se debe a que no logró renovar el contrato entre David Duchovny y 20th Century Fox, para una nueva temporada.

Episodio N°	Título Original	Salió al aire en Fox USA*	Título de la Fox Latina	Salió al aire en Fox LA**	Director	Guión
<b>9x01</b>	Nothing Important happend today	11.11.01	Nada Importante ha ocurrido hoy (parte I)	06.03.02	Kim Manners	Chris Carter y Frank Spotnitz

<b><u>9x02</u></b>	Nothing Important happend today II	11.18.01	Nada Importante ha ocurrido hoy (parte II)	13.03.02	Tony Wharmb y	Chris Carter y Frank Spotnitz
<b><u>9x03</u></b>	Dæmonicus	12.02.01	Dæmonicus	20.03.02	Frank Spotnitz	Frank Spotnitz
<b><u>9x04</u></b>	4-D	12.09.01	4-D	27.03.02	Tony Wharmb y	Steven Maeda
<b><u>9x05</u></b>	Lord of the Flies	12.16.01	El Señor de las Moscas	10.04.02	Kim Manners	Thomas Schnauz
<b><u>9x06</u></b>	Trust No 1	01.06.02		17.04.02	Tony Wharmb y	Chris Carter & Frank Spotnitz
<b><u>9x07</u></b>	John Doe	01.13.02	Desaparecido	24.04.02	Michelle MacLaren	Vince Gilliga
<b><u>9x08</u></b>	Hellbound	01.27.02		08.05.02	Kim Manners	David Amann
<b><u>9x09</u></b>	Provenance	03.03.02	Providencia [parte 1]	15.05.02	Kim Manners	Chris Carter & Frank Spotnitz
<b><u>9x10</u></b>	Providence	03.10.02	Providencia [parte 2]	22.05.02	Chris Carter	Chris Carter & Frank Spotnitz
<b><u>9x11</u></b>	Audrey Pauley	03.17.02	Un Suspiro	05.06.02	Kim Manners	Steven Maeda
<b><u>9x12</u></b>	Underneath	03.31.02	Por Debajo	12.06.02	John Shibban	John Shibban
<b><u>9x13</u></b>	IMPROBABLE	04.07.02	Improbable	19.06.02	Chris Carter	Chris Carter
<b><u>9x14</u></b>	Scary Monsters	04.14.02	Monstruos	03.07.02	Dwight Little	Thomas Schnauz

<b>9x15</b>	Jump the shark	04.21.02	Atrapen al Tiburón	10.07.02	Cliff Bole	Vince Gilligan, John Shiban & Frank Spotnitz
<b>9x16</b>	William	04.28.02	William	17.07.02	David Duchovny	David Duchovny, Frank Spotnitz & Chris Carter
<b>9x17</b>	Release	05.05.02	La Despedida	31.07.02	Kim Manners	John Shiban & David Amann
<b>9x18</b>	Sunshine Days	05.12.02	Días Soleados	21.08.02	Vince Gilligan	Vince Gilligan
<b>9x19</b>	The Truth	05.19.02	La verdad está ahí afuera	28.08.02	Kim Manners	Chris Carter

## PREMIOS

La serie de *Los Expedientes Secretos X* durante su existencia ganó varios premios gracias a sus protagonistas y por la producción de la misma. Los premios son principalmente los Emmy y los Globos de Oro, respectivamente.

## CURIOSIDADES

Sabemos que una de las frases más famosas de esta serie es "La verdad está ahí fuera" o en inglés "The truth is out there". Esta frase se menciona en casi todos los capítulos tras la introducción inicial. No siempre ha sido así y esta frase ha cambiado en algunos episodios; este cambio siempre ha ido relacionado con el tema del episodio y por su importancia en la Mitología de la serie, por ejemplo: Episodio 24, 1X23, "The Erlenmeyer Flask": TRUST NO ONE (*No confíes en nadie*), Episodio 30, 2X06, "Ascension": DENY EVERYTHING (*Negarlo todo*), Episodio 49, 2X25, "Anasazi": EL AANIIGOO 'AHOOT' E (*La verdad está ahí fuera* en navajo), Episodio 59, 3X10, "731": APOLOGY IS POLICY (*La disculpa es su política*), Episodio 74, 4X01, "Herrenwolk": EVERYTHING DIES (*Todo muere*), Episodio 76, 4X04, "Teliko": DECEIVE, INVEIGLE, OBFUSCATE (*Engaña, ...*), Episodio 82, 4X10, "Terma": E PUR SI MUOVE (*La famosa cita "Pero se mueve"*), Episodio 97, 4X24, "Gethsemane": BELIEVE THE LIE (*Cree la mentira*), Episodio 98, 5X02, "Redux": ALL LIES LEAD TO THE TRUTH

(*Todas las mentiras conducen a la verdad*), Episodio 117, 5X20, "The End": THE END (*El final*), Episodio 120, 6X03, "Triangle": DIE WAHRHEIT IST IRGENDWO DA DRAUßEN (*La verdad está ahí fuera en alemán*)

### 3.4 Explanatorio: Descripción de la película

Tras 117 episodios y cinco temporadas nace la película *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*, que se estrenó el 19 de junio de 1998 en Estados Unidos y en México en agosto del mismo año. Fue una película que prometió que "todo sería revelado", que tal vez en dos horas de duración no sería suficiente para las respuestas necesarias.

Se encontraron respuestas a algunas preguntas básicas que contribuyeron a aportar un nuevo sentido al argumento. *Combate al futuro* no es la piedra filosofal de *Los Expedientes Secretos X*. Pero fue el más largo y el más caro de los episodios de la serie.

¿Hace falta haber seguido la serie para entender *Combate al futuro*, la película? Pues, desde luego no viene mal, pero sobre todo es casi imprescindible conocer los últimos episodios de la quinta temporada: Paciente X, El Rojo y el Negro y El Final y el doble capítulo puente entre la tercera y la cuarta temporada, Tunguska. En ellos aparece el *cáncer negro*, el virus que es la principal arma extraterrestre para dominar la tierra, y se dan las claves de la conspiración: el Sindicato, un influyente grupo fuera de todos los límites legales pero infiltrado en el Gobierno norteamericano y las Naciones Unidas, que intenta ofrecer a los alienígenas una rendición pactada. Todo ello con conexiones con la Guerra Fría y los experimentos científicos de los nazis. En medio Mulder, Scully y hasta El Fumador son simples marionetas que tienden a cambiarse los roles.

El doble juego que llevan a cabo El Fumador y su organización –el Sindicato–, de una solapada colonización extraterrestre que se está desarrollando sin que podamos verlo y de una enfermedad –el aceite negro– que podría ser la clave del poder en el orden mundial.

Con todo ello, salen a la luz algunos de los enigmas fundamentales de la mitología. Saber sobre El Fumador, del Sindicato y los propósitos que animan sus actos. Pero, cuando tras las emociones de la película la mente se sosiega, uno se queda con la abominable sensación de que muchos puntos oscuros de la serie han quedado virtualmente intactos. Son muchos los temas pendientes sobre los que no se recibe ninguna nueva información en la película: si El Fumador es realmente el padre de Mulder, la abducción de la hermana de éste, la abducción de Scully, su implante y su extraño cáncer de ida y vuelta, la guerra entre razas alienígenas que parece darse a entender en algunos capítulos, el origen del cazador de recompensas, todo lo referente a los clones, Marita Covarrubias y Krycek, así como la campaña de desinformación del Gobierno

norteamericano sobre los ovnis. Resulta imposible cerrar todos los enigmas durante cinco años de serie en sólo dos horas de proyección.

La película tiene también méritos notables. Uno de ellos es haber conseguido equilibrar la difícil alquimia necesaria para conseguir satisfacer por igual al seguidor de la serie y a quien se acerca por primera vez a la historia, ello sin aburrir a los unos, ni dejar en la ignorancia a los otros. El mejor ejemplo de esto es la escena en que un camarero pregunta a Mulder -que ya lleva unas cuantas copas de más- a qué se dedica. El diálogo que se entabla a continuación es a la vez informativo para quienes no conocen la serie y resulta divertido para los que ya conocen a Mulder como si fuera de la familia, Scully también cuenta con su oportunidad para poner a los espectadores al corriente sobre su vida y milagros. Para rellenar los huecos narrativos restantes, la película cuenta con un nuevo personaje, un autor de libros sobre conspiraciones llamado Kurtzweil, interpretado magistralmente por Martin Landau. Se trata de un antiguo amigo del padre de Mulder que ayuda a éste a juntar las diversas piezas del rompecabezas narrativo de la serie.

Otra de las virtudes de la película ha sido el saber aprovecharse en toda su magnitud de la grandeza que ofrece la pantalla cinematográfica, aunque cada episodio ya es tratado como una minipélicula de una hora, en vez de limitarse a ser en el fondo o en la forma, un episodio más de la serie de televisión.

La película no difiere en demasía de la serie, hay que puntualizar para evitar comparaciones, y podría ser un capítulo doble cualquiera, con la salvedad que en el cine todo se ve mejor.

Antes de comenzar a rodar, Chris Carter tenía ante sí dos opciones a desarrollar; o bien realizaba un largo equivalente a dos episodios continuando la historia de "The End" o partir de una idea nueva o un argumento independiente, para abrir un nuevo frente argumental que sostuviese la posterior temporada.

Tal era la riqueza de opciones que decidió quedarse en un punto medio para compensar a los equisófilos, no alejarse del entramado argumental de la quinta temporada y por otra parte atraer a nuevos seguidores introduciendo una intriga comprensible y explicatoria sin perder la vista lo ya narrado.

La película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* se llamó así, pero su explicación no está en el filme, al contrario, éste dio a conocer tres años después de su lanzamiento en la octava temporada de la serie en un episodio denominado Three words (Tres palabras), que se transmitió en Estados Unidos el 29 de abril de 2001 y en Latinoamérica el 8 de agosto del mismo año, porque hay un disco con las palabras Fight the Future, las cuales son un password (contraseña) para obtener información de la Oficina Nacional de Censos, pruebas de que los extraterrestres están entre nosotros.

Con estas tres palabras (Combate al futuro), que es la contraseña para entrar a la base de datos, se trata de informar que hay elegidos por su perfil genético para ser sustraídos y ser reemplazados por imitación alienígenas.

En este capítulo explicamos el desarrollo de la serie de *Los Expedientes Secretos X*, así como de la película y con esto daremos paso a realizar el análisis de la ideología, modos de operación ideológica, con las estrategias de operación simbólica, los temas de la ciencia ficción cinematográfica y el lenguaje cinematográfico, en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO 4

### LOS MODOS DE OPERACIÓN IDEOLÓGICA DE LA CIENCIA FICCIÓN EN LA PELÍCULA DE LOS EXPEDIENTES SECRETOS X (THE X FILES)

DEEP THROAT: Mr. Mulder ¿por qué aquellos como usted, que creen en la existencia de vida extraterrestre en la Tierra no son disuadidos por toda la evidencia de lo contrario?

MULDER: Porque toda la evidencia de lo contrario no es completamente disuasiva.

DEEP THROAT: Por eso.

MULDER: Aquí están ¿o no?

DEEP THROAT: Mulder, han estado aquí desde hace mucho, mucho tiempo.

*Díálogo entre Fox Mulder y Garganta Profunda al terminar el segundo capítulo (DEEP THROAT) de la primera temporada, transmitido el 15 de mayo de 1994.*

“Siento al tiempo como un latido de corazón, cada segundo latiendo en mi pecho como una cuenta. Los numerosos misterios que una vez parecieron tan distantes e irreales, amenazando la claridad en la presencia de una verdad entretenida no en la juventud, sino sólo en su pasaje. Siento estas palabras como si fueran pesas levantadas desde mí, sabiendo que las leerás y compartirás mi carga, al no poder confiar en ningún otro. Que debas conocer mi corazón, mirar dentro, encontrar allí la memoria y la experiencia que te pertenecen, lo que eres, es un consuelo para mí ahora mientras siento los enigmas sueltos y las expectativas oscurecidas por la continuidad de un viaje que comenzó no hace mucho tiempo, y el cual empezó con una fe sacudida y reforzada por tus convicciones. Si nunca podré estar tan fuerte como ahora mientras me cruzo para enfrentarte y verte incompleto, esperando que me perdones por no terminar el resto del viaje contigo”. \*

*\* Palabras de Dana Scully que aparecen de fondo de la escena en el capítulo “Memento Mori”, “Reminiscencia de Muerte”, transmitido el 4 de julio de 1997 por canal Fox Latinoamérica.*

## 4.1 La Ideología

En este capítulo presentaremos los modos de operación de la ideología en la película de los *Expedientes Secretos X*, sus estrategias típicas de operación, el manejo de los temas de ciencia ficción cinematográfica, con la ayuda del lenguaje cinematográfico. Veremos cómo es que la película contiene varios temas de la ciencia ficción cinematográfica, con los cuales podremos llegar a realizar el análisis de la misma y confirmar si el filme contiene los elementos necesarios para considerarla CF, y con ello comentar en el siguiente capítulo de la tesis la aportación hacia los temas de ciencia ficción cinematográfica y sus consecuencias.

Lo anterior es parte de nuestro análisis discursivo, el cual hemos decidido basar en la ideología. No se hace un análisis textual de la película por no corresponder a nuestro objetivo general.

Pero antes de pasar a hacer un análisis discursivo ideológico de nuestra forma simbólica, es necesario explicar qué es la ideología según John B. Thompson en su *concepción crítica de la ideología*.

### 4.1.2 Concepción crítica de la Ideología

Para Thompson, la ideología llama la atención hacia las maneras en que el significado se moviliza al servicio de los individuos y grupos dominantes, es decir, las maneras en que el significado construido y transmitido por las formas simbólicas sirve, en circunstancias particulares, para establecer y sostener relaciones sociales estructuradas donde algunos individuos y grupos se benefician más que otros, y que por lo mismo algunos individuos y grupos tienen interés en preservar, en tanto que los otros intentan combatirlas. Así, el estudio de la ideología, entendida en este sentido, sumerge al analista en un ámbito de significado y poder, de interpretación y contrainterpretación, donde el objeto de análisis es el arma que se emplea en una batalla librada en el terreno de los símbolos y signos. 52

La película en sí es una forma simbólica como nos explica Thompson, afirmando que éstas son una amplia gama de acciones y lenguajes, imágenes y textos, las cuales vemos claramente creadas por los guionistas y por el director de la película, y que son producidos por los sujetos y reconocidos por ellos y por otros como constructos significativos.

---

52.- Thompson John B., *Ideología y Cultura Moderna. Teoría Crítica Social en la era de la Comunicación de Masas*, Editorial UAM Xochimilco, México, 1998, pág. 109.

También dentro de la concepción crítica de la ideología hay un elemento clave que es la “dominación”, que es cuando las relaciones de poder establecidas son sistemáticamente asimétricas, es decir, cuando los agentes particularmente o los grupos de agentes detectan un poder de manera durable que excluye, y hasta un punto significativo se mantiene inaccesible, a otros agentes o grupos de agentes, sin tener en cuenta las bases sobre las que se lleva a cabo tal exclusión. 53

En *Los Expedientes Secretos X* conoceremos cosas paranormales, la inaccesibilidad de información de vida extraterrestre, de experimentos de clonación, entre otros; Chris Carter nos llevará a descubrir el poder que según él tienen los de arriba (el gobierno) y que de cierta manera mantiene excluido al pueblo estadounidense.

Al realizar el análisis de la ideología no presupone necesariamente que se haya demostrado, o que se pueda demostrar, que los fenómenos caracterizados como ideológicos sean erróneos o ilusorios. Caracterizar los fenómenos simbólicos como ideológicos no impone necesariamente al analista la carga de demostrar que los fenómenos así caracterizados sean “falsos”, o ya sea en este caso, “ficticios” en algún sentido. Esto nos lleva a alcanzar un análisis de calidad y con profundidad ideológica y de los temas de la ciencia ficción cinematográfica dentro de la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*; para ello debemos primeramente explicar los modos de operación de la ideología.

#### 4.2 Modos de operación de la Ideología

Distinguiremos cinco modos generales por medio de los cuales opera la ideología: la legitimación, la simulación, la unificación, la fragmentación y la cosificación. Thompson asegura que son algunas de las maneras en que dichos modos se pueden vincular con diversas estrategias de construcción simbólica. Y también afirma que estos cinco modos no son las únicas maneras en que opera la ideología, o que siempre operen de manera independiente unos de otros, por el contrario, se pueden traslapar y reforzar unos a otros, y la ideología puede operar de otras maneras. Pero éstos son los más frecuentes o más utilizados.

<i>Modos Generales de operación de la ideología</i>	<i>Estrategias típicas de la operación simbólica</i>
Legitimación	Racionalización Universalización Narrativización
Simulación	Sustitución Eufemización Tropo (Sinécdoque, metonimia, metáfora)

---

53.- *Ibidem*, pág. 90.

Unificación	Estandarización Simbolización
Fragmentación	Diferenciación Expurgación del otro
Cosificación	Naturalización Eternalización Nominalización/Pasivización

#### 4.2.1 Legitimación

Se considera legitimación como las relaciones de dominación que se pueden establecer y sostener, como observó Max Weber, al representarse como legítimas, es decir, como justas y dignas de apoyo. La representación de las relaciones de dominación como legítimas se puede considerar como una declaración de legitimidad que se sustenta en ciertas bases, se expresa en ciertas formas simbólicas y que puede en determinadas circunstancias, ser más o menos efectiva. 54

*Racionalización.* El productor de una forma simbólica construye una cadena de razonamientos que buscan defender o justificar un conjunto de relaciones o instituciones sociales, y por medio de ello persuadir a un público que es digno de apoyo.

*Universalización.* Por medio de ella, los arreglos institucionales que sirven a los intereses de algunos individuos se representan como si sirvieran a los intereses de todos, y tales arreglos se consideran en principio abiertos a cualquiera que tenga la capacidad y la inclinación para triunfar en ellos.

*Narrativización.* Las reclamaciones se insertan en historias que recuentan el pasado y que narran el presente como parte de una tradición inmemorial y apreciada. De hecho, a veces se inventan tradiciones a fin de crear una sensación de pertenencia a una comunidad y a una historia que trasciende la experiencia de conflicto, diferencia y división.

#### 4.2.2 Simulación

Las relaciones de dominación se pueden establecer y sostener al ocultarse, negarse o disimularse, o al representarse de una manera que desvíe la atención o que oculte las relaciones o procesos existentes. Estrategias típicas:

*Sustitución.* Término que se usa para referirse a un objeto o individuo se emplea para referirse a otro, y en consecuencia las connotaciones positivas o negativas del término se transfieren al otro objeto o individuo.

*Eufemización.* Las acciones, instituciones o relaciones sociales se describen o redesciben en términos que generan una valoración positiva.

54. *ibidem.* Las definiciones de los modos de operación de la ideología y sus estrategias típicas están extraídas tal como John B. Thompson las difunde en su libro de las páginas 92-100.

*Tropo (Sinécdoque, metonimia, metáfora).* Es el uso figurado del lenguaje o, más en general, de las formas simbólicas. La sinécdoque implica la combinación semántica de la parte y del todo. La metonimia envuelve el uso de un término que representa un atributo, una característica adjunta o afín a algo para referirse a la cosa misma, aunque no exista una relación necesaria entre el término y aquello a lo que se pueda estar refiriendo uno. La metáfora puede disimular las relaciones sociales al representarlas, o a los individuos y grupos insertos en ellas, como si detentaran características que no poseen literalmente, acentuando en consecuencia ciertos rasgos a expensas de otros y cargándolos con un sentido positivo o negativo

#### **4.2.3 Unificación**

Las relaciones de dominación se pueden establecer y sostener si se construye, en el plano simbólico, una forma de unidad que abarque a los individuos en una identidad colectiva, sin tomar en cuenta las diferencias y divisiones que puedan separarlos.

*Estandarización.* Las formas simbólicas se adaptan a un marco de referencia estándar que se promueve como la base aceptable y común del intercambio simbólico.

*Simbolización de unidad.* Construcción de símbolos de unidad, de identidad colectiva e identificación, que se difunden dentro de un grupo o una pluralidad de grupos.

#### **4.2.4 Fragmentación**

Las relaciones de dominación se pueden mantener, no al unificar a los individuos en una colectividad, sino al fragmentar a aquellos individuos y grupos dominantes, o al orientar las fuerzas de una oposición potencial hacia un objetivo que se proyecta como maligno, dañino o amenazador.

*Diferenciación.* El hecho de enfatizar las distinciones, diferencias y divisiones que hay entre los grupos e individuos, las características que los desunen e impiden que se constituyan en un desafío efectivo para las relaciones existentes o en un participante efectivo en el ejercicio del poder.

*Expurgación del otro.* Implica la construcción dentro o fuera, de un enemigo que se retrata como maligno, dañino o amenazador, y ante el cual se convoca a los individuos para que se opongan a él o lo expugnen.

#### **4.2.5 Cosificación**

Las relaciones de dominación se pueden establecer y sostener al representar un estado de cosas histórico y transitorio como si fuese permanente, natural e intemporal. Los procesos se retratan como cosas o sucesos de un tipo casi natural, de tal manera que se eclipsa su carácter social e histórico.

*Naturalización.* Un estado de cosas que sea una creación social e histórica puede tratarse como un suceso natural o como resultado inevitable de características naturales.

*Eternalización.* Los fenómenos sociohistóricos son privados de su carácter histórico al ser retratados como permanentes, invariables y siempre recurrentes.

*Nominalización/Pasivización.* La nominalización se presenta cuando las oraciones o algunas de sus partes, las descripciones de las acciones y los participantes que intervienen en érase transforman en sustantivos. La pasivización se manifiesta cuando los verbos se dan en forma pasiva. Tienden a suprimir actores y agentes y a representar los procesos como cosas o sucesos que ocurren en ausencia de un sujeto productor. Además omiten las referencias a contextos espaciales y temporales al eliminar las construcciones verbales o al convertirlas a un verbo conjugado en un tiempo continuo.

Las estrategias de la construcción simbólica son las herramientas con que se pueden producir las formas simbólicas capaces de crear y sostener las relaciones de dominación; son recursos simbólicos, por así decirlo, que facilitan la movilización del significado.

Con la explicación de los modos de operación de la ideología y sus estrategias, podemos formar un análisis discursivo ideológico de la película de los *Expedientes Secretos X*. Haremos una interpretación, una mirada a la lectura ideológica del film, de los enfoques a las estructuras, de ver más allá de lo comercial, distinguiremos entre lo ficticio y la realidad.

#### **4. 3. Película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al Futuro (The X Files: Fight The Future)***

De acuerdo con palabras del creador de los *Expedientes Secretos X*, Chris Carter, la idea de la película era hacer una historia que fuera la culminación de los cinco años de la serie, la cual concluyó con el episodio que se denominó *El Fin (The End)* transmitido el 5 de agosto de 1998 por Fox Latinoamérica siguiendo una continuidad con el filme y al término de ésta abrir la sexta temporada con un capítulo denominado *El Principio (The Beginning)* transmitido el 10 de marzo de 1999, y hacer de ello un evento que se volvió el filme. 55

---

55. Entrevista a Chris Carter que aparece en la película de los *Expedientes Secretos X*, Edición Especial, donde además de los diálogos contiene imágenes inéditas.

Se obtendrá no sólo una mejor apreciación de la película conforme avanza sino de la serie en retrospectiva también. La película es importante para entender la serie mientras va avanzando y con ella se cubrirá mucho terreno y se explicará cosas que la serie no dejó en claro y de igual manera deja las puertas abiertas para la sexta temporada de la serie. En los *Expedientes* hay preguntas sin respuestas donde la verdad es otra. Esto es debido a que filme es un episodio de la Mitología de *Los Expedientes Secretos X* y ya hemos explicado los dos tipos de episodios que se manejan en la serie en el capítulo anterior de esta Tesis.

La película es una historia de Frank Spotnitz y Chris Carter, quien escribió el guión y dirigida por Rob Bowman, productor y director de la serie. Como se mencionó anteriormente, nace después de cinco temporadas al aire por televisión y los productores decidieron llevarla a la pantalla grande como otras producciones de ciencia ficción.

#### **4. 3. 1 Sinopsis**

##### **Prólogo / Norte de Texas / 3500 A.C**

Dos cavernícolas corren bajo una tormenta de nieve siguiendo las huellas de algún tipo de animal. Las huellas los llevan a una cueva grande y oscura, y encienden sus antorchas para poder ver. Los dos hombres se separan para explorar la caverna. Uno de los cavernícolas encuentra a una criatura salvaje (y extraterrestre) e intenta atacarla, pero la criatura se defiende matando a su agresor. En ese momento aparece el otro cavernícola y, al ver a su compañero muerto, ataca a la criatura y consigue herirla. Apuñalado, el ser escapa hacia otro lugar en la caverna, pero el cavernícola lo persigue. El hombre encuentra a la criatura, y nota que está sangrando. Pero, horrorizado, se da cuenta de que la sangre del ser es negra, viscosa y se mueve por sí sola. El hombre mira paralizado por el miedo cómo la sangre de la criatura comienza a dirigirse hacia él. Cuando el Cáncer Negro sube por su cuerpo, el hombre sólo logra gritar lleno de espanto.

##### **Momento 1 / Blackwood Texas / Época Actual**

En las afueras de una gran ciudad, Stevie cae en una abertura en el suelo de tierra que da a una cueva. El niño cae unos tres metros antes de golpear el piso. Sus tres amigos lo miran desde arriba a través de la abertura y le preguntan si se encuentra bien. Stevie se recompone, y se adentra en la cueva para explorarla un poco. Cuando regresa, lo hace con una calavera humana entre sus manos. Sus amigos le dicen desde arriba que se la tiren, pero Stevie se niega, diciendo que le pertenece. Sin embargo, nota que a su alrededor hay huesos por todos lados.

Stevie mira fijamente a la calavera que sostiene con su mano y luego, bajando la vista, nota un charco del líquido negro bajo su pie derecho. Horrorizado, observa cómo el Cáncer Negro comienza a subir por su cuerpo

para luego tornar sus ojos de negro. Asustados, sus amigos se van del lugar para pedir ayuda.

Más tarde, durante el mismo día, unos camiones de bomberos llegan al lugar del incidente. El Jefe de Bomberos le ordena a dos de sus hombres que bajen a la cueva para sacar a Stevie. Cuando el Jefe de Bomberos se da cuenta de que sus hombres no responden por radio, envía a otro bombero abajo para que revise la radio de sus hombres. Poco después, un helicóptero aterriza cerca del lugar y un hombre llamado Bronschweig sale de él. Bronschweig le ordena al jefe de Bomberos que saque a toda la gente que se juntó para mirar lo que pasaba. Mientras tanto, cuatro hombres vestidos con trajes de cuarentena bajan del helicóptero llevando una cápsula hermética del tamaño de una persona. Poco después, los hombres salen de la cueva con la cápsula que ahora contiene el inconsciente cuerpo de Stevie, dirigiéndose nuevamente al helicóptero. Inmediatamente, el helicóptero despega llevándose al niño. El Jefe de Bomberos, confundido, pregunta qué pasó con sus hombres aunque no recibe respuestas. Mientras tanto varios camiones cisterna llegan al lugar. Bronschweig se dirige atrás de un camión para que nadie lo escuche. Realiza una llamada con su teléfono celular en la cual dice que hay que idear un plan para la situación que nunca imaginaron.

## **Momento 2 / Edificio Federal / (Dallas Texas)**

El Agente Especial a Cargo Darius Michaud se encuentra en el techo de un edificio federal dirigiendo un operativo cuyo objetivo es hallar una bomba que fue colocada en el edificio. Michaud nota que en el edificio de enfrente también hay una persona caminando por el techo.

Scully está hablando por teléfono con Mulder mientras camina por el edificio de enfrente. Al parecer Mulder se encuentra varios pisos más abajo. Scully no entiende por qué ella y su compañero están buscando la bomba en ese edificio cuando ellos deberían estar con el resto del operativo siguiendo el protocolo, pero Mulder insiste con buscar ahí al parecer por "una corazonada." Luego, Mulder aparece inesperadamente atrás de Scully, asustando a su compañera a propósito. Pero poco después ella logra vengarse de haciéndole creer a Mulder que la puerta para poder descender a los pisos inferiores está atascada cuando en realidad no lo está. "Te engañé bien," comenta Scully contenta y orgullosa de su broma, aunque su compañero no reconoce que fue engañado.

Cuando llegan a la planta baja, Mulder se dirige a comprar unos refrescos mientras Scully espera en el vestíbulo. Cuando Mulder entra a la pequeña habitación donde se encuentra la máquina de refrescos, un hombre se encuentra saliendo de esa habitación y la puerta se cierra tras él. Mulder introduce dinero en la máquina pero no sale nada de ella. Molesto, sacude la máquina, luego mira detrás de ella y se da cuenta de que la máquina de refrescos está desenchufada. Poco después Mulder llama a Scully por su

teléfono celular y le dice que encontró la bomba. Al principio Scully no le cree, pero luego se convence cuando escucha a su compañero golpeando la puerta de la habitación, ya que se ha quedado encerrado allí. Mulder, que ya ha abierto la máquina dejando al descubierto todos los explosivos, mira el reloj de la bomba y le dice a Scully que sólo tiene 14 minutos para evacuar todo el edificio. Scully mira la cerradura de la puerta y descubre que ha sido soldada, por lo que no se abrirá fácilmente.

Dándose cuenta de que tiene cada vez menos tiempo, la agente le ordena a un guardia de seguridad que el edificio debe ser evacuado en 10 minutos y que le avise al departamento de bomberos para que bloquee la zona de la ciudad cercana al edificio. Inmediatamente, Scully contacta por teléfono al operativo del otro edificio, diciendo que están buscando en el edificio equivocado. Poco después Michaud llega al lugar y Scully le dice que la bomba está en la sala de máquinas expendedoras y que el Agente Mulder está encerrado ahí con los explosivos. Unos miembros del operativo cortan la puerta con un soplete para lograr acceder a la habitación.

Michaud mira la bomba y dice que puede desactivarla. Sin embargo, insiste furioso con que todos deben dejar el edificio, incluyendo a Mulder y Scully. Cuando los agentes salen corriendo del edificio, Mulder se detiene, intuyendo que algo está mal. Quiere regresar, pero Scully le dice que ya no hay tiempo y lo convence para que salgan de ahí. Los dos se suben a un patrullero que los esperaba, el cual arranca inmediatamente para escapar. Mientras tanto, en la habitación donde están los explosivos, Michaud mira la bomba resignado, sin intentar desactivarla. La bomba explota dejando sólo la estructura de medio edificio en pie.

### **Momento 3 / Cuartel general del FBI – Edificio J. Edgar Hoover / Un día después Washington D.C.**

Luego de la explosión de Dallas, Mulder y Scully son citados a un interrogatorio frente a un panel de revisión encabezado por la directora adjunta Jana Cassidy. Sin embargo, Mulder no ha llegado y la audiencia se está llevando a cabo sólo con Scully. Cassidy dice que el panel está bajo presión de la procuradora general para dar una versión apropiada de los hechos y para responsabilizar lo antes posible la catastrófica destrucción de la propiedad pública. Mulder entra a la sala, llegando tarde, pero alcanza a escuchar que, además de Michaud (que supuestamente estaba intentando desactivar la bomba), murieron tres bomberos y un niño. Cuando Mulder protesta diciendo que, excepto por Michaud, el edificio estaba vacío, Cassidy le ordena al agente que espere afuera y le dice que ya tendrá su turno para declarar.

Mulder sale de la sala y en el pasillo encuentra a Skinner. Allí, el director adjunto le explica al agente que hay 40 millones de dólares en daños por la explosión, además de las vidas que se perdieron. Por lo tanto, se está manejando la historia de que todo se pudo haber evitado. Alguien debe ser

culpado por lo ocurrido, y ellos quieren culpar a Mulder y a Scully. Mulder le dice a Skinner que Scully no se merece eso, que fue él quien rompió el protocolo y dejó solo a Michaud. Sin embargo, Skinner le contesta que Scully está allí dentro diciendo lo mismo sobre él, que fue ella quien quiso salir del edificio, que él quería regresar. En ese momento Scully sale de la audiencia y le dice a Skinner que preguntan por él. Skinner entra a la sala, dejando a Mulder y a Scully solos en el pasillo. Mulder le dice a su compañera que no trate de protegerlo, pero ella dice que sólo dijo la verdad. Scully también dice que los están separando, y que si la transfieren a otro sitio, renunciará porque ya no tendrá el mismo interés de seguir adelante después de todo lo que ha visto. Skinner sale de la sala y le avisa a Mulder que es su turno. Triste, Scully le desea a su compañero buena suerte, y luego se marcha angustiada del edificio del FBI.

#### **Momento 4 / Bar de Casey / Sureste de Washington D.C**

Luego de su auditorio, Mulder se dirige hasta el Bar de Casey a beber hasta ponerse ebrio. Allí, cuando la cantinera le pregunta a qué se dedica, Mulder comienza a hablar fluidamente sobre sus investigaciones, encubrimientos del gobierno y la vida extraterrestre entre otras cosas. Al oír todo eso, la cantinera decide quitarle la bebida creyendo que está delirando de ebrio.

Mulder paga su cuenta y se dirige al baño, pero se da cuenta de que está ocupado. Sale por la puerta del bar que da a un callejón y orina frente a un póster de la película Día de la Independencia. En ese momento, un hombre (el doctor Kurtzweil) también sale del bar al callejón y se presenta ante Mulder. Le dice que ha observado su carrera desde que era un joven agente prometedor.

También dice que fue amigo de su padre, y que estuvieron juntos en la guerra. Mulder no le presta mucha atención y le dice a Kurtzweil que el tiempo que tiene para hablarle es el que le tome para conseguir un taxi. Poco después, Mulder se encuentra en la vereda llamando a un taxi. Kurtzweil dice que la pregunta que nadie se está preguntando es por qué pusieron la bomba en el edificio de enfrente y no en el federal. Mulder le contesta que el edificio federal estaba demasiado vigilado pero Kurtzweil responde que pusieron la bomba ahí porque en ese edificio había una oficina temporal de cuarentena del FEMA (Agencia Federal de Manejo de Emergencias), en la cual fueron encontrados los cadáveres de los bomberos y el del niño. Kurtzweil también cree que esas personas ya estaban muertas antes del atentado y le recomienda a Mulder que visite la morgue para comprobarlo. Mulder le dice a Kurtzweil que está loco y se sube al taxi. Cuando debe indicarle al taxista a dónde ir, Mulder lo piensa dos veces y le dice que lo lleve a Georgetown, donde vive Scully.

#### **DEPARTAMENTO DE SCULLY**

Son las tres de la mañana, y Scully está recostada en su cama sin poder dormir cuando Mulder golpea la puerta. Al notar raro a su compañero, ella le pregunta si está ebrio, pero Mulder contesta que lo estaba hace 20 minutos. Scully le pide que vuelva a casa, pero Mulder le insiste con que se vista y que le explicará en el camino.

### **Momento 5 / Norte de Texas / Blackwood**

Se ha montado una gran carpa blanca vigilada por militares sobre la abertura que da a la cueva. Un helicóptero aterriza cerca y de él baja el Fumador. Mientras tanto, adentro un hombre vestido con un traje de cuarentena está subiendo la escalera que da acceso a la caverna. Cuando llega a la superficie, otros hombres le ayudan a quitarse el casco, revelando de se trata de Bronschweig. Bronschweig nota que el Fumador está dentro de la carpa. Poco después, Bronschweig se encuentra nuevamente en la cueva pero esta vez acompañado por el Fumador, ambos vestidos con sus respectivos trajes de cuarentena. Bronschweig dice que se ha enfriado la temperatura ambiente de la cueva para retrasar el desarrollo, que es algo que nunca habían visto y que al parecer está provocado por el calor. Allí dentro, Bronschweig le muestra al Fumador el cuerpo de un hombre que aún sigue con vida, pero con algo moviéndose en su interior. Bronschweig pregunta si deben eliminarlo como a los demás, pero el Fumador responde que no, que hay que probar la vacuna en él. Pero si la vacuna no funciona, deben quemarlo como a los otros.

### **Momento 6 / Hospital Naval de Bethesda / Maryland**

Mulder lleva a Scully a la morgue para que realice una autopsia a los cuerpos de los bomberos hallados en la explosión de Dallas. Pero cuando los agentes llegan al lugar, se encuentran con un guardia que les impide pasar ya que por orden de un tal General McAddie la morgue está fuera de los límites de cualquier persona que no sea personal médico autorizado. Sin embargo, Mulder se las arregla para engañarlo diciendo que fue el General McAddie el que los envió allí. Indeciso, el guardia los deja pasar. Cuando ya están adentro, Mulder se pregunta por qué una morgue está de pronto fuera de alcance por orden de un general.

Los agentes llegan a la sala donde está el cuerpo de uno de los bomberos, el cual está en una camilla cubierto por una sábana. Scully lee el informe del forense según el cual ya se ha realizado una autopsia al cadáver y la causa de la muerte son las fuertes quemaduras debidas a la explosión. Mulder levanta la sábana y ambos se sorprenden al ver el estado en que se encuentra el cuerpo. Mulder describe el tejido del cuerpo como "gelatina" y Scully nota que no se ha realizado ninguna autopsia. Scully no puede decir qué fue lo que mató a ese hombre, y tampoco sabe si alguien podrá hacerlo. Dice que la autopsia llevará un tiempo, y que tarde o temprano se darán cuenta que ni siquiera deberían estar allí. Pero Mulder la convence de seguir adelante ya que están siendo culpados por la muerte de ese hombre. Mientras Scully se queda en la morgue llevando a cabo la autopsia, Mulder se va a buscar a Kurtzweil.

#### **Momento 6.1**

Mulder llega al departamento de Kurtzweil en taxi. El agente se da cuenta de que unos detectives de la policía están buscando a Kurtzweil porque según ellos, vende fotografías de niños desnudos por computadora. Mulder ojea el departamento y nota que en la biblioteca hay varios libros escritos por Kurtzweil, uno de los cuales tiene como título "Los cuatro jinetes de la conspiración para la dominación global". Cuando el agente sale del edificio, ve a Kurtzweil en el

callejón haciéndole señas para que se acerque. Mulder entra al callejón. Kurtzweil dice que alguien se enteró de lo que hablaron anteriormente y que ahora quieren desacreditarlo porque sabe demasiado acerca de la verdad. Kurtzweil le habla a Mulder sobre el virus Hanta. Dice que según los periódicos, la Agencia Federal para el Manejo de Emergencias (AFME) fue llamado para controlar un pequeño brote de virus Hanta en los suburbios de Texas. Le pregunta al agente si conoce el verdadero poder del AFME. Kurtzweil agrega que la AFME le permite a la Casa Blanca suspender el gobierno constitucional ante una declaración de emergencia nacional. ¿Qué hace una agencia con tanto poder controlando un pequeño brote de virus Hanta? Kurtzweil insinúa que el virus no era precisamente el virus Hanta. Además dice que el padre de Mulder y él fueron reclutados en un proyecto, en una guerra biológica. Mulder pregunta qué mató a los hombres de Dallas, y Kurtzweil contesta que fue la plaga que acabará con todas las plagas. La liberación de un organismo para el cual los hombres que lo provocaron, quienes han trabajado en esto durante 50 años, aún no tienen cura. Comenta que mientras el mundo se peleaba por pequeñeces, esos hombres estaban negociando un Armagedón planeado. Dice también que ocurrirá un día feriado, cuando el presidente declarará al país en estado de emergencia y entonces el gobierno quedará bajo las órdenes del AFME. Mulder no sabe si creerle, pero Kurtzweil le pide al agente que regrese a Dallas para que investigue.

#### **Momento 6.2**

No mucho después, Mulder telefona a Scully, quien está en la morgue escondida de unos guardias que la están buscando. El agente le dice a su compañera que abordará un vuelo a Dallas y le pide que lo acompañe, pero Scully se resiste argumentando que mañana debe asistir a una audiencia. Inmediatamente, la agente corta la comunicación para que los guardias que la buscan no la escuchen.

#### **Momento 7 / Laboratorio forense / Oficina del FBI / Dallas Texas / 11:21 AM**

Mulder habla con un Agente sobre si se ha encontrado algo fuera de lo común entre los restos de las oficinas del FEMA del edificio devastado. El Agente le dice a Mulder que han enviado todos los restos a Washington D.C., excepto unos fósiles que el FEMA había conservado luego de conseguirlos de una excavación arqueológica.

Ante la sorpresa de Mulder, Scully entra a la sala. Mulder le pregunta por qué fue hasta allí si dijo que no iría, y Scully le contesta que la autopsia que le realizó al cuerpo del bombero reveló algo extraño y que no se atrevería a confirmar qué es sin antes tener más información al respecto. Mulder le pide al Agente que traiga los fósiles que encontraron para que los examine Scully. Unos momentos después, el Agente regresa con los fósiles y Scully los observa a través de un microscopio. Inmediatamente, la agente se vuelve a su compañero, y Mulder entiende por la expresión de su compañera que los fósiles tienen las mismas características que el cadáver del bombero que examinó Scully. Mulder

le pide al Agente que le indique en el mapa dónde queda la excavación arqueológica.

### **Momento 7.1**

El equipamiento está siendo empacado, al parecer las personas se marcharán pronto. Una cápsula de cuarentena es llevada cerca de la abertura que da a la cueva y Bronschweig le da indicaciones a sus hombres sobre la temperatura regularizada que quiere durante el camino, luego de que él administre la vacuna. Todo parece indicar que Bronschweig probará la vacuna en el hombre infectado que se encuentra abajo, lo colocarán dentro de la cápsula para luego transportarlo a otro lugar.

Bronschweig, vestido con un traje de cuarentena, baja a la caverna para administrar la vacuna. Pero se da cuenta de que el hombre murió cuando ve el gran agujero que tiene en el tórax. Bronschweig se saca su casco para ver mejor y comienza a subir por la escalera, gritando que ya se ha gestado pero que no está. Pero Bronschweig ahora puede ver a la salvaje criatura extraterrestre entre la oscuridad. Le dice a uno de sus hombres que lo necesita allí abajo e inmediatamente saca una jeringa y una pequeña botella que contiene la vacuna. Uno de los hombres de arriba se prepara para ponerse el traje de cuarentena para poder bajar. Bronschweig baja la vista para clavar la jeringa en la botella y llenarla con la vacuna, pero cuando vuelve a mirar hacia arriba ya no ve dónde está el extraterrestre. La criatura aparece inesperadamente detrás de él y lo ataca, destrozándole la cara con sus garras. Bronschweig logra clavarle la jeringa y el ser se aleja de él momentáneamente. Malherido y desesperado, Bronschweig regresa hacia la escalera y pide ayuda a los gritos, pero sus hombres lo traicionan cerrando la abertura de la cueva con una hermética tapa transparente. Confundido, Bronschweig observa cómo comienzan a cubrir rápidamente la tapa con tierra. Ha quedado encerrado con la criatura, la cual vuelve a atacarlo ferozmente.

### **Momento 8 / Somerset / Inglaterra**

El Hombre del Manicure observa a sus nietos jugar en el jardín del fondo de la mansión. Uno de ellos cae, y los demás niños lo rodean. Mira preocupado lo sucedido, pero un sirviente lo interrumpe diciéndole que tiene una llamada. El Hombre del Manicure atiende el teléfono y del otro lado de la línea se encuentra el Fumador, quien le avisa que hay una emergencia para la cual se llevará a cabo una reunión en Londres esa misma noche. Menciona que la reunión fue convocada por Strughold, quien ya ha tomado un avión desde Túnez.

Hay varias personas en la reunión, entre ellas Strughold, el Fumador y los Elders. El Hombre del Manicure llega tarde y se justifica diciendo que su nieto se ha quebrado una pierna. Strughold dice que están obligados a reconsiderar su papel en la colonización, ya se enteraron que el virus ha mutado en una nueva entidad biológica extraterrestre. El Hombre del Manicure se sorprende ante tan reveladora noticia, dándose cuenta de que han sido usados todo el tiempo. Propone que ya no se siga cooperando, porque de ser así sólo cavarán su propia sepultura. Pero Strughold dice que cooperando es la única forma de

salvarse ellos mismos. El Fumador comenta que ellos aún los necesitan para sus preparaciones. Strughold dice que también se seguirá cooperando para ganar más tiempo en el desarrollo de la vacuna. El Hombre del Manicure se lamenta de que ya se ha tomado una decisión en su ausencia, pero el Fumador le dice que hay complicaciones. Mirando el video de vigilancia de la morgue, el Fumador dice que Mulder ha visto uno de los cuerpos infectados que destruyeron en Dallas. Menciona también que alguien le informó, posiblemente Kurtzweil. El Fumador cree que Kurtzweil debe ser eliminado: Strughold está de acuerdo, y propone que Mulder también sea aniquilado. Pero el Hombre Manicure se opone de matar a Mulder, diciendo que correrían el riesgo de convertir la búsqueda de un hombre en una cruzada. Strughold entonces dice que deben quitarle lo que considera más valioso: aquello con lo que no pueda vivir si no está.

### **Momento 9 / Norte de Texas / Blackwood**

Mulder y Scully llegan al supuesto lugar de la excavación que le habían indicado en el mapa, pero sólo encuentran un pequeño parque infantil. Scully menciona que el césped es demasiado verde para el seco clima de Texas y Mulder nota que unos centímetros más abajo el piso está totalmente seco. No hay sistema de riego y los juegos infantiles parecen nuevos. Mulder cree que alguien está cubriendo sus huellas. En ese momento, los agentes ven a tres niños en sus respectivas bicicletas y se acercan a ellos. Mulder les pregunta si vieron a alguien excavando por allí, pero los niños responden que no pueden hablar sobre eso. Los muchachos desconfían de los agentes, a quienes confunden con vendedores ambulantes. Pero cuando Mulder saca su placa para que le crean que son agentes del FBI, los niños revelan que los hombres que excavaban allí se fueron hace aproximadamente una hora. Al mismo tiempo, los tres apuntan simultáneamente con sus manos hacia la dirección por la que se fueron.

Los agentes viajan en auto por una carretera. Mulder, que está conduciendo, explica que están buscando camiones cisterna, pero no sabe qué transportan ni adónde lo llevan. Los agentes llegan a una bifurcada en la carretera, Scully mira el mapa y ve que no hay nada a cien kilómetros en las dos direcciones. Mulder cree que se fueron por izquierda, pero Scully presiente que se fueron por la derecha. Como no se ponen de acuerdo, Mulder decide seguir derecho por una deteriorada carretera de tierra.

Ya ha anochecido. Luego de mucho tiempo de conducir, Mulder se detiene frente a un cruce de vías para mirar el mapa. Scully se baja del auto furiosa, quejándose de que al día siguiente deberá estar en Washington D.C. para una audiencia que puede cambiar su destino y ahora se encuentra en medio de ningún lado de Texas persiguiendo "camiones cisterna fantasma." Mulder le explica que los camiones podrían transportar el virus que mató a los bomberos de Dallas, e inseguro de cómo reaccionará su compañera, menciona que el virus podría ser extraterrestre. Antes de que Scully empiece a disgustarse con él, junto a ellos pasa un tren que entre sus vagones se encuentran unos acoplados de camiones cisterna.

Rápidamente, Mulder y Scully se suben nuevamente al auto para perseguir el tren. Durante la persecución, los agentes se dan cuenta que el tren se dirige cerca de una especie de dos enormes carpas blancas con forma de domos, las cuales están rodeadas de extensos maizales. Scully se pregunta quién cultivaría maíz en medio del desierto. Los agentes llegan a pie hasta uno de los domos e ingresan por medio de una puerta. Inmediatamente los dos se sorprenden al sentir el fresco aire que ocupa el interior del lugar: la temperatura está siendo controlada. Los agentes oyen un zumbido. Scully piensa que puede ser electricidad o alto voltaje, pero Mulder se agacha y apoya su oreja contra el piso para oír mejor. El agente se queda escuchando por unos instantes, y sin darle explicaciones, le ordena a su compañera que corra. En ese momento, las aberturas del techo y del piso se abren y de ellas salen miles de abejas. Los agentes tratan de llegar como sea a la puerta, y Mulder, que casi la alcanza, regresa por Scully quien está bastante más atrás. Ahora ambos corren juntos a la salida, la cual alcanzan rápidamente. Afortunadamente, ninguno ha sido picado. Pero en ese momento aparecen dos helicópteros negros sobrevolando el lugar, buscándolos a ellos. Mulder y Scully se separan y comienzan a correr entre los altos maizales. Sin embargo, los helicópteros desaparecen al poco tiempo y los agentes se vuelven a encontrar para marcharse de allí.

#### **Momento 10 / Cuartel general del FBI / Edificio J. Edgard Hoover / Washington D.C.**

Scully, despeinada y desarreglada, llega tarde a la audiencia diciendo que tiene nueva evidencia. Presenta los fragmentos óseos recuperados en el sitio del atentado.

Mientras tanto, Mulder se encuentra con Kurtzweil en el Bar de Casey. Kurtzweil pregunta qué encontró, y Mulder contesta que vio abejas y maizales. De regreso a la audiencia, la directora adjunta Cassidy le pregunta a Scully si la evidencia es concluyente. Scully responde que no la es del todo, que están trabajando para reunir evidencia concluyente. Cassidy pregunta con quién está trabajando. Dudando, Scully finalmente contesta que con el Agente Mulder.

Nuevamente en el Bar de Casey, Mulder le dice a Kurtzweil que cree que los maizales son alterados para transportar un virus. Pero cuando Kurtzweil dice que no tiene respuestas sobre eso, el agente se enfada con él, creyendo que lo ha estado usando para conseguir información para sus libros. Kurtzweil le dice que baje la voz y sale del bar hacia el callejón. Mulder va tras él. Kurtzweil le dice al agente que si no fuera por él, no hubiera visto lo que vio. También dice que está arriesgando su vida. Mulder le contesta que él fue quien se arriesgó, que él fue quien ha sido perseguido por dos helicópteros. "¿Y por qué se cree que usted ahora está aquí hablando conmigo?" le pregunta Kurtzweil. "¡Esa gente no comete errores!"

#### **Momento 10.1 / Departamento de Mulder**

Mulder revisa un álbum familiar y en una de las fotografías aparece Kurtzweil. Scully llega al departamento, y dice que la han transferido a Salt Lake City, Utah.

Dice también que ya ha presentado su renuncia a Skinner. Mulder le insiste con que no puede renunciar ahora que están cerca de algo. Scully dice que ya lo ha hecho, y que incluso dudó si debió contárselo en persona. Mulder le dice que la necesita en esto, pero Scully le contesta que no, que ella sólo lo ha retrasado y sale del departamento de su compañera. Mulder va tras ella y en el pasillo le dice a su compañera que se equivoca, que ella fue quien con su racionalismo y ciencia lo salvó miles de veces. Que lo ha mantenido honesto y que hizo de él una persona completa. Le confiesa que no sabe si querrá hacer esto solo, ni siquiera sabe si podrá. Y que si renuncia ahora, ellos ganan.

Mulder y Scully se abrazan. Ella besa la frente de su compañero y luego por unos instantes sólo sus frentes se tocan. Entonces Mulder toma el rostro de Scully con ambas manos, y se acerca para besarla. Pero justo antes que sus labios se toquen, ella se sobresalta inesperadamente y se aleja de él. Mulder dice que lo siente, creyendo que ha procedido de mala manera. Scully dice que no, que algo la ha picado. Mulder se da cuenta que una abeja se ha quedado bajo la camisa de su compañera. Scully comienza a sentirse mal, y dice que siente un dolor desgarrador en su pecho. Ella empieza a debilitarse. Mulder cree que está entrando en un shock alérgico, pero Scully le dice que no sufre de alergias. Mulder la recuesta sobre el piso del pasillo y mientras ella pierde el conocimiento él corre a su departamento para llamar al 911.

Unos instantes después, llega una ambulancia y los paramédicos suben a la agente en una camilla para cargarla en la ambulancia. Mientras lo hacen, Mulder les explica los síntomas que sufrió su compañera. Pregunta a qué hospital la llevarán, y como no obtiene respuesta, se dirige hacia el conductor para preguntarle. Pero el conductor sólo lo mira. Saca un arma y le dispara a Mulder en la cabeza, quien cae sobre el asfalto. Entonces es cuando otra ambulancia llega al lugar.

#### **Momento 10.2**

Más tarde Scully, aún inconsciente pero que ahora se encuentra dentro de una cápsula especial de cuarentena, es cargada en un avión que está a punto de despegar. Dentro del avión también se encuentra el Fumador, quien observa todo mientras enciende un cigarrillo.

#### **Momento 11 / Unidad de Cuidados Intensivos / Centro Médico de la Universidad / George Washington / Washington D.C.**

Mientras tanto, Mulder despierta en la habitación de un hospital. A su alrededor se encuentran Langly, Byers y Frohike a quienes llama "Espantapájaros," "León Cobarde" y "Toto," respectivamente. Mulder les pregunta qué le pasó a Scully, y ellos dicen que recibió una picadura de una abeja africanizada que encontraron en el piso del pasillo. Dicen también que la llamada que hizo al 911 fue interceptada y que el disparo que recibió afortunadamente sólo le rozó la cabeza. Mulder quiere levantarse de su cama para ir a buscar a Scully, pero en ese momento entra Skinner y le dice que se tranquilice. Sin embargo, le pide la ropa a Byers para poder salir sin que nadie se de cuenta.

Poco después, Langly, Frohike y Mulder salen de la habitación. El guardia que se encuentra afuera mira hacia adentro de la habitación, y ve a Byers recostado en la cama del hospital. Sin embargo, el guardia no nota la diferencia. Mientras que Mulder camina por el hospital, realiza una llamada con su teléfono celular.

### **Momento 12 / Bar de Casey / Sudeste de Washington D.C. / El callejón**

El Hombre del Manicure encuentra a Kurtzweil en el callejón de al lado del Bar de Casey. Mientras tanto, Mulder entra al bar, buscando a Kurtzweil. Como no lo encuentra, sale al callejón y ve al Hombre del Manicure y a su chofer cerrando el baúl de su limusina. El agente pregunta dónde está Kurtzweil, a lo que el Hombre del Manicure responde que "vino y se fue." Mulder dice que quiere saber dónde está Scully. El Hombre del Manicure lo invita a subir a la limusina, y Mulder acepta.

A bordo del auto en movimiento, el Hombre del Manicure le da a Mulder un pequeño frasco que contiene un líquido y un papel con coordenadas escritas en él. El Hombre del Manicure dice que el líquido es una débil vacuna contra el virus de la agente Scully, quien se encuentra en las coordenadas del papel. Agrega que la vacuna debe ser suministrada dentro de 96 horas, por lo que tiene poco tiempo para alcanzar las coordenadas. Mulder no le cree. El Hombre del Manicure explica que el virus, el cual es extraterrestre, estuvo en la Tierra desde antes que los dinosaurios. Dice que el virus infecta a los humanos utilizándolos como huéspedes hasta que los extraterrestres colonicen el planeta. Hasta lo de Dallas, ellos creían que el virus sólo los controlaría, que sólo convertiría a los hombres en una raza esclava. Pero ahora saben que el virus provoca la gestación de una criatura extraterrestre dentro del huésped, y que el ser se libera atravesando el cuerpo del humano, matándolo en el acto. Contra esto, sólo tienen una débil vacuna. El Hombre del Manicure le pregunta a Mulder si ahora se da cuenta por qué todo fue mantenido en secreto, por qué aún hasta los mejores hombres como Bill Mulder no dejaron que se sepa la verdad. Confiesa que le está diciendo todo esto por sus hijos, porque cuando todo se sepa, su vida ya habrá terminado. El Hombre del Manicure le ordena al chofer que pare el auto. Le dice al agente que le ordenaron matar a Kurtzweil, como también a él, a Mulder. De pronto, saca un arma y le mata al chofer de un tiro en la cabeza. "No confíe en nadie, Sr. Mulder" dice el Hombre del Manicure, que luego obliga a Mulder a salir del auto. Cuando ambos están fuera del vehículo, el Hombre del Manicure le recuerda al agente que tiene poco tiempo, y le dice que los colonizadores extraterrestres aún no saben sobre la vacuna. Si se enteran, los planes que han protegido tan asiduamente durante 50 años podrían ser destruidos. El Hombre del Manicure le ordena a Mulder que se vaya a buscar a Scully, y que sólo cuando la encuentre se dará cuenta de la grandeza del proyecto. Cuando Mulder comienza a marcharse, el Hombre del Manicure entra a la limusina, la cual explota y se consume entre las llamas.

### **Momento 13 / Tierra de Wilkes / Antártida / 48 hrs. después**

Mulder sigue las coordenadas que le dio el Hombre del Manicure, las cuales lo llevan a la Antártida. Pero cerca de la ubicación exacta, el vehículo para nieve de Mulder se queda sin combustible. Con sus binoculares, el agente observa unos camiones para nieve estacionados cerca de unas especies de iglúes. Allí, distingue al Fumador subiéndose a uno de los vehículos.

Mulder decide ir a pie hasta allí, pero en el camino, se abre un gran hoyo en la nieve bajo el agente, quien cae varios metros. Allí, nota que hay otra abertura de la cual sale aire caliente. Mulder se tira por la abertura y termina dentro de una enorme estructura donde encuentra una gran cantidad de cápsulas en posición vertical que contienen personas adentro. También encuentra varias cápsulas de cuarentena, de las cuales una de ellas está abierta y con la ropa y el collar con la cruz de Scully adentro. Apresurado, Mulder comienza a buscar a Scully entre las cápsulas verticales, y al poco tiempo encuentra una donde reconoce el rostro de su compañera. También ve que un tubo está insertado en su boca. Mulder comienza a golpear desesperadamente el vidrio de la cápsula con un objeto que encontró cerca. Logra romper el vidrio, y el líquido viscoso que cubría a Scully dentro de la cápsula comienza a salir de ella, pero Scully no reacciona. Mulder le inyecta la vacuna a Scully con una jeringa y el tubo que ella tiene en la boca comienza a marchitarse. Mulder saca de la boca de Scully lo que queda del tubo, el cual era bastante largo. Scully comienza a respirar mientras que todo comienza a sacudirse: aparentemente la vacuna afectó a toda la estructura.

Mientras tanto, arriba el Fumador le ordena a sus hombres que bajen armados ya que podrían tener una fuga de seguridad. Pero al notar que las vibraciones de la estructura aumentan cada vez más, el Fumador ordena después que se evacúe el lugar, y luego todos abordan los vehículos para nieve y huyen de allí.

Mulder abriga a Scully con un poco de su ropa. Como nota que su compañera se encuentra débil, la lleva hacia la abertura por la que entró. Le pide que se agarre de la abertura, pero Scully no contesta. Mulder se da cuenta que su compañera ha perdido el conocimiento, revisa su pulso e inmediatamente le realiza una ordinaria respiración boca a boca. Scully comienza a toser, y luego con una pequeña sonrisa ella le vuelve a decir que lo engañó, recordando su broma en el edificio de Dallas.

Scully alcanza la abertura y comienza a subir. Mulder también lo hace, pero en ese momento comienzan a salir criaturas extraterrestres de las cápsulas y uno de ellos alcanza la pierna de Mulder. Sin embargo, el agente logra deshacerse de él y sigue subiendo. Cuando llegan a la superficie, un enorme cráter comienza a formarse tras ellos, agrandándose cada vez más. Mulder y Scully comienzan a correr por la nieve para que el cráter no los alcance, pero no lo consiguen y caen nuevamente. Pero el cráter era formado por una enorme

estructura oscura de forma de disco, una nave espacial que comienza a elevarse. Mulder y Scully están en el borde de la nave, y cuando ésta alcanza cierta altura los agentes caen de nuevo en la superficie. La nave sigue elevándose para luego alejarse del lugar. Mulder le dice a Scully que tiene que ver esto, pero aunque Scully dice que sí lo ve, ella está de espaldas. La nave desaparece en la distancia. Mulder queda shockeado después de ver todo lo que vio, y Scully lo abraza para que mantengan el calor y no se congelen.

#### **Momento 14 / Oficina de Inspección Profesional del FBI / Edificio J. Edgar Hoover / Washington D.C.**

Scully se encuentra en una audiencia en la Oficina de Revisión Profesional del FBI. Allí, la directora adjunta Cassidy le dice que el informe que ellos le darán a la procuradora general no incluirá las relaciones que Scully menciona en su informe hasta que exista evidencia que pueda hacer continuar una investigación. Scully se levanta de su silla y camina hacia Cassidy. Una vez frente a ella, le da un pequeño frasco que contiene la abeja que la había picado anteriormente. "No creo que el FBI tenga actualmente una unidad de investigación calificada para investigar esta evidencia," dice Scully antes de marcharse.

##### **Momento 14.1**

Afuera del FBI, Mulder está esperando a Scully sentado en un banco y leyendo un periódico. Cuando la agente llega, Mulder le dice que hay un "interesante informe de ciencia ficción" en la página 24. Dice también que están encubriendo todo otra vez. Scully dice que ha dicho todo lo que sabe en la Oficina de Revisión Profesional, pero Mulder le contesta que está perdiendo el tiempo, que nunca van a creerle excepto si se tratara de un caso que pueda ser clasificado fácilmente. Se lamenta recordando cuántas veces han estado así, tan cerca de la verdad para luego regresar al principio con las manos vacías. Le dice a Scully que tenía razón en renunciar. Le dice que se aleje de él, que no la quiere ver morir por una causa personal suya. También le dice que vaya a ser doctora mientras pueda. Scully le contesta que será doctora, pero ahora su trabajo está con él. Dice que el virus al que fue expuesta tiene una cura, que él tuvo en sus manos. Pregunta cuántas vidas más pueden salvar. "Si renuncio ahora, ellos ganan." Scully toma de la mano a Mulder por unos instantes y luego ambos se marchan de allí.

##### **Momento 14.2 / Fom Tataouine / Túnez**

Un helicóptero llega a un desierto cubierto de maizales. El Fumador sale de él y camina hacia Strughold. Strughold le pregunta por qué viajó hasta allí si tienen otros medios para comunicarse. El Fumador le dice que se trata de Mulder, que ha visto más de lo que debía. Strughold dice que ha visto sólo unos pedazos del todo. El Fumador contesta que Mulder está renovado, fortalecido. Sin embargo, Strughold insiste con que él es sólo un hombre. "Un hombre solo no puede pelear contra el futuro." El Fumador le da un telegrama que él recibió ayer. Pero Strughold lo lee y lo tira al suelo.

El telegrama dice: "EXPEDIENTES X REABIERTOS. POR FAVOR AVISAR." El Fumador se retira del lugar, donde no sólo hay enormes maizales, sino que el lugar está repleto de domos blancos. FIN

### 4.3.2 Operación de la Ideología/ Manejo de los temas de la ciencia ficción cinematográfica

En este apartado analizaremos cuáles son los modos de operación de la ideología a través de sus estrategias típicas en cada uno de los momentos de la película de los *Expedientes Secretos X*, y cómo es el manejo de los temas de la ciencia ficción cinematográfica. Con lo cual podremos llegar a conocer si la película es CF y su aportación a la clasificación de los temas de la ciencia ficción cinematográfica.

La estructura a seguir en el presente cuadro es:

En la primera columna están las estrategias de operación de la ideología que se usan en cada momento. En la segunda, cómo es el manejo de los temas de ciencia ficción cinematográfica que se logra a través de la ideología.

Esta segunda columna pertenece a la fase de reinterpretación dentro del análisis discursivo / ideológico, o sea, reinterpretamos los contenidos ideológicos de la película, y con algunos episodios de la serie podremos enriquecer los temas de ciencia ficción cinematográfica y su ideología en el siguiente capítulo de la Tesis. Y además e analizar el Lenguaje Cinematográfico.

Cabe destacar que manejamos “momentos” en vez de escenas, esto debido a que de acuerdo con el lenguaje cinematográfico la parte más creativa e importante es el guión, donde se manejan secuencias, que es cuando se rompe el tiempo, el espacio y se cambia de lugar, y dentro de ella hay escenas que se conforman por tomas. Es decir que Momentos y Secuencias es la misma operación, simplemente cambiamos el nombre.

Es elemental que, al hacer este análisis, no dejamos a un lado la serie sino más bien, de ahí nos enriquecemos para el capítulo 6 de esta Tesis que es la reinterpretación, para lograr una mejor comprensión del por qué y cómo es que existe ideología en los temas de ciencia ficción cinematográfica.

MODOS DE OPERACIÓN IDEOLÓGICA Y ESTRATEGIAS TÍPICAS DE OPERACIÓN SIMBÓLICA	MANEJO DE LOS TEMAS DE CIENCIA FICCIÓN CINEMATOGRAFICA
<p><b>Prólogo. Duración 5 minutos</b>            En el prólogo se presenta la narrativización como primera estrategia: al regresar 35 mil años antes de Cristo es buen pretexto para crear una historia para la época actual y saber desde cuándo están aquí los extraterrestres y el cáncer negro y todas sus consecuencias. Su modo de operación ideológica es la legitimación</p>	<div data-bbox="618 1256 1038 1459" data-label="Image"> </div> <p>Es el pilar, seres extraños de nuestro planeta, tema que ha sido abordado varias</p>

porque la historia se cuenta en el pasado y después narra el presente para así darnos ese contexto desde cuándo provienen los hombres verdes. Además, está la expurgación del otro donde nos presenta que los dos primitivos están en la búsqueda de algo amenazador, cuando entran a la caverna. Su modo de operación ideológica es la fragmentación porque los dos cavernícolas pelean con la criatura, uno de ellos muere, pero la sustancia negra entra al cuerpo del otro y fue la consecuencia de expurgar lo desconocido, porque es una amenaza para ellos y para todo su pueblo.

veces por diferentes directores de cine. Nos remontamos al cine mudo donde sólo veíamos la imagen, aquí sucede lo mismo. Pues si bien la película muestra a estos dos primitivos descubriendo y atacando a alguien extraño en ese entonces, 35 mil años antes de Cristo, connotando que los alienígenas ya tienen quizás más tiempo que nosotros en la tierra o que en alguna nave espacial existan símbolos, los cuales hablan sobre el ADN Humano, además de algunos evangelios de la Biblia, como en la sexta temporada, comunicándonos que no somos los únicos. Y como hay algunas teorías que especulan que la vida humana vino de una espora extraterrestre, esta imagen no queda lejos de ella.

La cueva en Texas tiene la característica de manejar dos aspectos: el moderno con lo primitivo. Los creadores tuvieron que buscar una manera de cambiar de apariencia rápidamente y dramáticamente por el tiempo y el presupuesto. Para lograr esto se construyó una cueva en el set de 20 Century Fox. El set tuvo una estructura de madera, cubierta con una malla de alambres y yeso, y entonces la caverna daba esa textura real.

Para este momento, que es de hace más de 35 mil años antes de Cristo, aquí se presenta el espacio geográfico y también el dramático porque el filme tiene lugar en Texas y los personajes están ambientados a la época cavernícola y es una escena sin diálogos y nada más con música compuesta por Mark Snow que le da esa atmósfera de terror.

Se utilizó muros de fibra de vidrio para tratar de simular hielo derretido, y para que esto de lograra se necesitó que hubiera una refrigeración entre los 28 y 32 grados, además de que es un momento completamente sin luz natural y también muy poca luz artificial.

Es un *Flashback* este momento, porque recrea lo que posiblemente pasó hace 35 millones de años

Para poder ampliar más sobre el tema de dónde provienen y sobre nuestra existencia en el planeta Tierra ver en la temporada 6

<p><b>Momento 1 Duración 5:08 minutos</b></p> <p>La estrategia que se presenta es la Racionalización, ya que Chris Carter como productor y creador nos comunica que a través de la situación del niño cayendo a la cueva se desencadena el cáncer negro, prueba principal de existencia extraterrestre. El Sindicato cubriendo información, virus y experimentos de clonación, que son los razonamientos que justifican a las instituciones sociales, que en este caso es el FBI y el gobierno. Aquí el productor de esta forma simbólica (la película)-legitima al niño y a los cuatro bomberos, ya que justifica la acción del gobierno en cubrir lo que pasó en Texas con estas personas.</p>	<p>el episodio final y de la 7 el 3 y 4.</p>  <p>En este momento vemos las consecuencias de lo que pasó hace varios miles de años en el mismo lugar, algo desconocido para los norteamericanos, pero para los de arriba (el gobierno) es algo que tenían escondido desde los años 40. Aquí nos damos cuenta que los planes que tenían se vienen abajo por lo que le pasó al niño y a los rescatistas resignándose urgentemente a crear un plan para la situación no prevista anteriormente. El tener conocimiento de vida extraterrestre, negar toda información, así como lo demuestra la nueva forma de temas de ciencia ficción cinematográfica, que maneja la película, una de las teorías de conspiración más difundidas desde los 50: los extraterrestres están entre nosotros desde hace tiempo, pero misteriosas agencias gubernamentales los han mantenido ocultos. Observamos que se vuelve a presentar el espacio geográfico en el mismo lugar, pero en una época totalmente diferente y también el dramático porque vemos que hay niños vestidos de manera normal como cualquier otro niño. Respecto al Cáncer Negro, éste se realizó a través de 3D, es decir, que utilizaron una computadora y efectos especiales de fotografía. Se tuvo que tener un mapa de las piernas del niño, cuello y cara, y artistas digitales dibujaron y animaron las líneas que harían que la sustancia se moviera. Para crear el efecto de que el Cáncer Negro girara dentro de los ojos del niño se vertió líquido negro en un tanque lleno de agua y después varios Close-ups al actor. Para ampliar más las conspiraciones sugerimos ver en la temporada 3, episodio 15 y 16 y en la quinta.</p>
--	--

## Momento 2 Duración 10:44 minutos

La Universalización se presenta en este momento porque se hace creer que lo que van a hacer representa a todos los individuos del Buró de Investigación y no es así, en donde el edificio del FBI realiza los arreglos para desactivar la bomba en el edificio federal y el de enfrente, así para triunfar y poder desactivar la bomba, la cual fue puesta por una llamada terrorista. Su modo de operación ideológica es la Legitimación porque nos muestra que el FBI sí ayuda al pueblo estadounidense en contra del terrorismo.

El Buró se mueve dentro de la Eufemización. Institución que se describe como la que resguarda la seguridad nacional estadounidense, teniendo como objetivo una valorización positiva para todos. Su modo de operación ideológica es la Simulación porque se establece que querían desviar la atención de que la bomba estaba en un edificio distrayendo las miradas hacia el edificio en donde sí estaba, que al final explotó.



Por primera vez en la historia de las películas de ciencia ficción se maneja el término terrorista, aunque en la temporada 5 en el episodio 18 se maneja el tema de un grupo de terroristas esparciendo un virus mortal, pero en el filme dan un significado que es para todos los norteamericanos, el cual vimos es igual a terror, dice Scully en la película que "el objetivo racional del terrorismo es provocar terror". Los estadounidenses durante los seis años que tiene esta historia han estado paranoicos con resguardar todos los edificios de una manera excesiva.

Pero lo que pudimos observar fue que encubrieron esos cuerpos en su propio terreno y ellos mismos planearon cómo deshacerse de ellos, no importando si hubiera otra víctima en otra parte.

Podemos recordar que la conspiración que deja el gobierno es un edificio derruido y que bien se parece al Edificio Alfred P. Murrah de Oklahoma después de la funesta visita de Timothy McVeigh (1995), momento en que podemos ver esa relación.

En este momento observamos que la explosión en el edificio se realizó gracias a una falsa fachada que se construyó para igualar la arquitectura del edificio original. Se hizo de vidrio y aluminio, el detalle era que se destruyera una estructura de 16 pisos, con un truco pirotécnico y que se viera lo más real posible.

Esta espectacular secuencia fue realizada en una toma y filmada por 14 cámaras y tres más de efectos especiales. Todo esto tomó de 4 a 5 semanas en preparar este momento.

Para saber más sobre conspiradores ver los episodios de la mitología que son bastantes, pero en la temporada 5, episodio 18 se muestra claramente.

**Momento 3 Duración 4:29 minutos**

En este momento aparece la Racionalización, donde la directora adjunta busca a algún culpable sobre lo ocurrido un día antes en un edificio público sirviendo sólo a los intereses de las personas de más arriba que son el Sindicato y encubrir esos cuatro cuerpos que murieron en Blackwood. Legitimando que esta forma simbólica (la película) debe defender al FBI, que siempre ha sido fiel a su integridad de seguridad nacional. Su modo de operación ideológica es la Legitimación.

El trabajo que venían realizando estos últimos cinco años en los *Expedientes Secretos X* necesitan destruirlo las personas del Sindicato para eliminar la relación que hay entre Mulder y Scully donde hay una Diferenciación y ésta nos lleva a que exista una Fragmentación, ya que para los del Sindicato los dos agentes siempre han sido un estorbo y no han podido realizar sus acciones a la perfección por ellos, por la búsqueda de la verdad y ser unos agentes que no se quedarán callados.



Podemos conocer que se está manejando la historia de que todo se pudo haber evitado. Las muertes de los tres bomberos, de un niño y por supuesto del agente del FBI que murió en servicio, pero él sabía anticipadamente que todo esto era una trampa para esconder los cuerpos de las víctimas de lo acontecido el día anterior.

Y claro, buscar culpables los cuales rompen protocolos y desobedecen órdenes superiores, pero si en este caso no hubieran estado en el otro edificio hubiera muerto más gente.

Aunque suene descabellado, éste es un tema de ciencia ficción cinematográfica, donde el gobierno sabe qué es lo que ocurre, pero por sus intereses de guerra no sale a la luz pública esa información. Porque esos documentos son referentes a vida extraterrestre, a tecnología, a datos que son relevantes para resolver *Los Expedientes Secretos X*, hay un gobierno dentro del gobierno, o sea, que aunque exista un presidente hay alguien detrás de él dando órdenes de índole masivo, de encubrir información que posiblemente no sepa su régimen.

Para ampliar más los datos ver temporada 1 en el episodio 16 y último y 2 el primero, que son los inicios del tema.

**Momento 4 Duración 6:26 minutos**

En este cuarto momento se unen dos estrategias: la Universalización y la Diferenciación cuando Mulder se queja de ser un engorro para sus superiores, un objeto de burla entre sus compañeros, que el gobierno oculta la verdad y está implicado en la conspiración, que el cielo se va a derrumbar y cuando lo haga lloverá mierda. En reiteradas ocasiones



Las vallas y los obstáculos que ponen a Mulder parecen no ser los suficientes para encontrar la Verdad.

Mulder ha sido un problema para el Sindicato marcando una amplia Fragmentación entre los dos poderes (Mulder y el gobierno) y Legitimando que el Sindicato no lo dejará trabajar para que no encuentre la verdad de la conspiración.

Al estar platicando Fox con la cantinera encontramos que hay una Nominalización sobre el apodo de Mulder, pues lo llaman Spooky, "Tenebroso", esto por sus acciones en relación a su hermana que fue abducida por alienígenas cuando era una niña, que ahora persigue hombrecillos verdes con una placa y una pistola. Su modo de operación ideológica es la Cosificación, ya que el sobrenombre siempre ha sido un adjetivo para Mulder, una manera de identificarlo desde la universidad hasta ser agente del FBI y nos hace ver que ya es algo natural de él, ser una persona desconfiada y que no le cree a nadie.

Además, la Expurgación del otro cuando Kurtzweil se acerca a Mulder a preguntarle si está en misión oficial del FBI, dejando a Fox un poco confundido por la aparición de aquel hombre. El doctor Alvin trata de hacerle comprender que le quieren colgar los muertos de Dallas, que el agente Darius Michaud no intentó desactivar la bomba, que dejó estallar y que los tres bomberos y el niño estaban muertos anteriormente. Podemos ver que la Fragmentación no es sólo con Mulder y Scully, sino que también llega a esferas gubernamentales entre el Sindicato y el FBI.

**Momento 5 Duración 3:15 minutos**

Se maneja la Universalización presentando de entrada al dirigente del pequeño grupo llamado el Sindicato, el Fumador que sólo va para hacer los arreglos pertinentes de lo que encontraron en Texas que es el Cáncer Negro. Se Legitima que él es el que establece y dirige toda la

De nuevo se maneja que el gobierno niega tener información y que los están implicando en las muertes acontecidas en el edificio.

Este tema de ciencia ficción cinematográfica es la aportación de los *Expedientes Secretos X* a la realidad, si no es que la realidad contribuyó a dar este tópico.

Por ejemplo, con mucha maña, el guión de Carter establece connotaciones inquietantes, el incidente en Dallas evoca situaciones reales como el bombarzo de Oklahoma, el cual fue realizado por Timothy Mcveigh en 1995 donde mató a 168 personas y la ciudad misma fue el escenario de la posible conspiración más encubierta de la historia, el asesinato de Kennedy (1963).

A lo largo de toda la película se maneja un ritmo aritmico, es decir, que hay planos cortos o largos, prevaleciendo más el primero en total con 13 momentos y los largos con 7.

Ver en la temporada 1 el episodio 2 donde aparece Garganta Profunda, informante de Mulder. Y en la temporada 3 episodio 10, Contacto X.



La transformación de las especies un tema

situación sobre lo encontrado, porque vemos que él es el que lleva a cabo todas las operaciones y tiene el conocimiento necesario para crear toda la conspiración, es decir, ocultar información necesaria para el pueblo estadounidense.

Asimismo, tenemos la Expurgación del otro cuando el Fumador examina el cuerpo del que sobrevivió, porque es una amenaza: un hombre desnudo, piel como gelatina gris, fibras musculares y en el centro de él un organismo en desarrollo que está utilizando su energía vital. Pero al Fumador sólo le interesa experimentar la vacuna en él y en caso de no obtener éxito, quemarlo. Su modo de operación ideológica es la Fragmentación porque sólo hay dos opciones: la del Sindicato que es sobrevivir a la colonización alienígena y agarrar al pueblo como conejitos de laboratorios, que cuando mueren hacen creer que fue por diferentes causas como el Sida, Cáncer, Diabetes, entre otras.

#### **Momento 6 Duración 3:00 minutos**

En la primera de tres partes en que se divide este momento encontramos una Simbolización de Unidad, que pertenece al modo de operación ideológica que es la Unificación, entre Mulder y Scully al poner en juego su trabajo dentro del FBI, porque el productor / escritor la hace parecer que aunque pase un tornado siempre van a estar juntos o que quizá exista una química como pareja. Ya estando dentro de la Morgue buscando el cuerpo del bombero, esto es la Expurgación del otro ya que tras su muerte en el edificio su estancia en el Buró está colgando de un hilo, es una amenaza constante porque si lo encuentran es la prueba de que fue una trampa del gobierno y ellos se salvan, para eso Scully necesita hacerle la autopsia. Su modo de operación ideológica es la Fragmentación porque nos muestra

por excelencia de la CF, por lo menos en el plano cinematográfico, por medio del Cáncer Negro.

Llega a ser uno de los pilares de la película, encubrir los experimentos que desarrollan con los humanos para así convertirlos en Superhombres, otro tema de la ciencia ficción.

El Fumador, principal artífice de esta conspiración y líder del Sindicato, es el que llevará todos sus secretos y conocimientos para que Mulder lo persiga y le diga la Verdad. Cuya función es aparecer en momentos clave con la misma expresión siniestra.

En este momento los ángulos de  $\frac{3}{4}$  para los rostros humanos son muy importantes porque nos muestran en el cuerpo de uno de los bomberos esa barbarie de cómo se convirtió y también el color azul (frialdad, soledad y tristeza es lo que se percibe en ese lugar) que se utiliza es para que centremos la atención al lugar (cueva).

Para saber el origen del cáncer negro ver un capítulo de la mitología en la temporada 4, episodios 9 y 10.



¿Una plaga? La plaga que terminará con todas las plagas. Simplemente una arma sigilosa. La liberación sistemática de un organismo para el que los hombres aún no tienen cura. Un tema al parecer de terror y paranoia, pero es de ciencia ficción pura la mutación de un humano a animal, un virus que no tendrá control.

Comprar el documento histórico sobre la corrupción, engaños e hipocresía del gobierno estadounidense: la prensa diaria, los medios de comunicación, los cuales, por ser los voceros no se puede tener a ciencia cierta lo acontecido y simplemente nos

que el cuerpo va ser su prueba para que a Dana no la cambien de residencia en contra de los directores del FBI y que *Los Expedientes Secretos X* los vuelvan abrir y así no van a estar separados.

#### **Momento 6.1 Duración 4:20 minutos**

Aquí vemos que se unen dos estrategias que son la Naturalización y la Eternización, que pertenecen al modo de operación ideológica que es la Cosificación ya que la Agencia Federal para el Manejo de Emergencias (AFME) trata de persuadir que el virus Hanta es algo natural y que se convierte en una guerra biológica, donde en realidad se trata del cáncer negro el cual si no tienen algún control sobre ella. Es el revolver todo el rompecabezas para que nadie sepa lo sucedido y que el pueblo norteamericano le crea lo que dicen los medios, con información proporcionada por el gobierno en mando.

Asimismo, la AFME permite a la Casa Blanca a través de su vocero personal que es la prensa a declarar una alerta nacional por el brote viral y permitiendo la creación de un gobierno no elegido teniendo como carácter histórico la relación prensa-gobierno en cubrir la información para no causar paranoia en el pueblo, que siempre será recurrente en estos días, como la información que el Pentágono había filtrado antes de los atentados del 11 de septiembre del 2001, la cual simplemente ignoraron. Información que para ellos es un simple rumor y que para no darla a la prensa e informar, se quedan con el "pequeño" secreto y sucedió el gran "autoatentado" de la historia.

Además, la Narrativización, que su modo de operación ideológica es la legitimación, el doctor Alvin explica que estas investigaciones llevan más de 50 años desde lo de Roswell y aún no tienen cura al virus, lo cual justifica que en estos días científicos todavía

vemos lo oficial.

Esto, porque según el Sindicato le había encargado a la AFME controlar el virus Hanta. Vemos la cara de Mulder de incredulidad y de Kurtzweil con una expresión febril cuando dice que la AFME permite a la Casa Blanca suspender el gobierno constitucional tras la declaración de una alerta nacional. Permite la creación de un gobierno no elegido. ¿Qué hace una agencia tan poderosa controlando un pequeño brote vírico en la Texas suburbana? No fue el virus Hanta sino la plaga del cáncer negro lo que está en juego con el pueblo americano, es lo que en realidad esta en peligro.

Lo podemos ver en la película de *Exterminio* (2002) dirigida por Danny Boyle, donde un virus letal escapa de los laboratorios en donde era celosamente estudiado, el cual se transmite a través de una gota de sangre, cualquier persona que sea contagiada entra en un estado de extrema violencia. Unos cuantos sobrevivirán e intentarán ponerle alto a la epidemia antes de que la humanidad se extinga.

Lo cual también se puede ver en los Expedientes Secretos X antes de que saliera esta película tener esa visión destructiva hacia la raza humana.

El color azul (color frío), que es deprimente, figura mucho en la película, esto se debe a que le da más frialdad y orden respecto a la ciencia ficción, por ejemplo en *Matrix* y *El Día de la Independencia* se maneja también el color azul en la mayoría del filme, además que se conserva una luz muy clara en los momentos de noche como éste. Se maneja un *Close-up* en todo el diálogo que entabla Mulder y el doctor.

También hay un nuevo cambio del escenario, es decir, que el espacio geográfico vuelve a cambiar a Maryland, Washington.

Para poder ampliar más sobre este tema ver en la temporada 4 el episodio 24 y de la quinta los episodios 2 y 3.

estén trabajando en ello, mientras el resto del mundo hacían sus mini guerras, estos hombres estaban negociando en secreto un Apocalipsis planificado, el cual afectaría de forma inmediata la vida humana y realizándolo en un día festivo el brote viral, cuando la gente no esté en casa sino de vacaciones. El objetivo: tener un país en estado de emergencia o más bien miles de ratas de laboratorio.

**Momento 6.2 Duración 1:40 minutos**  
No se encontró estrategias típicas de operación ideológica en este momento.

**Momento 7 Duración 2:04 minutos**

Los resultados de la autopsia, que es la Expurgación del otro porque el cuerpo que fue encontrado salvará a los agentes del juicio que tienen su contra y se sabrá qué es lo que mató a esos hombres en realidad y lo que en realidad sucedió en el edificio. El cuerpo expurgado contiene un código proteínico desconocido, que nos da un primer indicio: que no es humano y fue infectado por el virus antes de la explosión. Al contrario del virus del Sida, sobrevive muy bien fuera del cuerpo. Y toda esta indagación resulta que hay una Fragmentación entre los agentes, los del Sindicato y también para los superiores del FBI

**Momento 7.1 Duración 3:34 minutos.**  
El extraterrestre ha salido del cuerpo del bombero y la Expurgación del otro se realiza a través de Bronschweig en la cueva de Texas, debido a su investigación muere a manos del ser extraterrestre. Su modo de operación ideológica es la Fragmentación, la cual hace una división entre los propios miembros del Sindicato que no les importa quién muere, sino cómo encontrar la cura, la cual se ve más adelante con el Hombre del Manicure, quien ayuda a Mulder.

No se encontró ningún tema de ciencia ficción cinematográfica en este momento.



Los extraterrestres, tema recurrente en la ciencia ficción cinematográfica. Un ser extraño en el planeta para muchos, pero para el sindicato es vital mantenerlo vivo para poder experimentar con él y conseguir la vacuna.

Se busca algo fuera de lo normal. Tal vez algo que en las oficinas de la AFME, donde los cuerpos fueron encontrados, no les comunicaron. Indicios que lo que buscan sea no humano. Algo que podría convertirse en una amenaza muy grave para la salud.

Hay un nuevo cambio de espacio geográfico, ahora vuelven a Texas donde ocurrió la infección y la explosión. También hay un *Travelling* de grúa de unos niños jugando hacia donde están trabajando en la cueva y dentro de ella podemos ver un Plano de Detalle en la pelea entre el alienígena y el humano.

**Momento 8 Duración 4:04 minutos**

En este octavo momento la estrategia más clara es la Universalización en su modo de operación que es la Legitimación porque el productor / escritor nos quiere dar a conocer que mediante los arreglos del Sindicato se va llegar a un acuerdo de ayudar a toda la población, sin embargo, esto no es así, es un diálogo para salvarse ellos. Cuando el líder del Sindicato llama a una reunión para informar sobre un nuevo ente biológico extraterrestre, simplemente es para plantear qué es lo que van hacer ellos para salvarse. El sobrevivir a la nueva raza de alienígenas, mientras la vacuna surte efecto.

La diferenciación, en su modo de operación que es la fragmentación cuando El Fumador advierte de las acciones de Mulder y de su cómplice Kurtzweil, los cuales deciden liquidarlo para que no se meta con sus intereses e impedir que las acciones que hace para ayudar a Mulder se consuman y le cuente la verdad de lo que aconteció en Texas.



La colonización, tema que entra en la civilización futura por el hecho que se presentaron algunos hechos biológicos nuevos.

El virus ha mutado y con esto cambió el efecto sobre el anfitrión. Ya no se limita a invadir el cerebro, a modo de organismo controlador. Ha desarrollado una forma de transformar el cuerpo del anfitrión.

La geometría de la infección masiva presenta ciertas revalorizaciones conceptuales sobre todo en el papel de la colonización, o sea, una repoblación espontánea de nuevos entes biológicos extraterrestres.

Ser sólo alimentos para la nueva creación de la raza de alienígenas y empezar con la colonización.

Crear supersoldados, que cuando llegue la guerra de extraterrestres únicamente sobrevivan los más capaces, los que han estado en experimentos constantemente por el gobierno liderados por el Sindicato, el cual siempre ha estado detrás del gobierno, para que ya no exista la raza humana y que no gobierne, sino híbridos humano-alienígena.

Existe otro cambio de espacio geográfico, pero ahora en el viejo continente, en Somerset, Inglaterra. Aquí el movimiento de la cámara es para que todos los del Sindicato tengan un Plano de Busto para que ningún personaje se pierda.

Ver en la temporada 9 los episodios 1y 2 sobre la colonización.

### Momento 9 Duración 12:30 minutos

La única estrategia que se presenta es la Simbolización de unidad, que se presenta en su modo de operación ideológica Unificación entre Fox y Dana, porque el productor / escritor los hace ver que ellos si saben lo que quieren, que es la verdad, y ellos forman su propio grupo para buscar los mismos objetivos, se unen en la búsqueda de algo en común. Llegan juntos al lugar de la excavación, se van en busca de "camiones cisterna fantasma", persiguen el tren y encuentran dos carpas en forma de domos, entran y se abren las compuertas en donde salen miles de abejas y escapan del lugar, además dos helicópteros los persiguen y luego desaparecen. Juntos tratan de descubrir lo del virus.



Al investigar sobre esas cúpulas blancas vemos una metamorfosis de animales y vegetales. En este caso de las abejas y los plantíos de maíz, plantados en medio del desierto. Un tema de ciencia ficción cinematográfica es la transformación de las abejas y los vegetales, en unas cúpulas que están acondicionadas en medio del desierto para fines científicos y experimentales para la cura del virus.

Están persiguiendo pruebas, no camiones, los cuales deberían transportar petróleo o almacenar gas, pero en esta ocasión es diferente, es el virus.

A través de los plantíos de maíz y las portadoras que son las abejas, el gobierno podrá llegar a realizar su plan maestro que es crear un nuevo ser humano, mitad extraterrestre mitad humano. Tener un invernadero de personas que han sido experimentadas con el virus.

De nueva cuenta hay otro cambio de espacio geográfico, ahora de vuelta a Texas.

En este momento se maneja un *Travelling* lateral, ya que están en un automóvil, el cual los acompaña durante todo el recorrido pero también con *Travelling* de grúa.

Vuelve aparecer el color azul, insignia de la película, además de dos domos de 108 metros de altura, 324 metros de ancho y 504 metros de largo, pero esto se logró gracias a dos luces de xenon que se montaron dentro de ellos, que en la toma panorámica se muestra que son dos círculos al horizonte.

Hay una infinidad de *Close-up*, *Big Close-up*, *Travelling* de grúa, de contrapicada hacia los helicópteros y viceversa hacia Scully y Mulder, o sea, de picada

Ver en la temporada tres el episodio 24 y de la cuarta el primero sobre las abejas.

**Momento 10 Duración 7: 26 minutos**

La llegada de Scully un poco tardía al citatorio, el indicar que tiene nueva evidencia a sus superiores, nuevos fragmentos de hueso fosilizados, argumentando que el objetivo de la bomba de Dallas fue destruir los cadáveres de los bomberos y del niño para lo que no se encuentra explicación alguna. Ésta es una estrategia de Diferenciación en su modo de operación ideológica que es la Fragmentación entre Scully y sus superiores que no logra convencerlos sobre la situación y ellos ejercitan su poder sobre ella.

Nuevamente la relación entre Mulder y Kurtzweil. Fox piensa que lo utiliza para conseguir información y Alvin le contesta que ellos no cometen errores y que él está vivo de aquellos helicópteros porque así lo decidieron ellos y no Fox porque se escondió, aquí se presenta la Nominalización en su modo de operación ideológica la Cosificación, cuando la frase y las acciones del doctor se convierten en sólo una palabra: "Muerte".

Asimismo, vemos la Diferenciación como modo de operación ideológica porque los arreglos que hacen las personas del Sindicato indican que hay una incompatibilidad entre los agentes y todos los miembros, y más para El Fumador. La fragmentación se presenta cuando Scully explica que fue transferida a Utah y que los están separando para siempre. De repente la picadura de la abeja pone inconsciente a Dana y llama al 911, pero no llega la ambulancia requerida sino los matones del sindicato y le disparan a Fox.

**Momento 10.1 Duración 1:12 minutos**

Tras haber sido picada Scully por la abeja, llega al aeropuerto donde la van a transferir para realizarle algún tipo de análisis sobre su situación. Aquí hay una Expurgación del otro sobre Scully por parte del Fumador, ya que



Nuevamente el tema de ciencia ficción cinematográfica central de *Los Expedientes Secretos X*, el gobierno no cree en su trabajo y lo desmerita en las investigaciones científicas que el gobierno niega tener información y el manejo por supuesto de esta nueva tecnología.

Esta metamorfosis entre las abejas y los plantíos de maíz es el resultado de un sistema de transporte. Cosechas transgénicas. El polen ha sido alterado genéticamente para transportar el virus.

Después de haber sido picada por la abeja que trae el virus, posiblemente realizarán experimentos con Scully para hacer una mutación y así encontrar la fórmula contra el virus.

Y porqué llevarse la en una cúpula fría, el centro de operaciones se localiza en la Antártida, pues, según se ha demostrado desde *El enigma de otro mundo* (1951), los marcianos se conservan bien en el hielo.

Heredera de los horrores milenarios de H.P. Lovecraft y de teleseries como la inglesa *Quatermass* (entre otros programas dedicados al ocultismo). La película se desenvuelve en ambientes oscuros, amenazadores, instalaciones gubernamentales con aire de prohibido, como el Área 51 donde se han observado una serie de OVNIS volando alrededor.

En este momento vemos cómo una abeja camina por el cuello de Scully, da unos pasos y desaparece debajo del cuello de su saco. Para hacer esto existió un entrenamiento, como fue el caso también en muchos episodios de la serie de domesticar a animales, ya que esto no se puede lograr en cualquier filme.

Ver en la temporada 6 los episodios 4 y 5 en que nos hablan más sobre la Zona 51 y sus consecuencias en las personas.

él sabe que fue picada por una abeja, la cual trae el virus del cáncer negro que lo contrajo tras la picadura y encontrar una posible vacuna contra el Cáncer Negro, un experimento genético.

**Momento 11 Duración 1:57 minutos**

No se encontró estrategias típicas de operación simbólica en este momento. Es una secuencia de transición para el climax.



No se encontró ningún tema de ciencia ficción cinematográfica en este momento. Es una secuencia de transición para el climax.

**Momento 12 Duración 8:15 minutos**

Es este momento uno de los más complejos y llenos de información sobre la película y la mitología de la serie y presenta diferentes estrategias de ideología.

La primera es la Universalización cuando el Hombre del Manicure y Kurtzweil se encuentran en el callejón, porque el productor / escritor reconstruye esta situación que siempre las acciones de ellos (Sindicato) son buenas para el pueblo estadounidense, además de que los del Sindicato saben que van a triunfar sobre ellos y que así se arreglan las cosas. Conociendo de antemano que les queda poco tiempo de vida, ya que el Sindicato mandó matarlos. En su modo de operación ideológica que es la Legitimación porque el poder que tiene el Sindicato sobre los exintegrantes que tratan de que sus planes se destruyan los eliminan para no tener más problemas.

Aquí está un modo de operación ideológica de Fragmentación donde hay una Diferenciación entre los extraterrestres que quieren colonizar la tierra y el propio Sindicato (el gobierno detrás del gobierno), que quiere prevenir que la raza humana sea esclava.

Mulder al recibir la vacuna de la mano



De igual manera que hay diferentes estrategias, también hay varios temas de ciencia ficción cinematográfica. Empezamos por los seres extraños en nuestro planeta. Los alienígenas no se fueron, sino que han estado latentes debajo de la Tierra desde el último período glaciario, en la forma de un agente patógeno evolucionado. Esperando a ser reconstituidos cuando la raza alienígena regrese para colonizar el planeta. A los humanos los han utilizado como anfitriones. Y contra esto no hay defensa, salvo la vacuna débil que se le inyectó a Scully. Esto incluye la transformación de las especies, crear un superhombre para los tiempos que vienen y con esto crear una civilización futura de extraterrestres viviendo en la tierra.

El virus, principal forma de vida simple e imparable. ¿Qué es el virus? Una fuerza colonizadora que no puede ser derrotada, que vive en una caverna subterránea, hasta que muta. Y ataca.

del Hombre del Manicure hay una Simbolización de Unidad y el modo de operación ideológica de la Unificación porque quiere entablar con Fox un diálogo que a los dos les convenga, en el caso del primero porque presente que serán sus últimos días y necesita de un aliado fuerte que quiera conocer lo que los saben desde hace tiempo. El Hombre del Manicure le recuerda a Fox que tiene que ir de inmediato por Scully y que los planes que han protegido durante estos 50 años podrían ser destruidos, encontrando aquí una Narrativización en su modo de operación ideológica de Legitimación de los hechos, ya que necesitan el apoyo de acuerdo con el productor / escritor de los dos partes para que llegue a ser efectiva. El virus, el habitante original del planeta, los productores lo hacen ver como si fuera un estado histórico que data antes de los dinosaurios, algo natural, impredecible de una estrategia de Naturalización con su modo de operación ideológica de Cosificación que seguirá recurrente durante todos los años venideros hasta que encuentren una vacuna efectiva para la cura.

El Sida, el ébola, a una escala evolucionaría, son recién nacidos. Este virus caminaba durante el planeta mucho antes de los dinosaurios.

La infección en masa nos convertiría en una raza de esclavos. Sobrevivir es la tarea fundamental.

Sin vacuna, los únicos supervivientes verdaderos del holocausto vírico serían los seres inmunes a él: clones de humano y alienígena, un tema de ciencia ficción cinematográfica que se ha utilizado últimamente en la sociedad en animales y posiblemente más adelante en humanos si no es que fue al revés.

El padre de Fox permitió que su hermana fuera abducida y entregada a un programa de clonación. Para que sobreviviera como un híbrido genético.

En el diálogo entre Mulder y El Hombre del Manicure se desenvuelve en *Close-ups* en el automóvil de este personaje.

En la explosión del carro hay un *Full shot* para que se pueda mostrar todo el trayecto desde que Mulder sale del carro hasta que se va corriendo. Además de que cuando está en el suelo hay un *Long shot* para ver la expresión de Fox. También aparece de nuevo a lo largo de este momento el color azul.

Ver en la temporada 7 en los episodios nueve y diez sobre lo que le pasó a la hermana de Fox. Y en la temporada 6 sobre el Paciente X y el término del Sindicato en los episodios 11 y 12.

**Momento 13 Duración 20:48minutos**

En el clímax, el momento más largo, sólo se vislumbra la Simbolización de Unidad y el modo de operación ideológica es la Unificación entre Mulder y Scully. Ayudar a Dana a salvarse gracias a la colaboración del hombre del manicure con la vacuna antiviral.



En el momento más largo Fox va en el rescate de Dana. Podemos ver a los hombrecillos verdes que Mulder ha estado buscando, el cual no se imagina que está dentro de una nave completamente extraterrestre, que tiene estructura como las que se pudieron ver más adelante en

producciones como *Matrix* (1999), naves extraterrestres como *Star Trek* (1993, 1994, 1996, 1998, 2002) o *El día de la Independencia* (1996), atacando a los Estados Unidos.

De nueva cuenta en este momento prevalece el color azul (soledad y frialdad) más porque están en la Antártida para hacernos sentir que en verdad estamos en ese lugar y que así es una nave espacial por dentro.

También hay otro cambio de espacio geográfico, pero ahora al norte del plantea (Antártida) y de igual manera una condensación del tiempo porque pasan 48 horas y esto se maneja en el Montaje final de la película.

Podemos ver cómo hay varios *Close-up* para los extraterrestres que están en su cápsula y en el momento preciso en que Mulder le inyecta la vacuna a Scully, observamos la cara despertar, también una ambientación de un *set* por computadora, lo que llaman la "pantalla verde", ya que todo este momento se realizó a través de esta tecnología para lograr esa ambientación de realidad.

**Momento 14 Duración 6:30 minutos**

El informe oficial que dio Scully a sus superiores no fue del todo objetivo mostrando una Diferenciación a los datos arrojados.

Mientras la agente discute, al oeste de Dallas el extenso campo de maíz empieza a arder cuando un grupo de hombres provistos de lanzallamas empieza a recorrer las hileras. Su modo de operación ideológica es la Fragmentación porque todas las pruebas que tenían no fueron totalmente reales y convincentes, para persuadir a los directivos del FBI en que la explosión del edificio federal fue para ocultar pruebas de vida extraterrestre.

El FBI no cuenta con una unidad de investigación cualificada para examinar los pueblos existentes sobre un pequeño frasco de cristal con una abeja muerta dentro, el cual le picó y fue infectada por el virus



Lo que experimentó Dana fue una transformación de los vegetales (maíz), así como también de los animales (abeja) tema de ciencia ficción cinematográfica. El virus. Que lo transmiten las abejas a partir del polen contenido en cosechas de maíz criogénico.

Ellos dos son la única prueba que tienen ante los debates que han tenido con sus superiores, ya que todas las pruebas fueron quemadas.

Y la conspiración del Sindicato todavía no está destruida ni fragmentada a pesar que murió el Hombre del Manicure, simplemente quitando a personas que nos

extraterrestre. Tan positiva es la labor del Buró que nos muestra una Eufemización. Su modo de operación ideológica es la Simulación.

Gracias a los arreglos del Sindicato existe una Universalización cuando Mulder lee el periódico y encuentra una nota donde la cabeza dice: "Contenido brote de virus Hanta en Texas" y le comenta a Scully que hay un interesante informe de ficción. Aquí vemos cómo el creador irónicamente maneja la realidad. Legitimando que cuando ellos quieran (Sindicato-Gobierno) entierran toda evidencia y la información queda la prensa la cambian con el informe oficial queda el gobierno, para que se vea que siempre apoyan al pueblo norteamericano y que sus acciones sí son efectivas, como se observó.

Por último, la estrategia de Nominalización y el modo de operación la Cosificación se encuentran en la frase de Strughold cuando dice que "él es sólo un hombre. Un hombre solo no puede pelear contra el futuro", nos dice que no lo consideran ningún "Superman" o héroe de cómic. Porque estas palabras (Superman) designan de acuerdo al productor / escritor un ser propio, que en este caso no existe todavía.

les sirven. Al igual que lo quieren hacer con Mulder y Scully.

La película termina, pero deja la puerta abierta cuando en el papel amarillo dice: EXPEDIENTES SECRETOS X REABIERTOS. SOLICITAMOS INSTRUCCIONES.

Al final, la película deja abiertas sus interrogantes, pues así se fomenta el pensamiento paranoico. Nunca sabremos por qué, si los extraterrestres son los pobladores originales del planeta, han tardado en querer eliminarnos. O, más sencillo, si Mulder y Scully son los únicos conscientes de la conspiración, por qué los poderes, o sea los del Sindicato no han hecho algo por desaparecerlos en forma sutil.

Asimismo, abre las puertas para la nueva temporada de *Los Expedientes Secretos X*, que es la sexta.

El lenguaje cinematográfico lo podemos ver en los campos de maíz que aparecen en la escena última del filme, el cual está en un desierto de Túnez y esto cambia el espacio filmico de la película para otro continente (Asia), es decir, que el espacio geográfico cambio al país de Túnez.

El filme termina con un *Travelling de grúa* y con un *Full long shot* de todo el escenario, el cual es el campo de maíz con los dos domos instalados, porque nos muestra todo el lugar en donde están nuevamente alterando a los animales para la cura.

Después de haber analizado la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*, a través de de los modos de operación ideológica, con las estrategias de operación simbólica, los temas de la ciencia ficción cinematográfica y el lenguaje cinematográfico procederemos a entrevistar a algunos equisófilos. En el siguiente capítulo de esta tesis realizaremos el análisis de la Doxa, para el cual utilizaremos el Análisis Semántico Basado en Imágenes (ASBI) con fotografías / imágenes de la película de los *Expedientes Secretos X: Combate al futuro*.

## CAPÍTULO 5

### ANÁLISIS DE LA DOXA

CASSANDRA: Ahora sé porque los extraterrestres están aquí y no es bueno.

MULDER: ¿Por qué están aquí?

CASSANDRA: Para eliminarnos del planeta. Están tomando el universo. Están infectando a otras formas con sustancia negra llamada Pureza. Es su fuerza vital.

Es aquello de lo que están hechos.

MULDER: Es el virus –el cáncer negro–.

Mientras se escucha la voz de SCULLY de fondo, vemos unos cuantos videos de la Tierra vista desde el espacio, el océano, organismos unicelulares retorciéndose, luego un paisaje de un desierto seco. Luego plantas, insectos, un cocodrilo, la figura de un dinosaurio, aves, más plantas, un hombre antiguo, escenas de la película de los hombres de la cavernas corriendo sobre la nieve, pinturas de cuevas, el hombre moderno, el lanzamiento del Apollo, muchos autos, el ADN, intercalándose aquí y allá con desiertos cada vez que menciona extinción.

SCULLY: (de fondo) Desde el espacio, parece una abstracción, un truco de magia en un escenario oscuro. Y desde esta distancia una no puede imaginar que está viva. Primero aparece en el mar hace casi cuatro billones de años atrás en la forma de vida de una única célula. En una explosión de vida expandiéndose en millones de años, los primeros organismos multicelulares comenzaron a multiplicarse... y luego se detuvieron. Hace 440 millones de años, una gran extinción en masa destruyó a casi todas las especies en el planeta dejando los vastos océanos diezmados y vacíos. Lentamente, las plantas comenzaron a desarrollarse, luego los insectos, sólo para volverse a borrar en la segunda gran extinción en masa sobre la Tierra. El ciclo se repite una y otra vez. Los reptiles emergen, independientes del mar sólo para morir. Luego los dinosaurios, se esfuerzan por la vida junto con las primeras aves, peces, y las plantas florecidas - fueron diezmados en la cuarta y quinta gran extinciones de la Tierra. Sólo hace 100 mil años, aparece el Homo Sapiens- el hombre. De las pinturas de las cuevas hasta la Biblia hasta Colón y el Apollo 11, hemos sido una incansable fuerza sobre la Tierra y catalogando al mundo natural mientras se nos desenvuelve a nosotros. Creciendo a una población mundial de más de cinco mil millones de personas todas descendientes de aquella célula simple originaria, que fue la primera chispa de vida. Pero por todo nuestro conocimiento, lo que nadie puede decir por seguro, es qué o quién inició esa chispa originaria. ¿Existe un plan, un propósito o una razón de nuestra existencia? ¿Pasaremos, como esos antes que nosotros, al olvido, a la sexta extinción que los científicos han advertido que está en progreso en este instante?

Disolvencia a: Costa africana. Unos hombres están gritando excitadamente en Swahili. Ellos se arrodillan al borde del agua y observan un fragmento de metal roto. Tiene una escritura extraña en él. Un acercamiento al fragmento mientras el agua pasa sobre él.

SCULLY: (de fondo) O, ¿el misterio será revelado a través de una señal, un símbolo, una revelación? \*

SCULLY: Tiene un pasaje del Génesis.

MULDER: Scully, ese objeto es extraterrestre.

SCULLY: Mulder, no puede serlo.

MULDER: ¿No sabes lo que podría significar?

SCULLY: No, no significa nada, Mulder

MULDER: No, significaría que nuestros progenitores eran extraterrestres, que nuestro génesis fue alienígena, que estamos aquí por ellos; ellos nos pusieron aquí.

\* Palabras de Dana Scully que aparecen de fondo de la escena en el capítulo "Biogénesis", transmitido el 25 de Agosto de 1999 por canal Fox.

En el presente capítulo nos enfocaremos al receptor, principal objeto de estudio para este apartado, entrevistaremos a los fans (personas que siguieron la trayectoria / desarrollo de toda la serie, así como también del filme) de *Los Expedientes Secretos X*, quienes nos darán sus impresiones sobre cómo percibieron la película. ¿Por qué ellos? Porque al ser seguidores de la película y de la serie, su opinión es importante para descubrir la recepción de personas en México acerca del filme. Con lo cual nos apoyaremos para reinterpretar los datos que arroje la investigación cualitativa con lo ya analizado en el capítulo anterior que fue los modos de operación de la ideología y el manejo de los temas de la ciencia ficción cinematográfica en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*.

Esto para complementar un apartado más de acuerdo con Thompson, que es el análisis de la Doxa, que se aplicará a cuatro personas mediante el Análisis Semántico Basado en Imágenes (ASBI).

### 5.1 ¿Qué es la Doxa?, en teoría

La investigación de la Doxa es parte primordial para esta Tesis, pues ésta es la que involucra al receptor. Cabe recordar que la Hermenéutica ha tenido tres elementos a investigar que son: Texto, Autor y Lector. Por su parte, en la Hermenéutica Profunda de John B. Thompson también son tres: Forma Simbólica, la película de los *Expedientes Secretos X: Combate al futuro* (Análisis Formal), Productor Chris Carter, Ciencia Ficción (Análisis Sociohistórico) y Receptor (Análisis de la Doxa). 56

Estos tres elementos son indispensables para el correcto camino de cualquier investigación, como se pudo explicar con anterioridad en la introducción de esta Tesis, pues los tres van unidos. Porque sólo así se puede llevar a cabo una adecuada interpretación / reinterpretación de la forma simbólica (película) sin caer en falacias, como les llama Thompson. Así que nuestro trabajo de investigación se enfoca en esos tres estadios o fases.

El análisis de la Doxa es la manera en que receptores se apropian de los contenidos de las formas simbólicas, los interpretan y los integran a sus vidas cotidianas: "esta interpretación de la comprensión cotidiana de mensajes de los medios puede ayudar a poner de relieve las reglas y suposiciones que los receptores aplican a los mensajes de los medios y por medio de los cuales comprenden estos significados en la forma en que los hacen. También puede ayudar a subrayar qué consecuencias tienen los mensajes de los medios para los individuos que los reciben, incluidas las consecuencias que tienen en las relaciones de poder en que están inmersos estos individuos". 57

---

56. Vargas Martínez, María Celeste, *Los Simpson: una forma diferente de hacer dibujos animados*. Un estudio Hermenéutico, Tesis para obtener el título de Licenciado en periodismo y comunicación colectiva, UNAM, ENEP Acatlán, Naucalpan, Estado de México, Julio de 2002, pág. 43.

57. Thompson, pág. 444.

En la Doxa es necesaria la aplicación de técnicas específicas de investigación; en esta tesis se ha elegido sólo la aplicación de una técnica cualitativa porque ofrece una mayor riqueza epistemológica y práctica dentro de las Ciencias Sociales que los métodos cuantitativos como las encuestas, ya que el cuestionario siempre consta de respuestas cerradas y lo que necesitamos para esta investigación es el cómo los receptores percibieron esta forma simbólica y cómo se expresan de la misma. 58

Se ha elegido en específico el Análisis Semántico Basado en Imágenes (ASBI), porque de acuerdo con nuestra forma simbólica, la cual está realizada con imágenes, nos apoyamos con las fotografías más representativas de la película sin dejar a ningún personaje importante de la película fuera. 59

## 5.2 ¿Y qué es el Análisis Semántico Basado en Imágenes (ASBI)?

De acuerdo con Vargas Martínez, el Análisis Semántico Basado en Imágenes es una técnica de reciente creación, planteada por el investigador inglés Reginald A. Clifford y desarrollada en su totalidad en México. Está enraizada en la práctica de la etnometodología y, por lo tanto, comparte esa alineación en general. 60

El ASBI consiste en una entrevista personalizada y abierta con seis preguntas básicas, las cuales parten del manejo de paquetes de fotografías o imágenes. Al entrevistado se le muestran fotos relativas a un tema en específico a tratar y se le pide que las ordene con base en las siguientes cuestiones:

- 1.-De estas fotografías por favor separe las que usted conoce o le son familiares de las que no los son.
- 2.- ¿De estas personas quiénes son los individuos presentes más diferentes y por qué?
- 3.-De las otras personas, de las que las fotografías estaban en grupo como las más diferentes, se le pide relacionar las fotografías restantes a alguna de las dos más diferentes y si no hay relación con alguna de estas.
- 4.-Tiene que ver con la jerarquización de atributos. Se le pide al entrevistado rebarajar las fotografías en relación en términos de afinidad/cercanía con las fotografías correspondientes.
- 5.- Esta cuestión intenta localizar los valores de cada espectro de atributos dados a cada fotografía.
- 6.- Esta pregunta se hace al final porque se busca provocar comentarios acerca de alguna característica o naturaleza del tópico en cuestión. 61

---

58. Vargas Martínez, pág. 45.

59.- Para saber más sobre esta técnica de investigación consultar: Clifford, Reginald ASBI. *De la Investigación social a la Investigación reflexiva*, en Gallindo, Jesús, *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación, México, CONACULTA* - Addison Wesley Longman, 1998, pp. 385-431.

60. Vargas Martínez, pág. 46.

61. Clifford, Reginald, pp. 400-401.

El objetivo central del ASBI es generar discurso por parte del receptor de una forma simbólica motivándolo a través de imágenes, para poder analizar esas oraciones con relación al tema investigado.

Lo importante, además de examinar qué dicen las personas, es cómo lo dicen, porque en sus palabras y en su forma de expresarse se pueden encontrar indicios de cómo los sujetos de investigación insertan los contenidos de las formas simbólicas, en este caso la película de los *Expedientes Secretos X: Combate al futuro* a sus vidas cotidianas y a su lenguaje diario.

La aplicación de esta técnica cualitativa a receptores de *Los Expedientes Secretos X* (de diversas edades y contextos sociales diferentes), nos dará una visión muy completa, tanto general como particular, de cómo interpretan los contenidos de la película, cómo fue su recepción, cuál fue su postura en cuanto a los protagonistas, etcétera.

Éste es un paso más Enfoque Tripartito que propone Thompson, para tener completo nuestro análisis de los temas de la ciencia ficción cinematográfica a través de la Hermenéutica Profunda y así llegar a nuestra Reinterpretación, que es nuestro siguiente capítulo de la Tesis.

Las preguntas básicas dentro del análisis fueron:

1. De estos negativos separe los que conoce de los que no conoce.
2. De estos negativos que conoce, cuáles son los dos más diferentes, y diga por qué.
3. Relacione los negativos restantes con los dos que ya ha seleccionado, de tal forma que quedan divididos en dos grupos. Explique por qué los agrupo así.
4. Reacomode los negativos en términos de afinidad/cercanía con los que son más diferentes. Explique por qué.
5. Escoja un negativo de cada grupo que crea son semejantes entre sí, y señale sus diferencias y posibles semejanzas.
6. ¿Cree que alguna de estas imágenes las ve en su vida diaria?
7. ¿Cuál de estos personajes cree usted que trabaja para buscar la verdad y cuál para encubrir la verdad?

Las últimas dos preguntas son para generar más interés en el entrevistado en el tópico a tratar y además poder provocar comentarios más abiertos, porque abren áreas sobre la temática del género y además de crean en los sujetos una mejor óptica / apreciación de lo que se estudia en este trabajo de investigación.

El ASBI se realizó a cuatro personas, lo que a simple vista podría parecer sencillo, pero puede llegar a ser problemático después para atribuir correctamente lo que es dicho por cada individuo. Pero, a pesar de las dificultades, la posible riqueza en una entrevista con cuatro personas es inmensa y hay que remarcar que necesitamos calidad en los entrevistados en vez de cantidad. 62

Además, porque son coleccionistas, fans, seguidores de la serie y de la película, que son miles. Aquí nos ocuparemos de cuatro de ellos debido a que entrevistar a todos los seguidores de *Los Expedientes Secretos X* en México nos llevaría mucho tiempo, pero estas cuatro personas tienen un sus manos, ya sea en VHS o DVD, la esencia de los *Expedientes Secretos X*, es decir, la película y la serie completa, así es más fácil que se acuerden de todo lo que aconteció en *Los Expedientes X* durante sus nueve años de transmisión. Sus edades son de 24 a 45 años, quienes pertenecen a una clase media y pasaron nueve años de su vida atentos de lo que sucedió con los *Expedientes X*.

El análisis estuvo basado en 10 imágenes de los siguientes personajes: Fox Mulder y Dana Scully en cuatro fotografías, los tres hombres del Sindicato, Mulder y el doctor Kurtzweil, dos posters, el que tiene Fox a sus espaldas en su oficina del edificio del FBI y uno de tantos que salió para la película, las dos últimas son del agente que dejó que la bomba explotara y la otra donde se aprecia que a través de una incubadora se llevan al niño. Estas escenas son las más representativas de la película y de la mitología, además porque son las más ideales para desarrollar mayor comentario / discusión en el entrevistado en cuestión y también porque son los personajes que podemos ver en la serie y en la película. Se pretende que con estos bosquejos sepamos cómo las personas entrevistadas perciben a los *Expedientes X*, cómo ven a los personajes, cómo asimilan sus acciones, su personalidad y actitudes. 63

A continuación presentamos la versión estenográfica de las cuatro entrevistas que se realizaron en sus casas y lugares de trabajo:

## ASBI1

Nombre: María de la Luz Vázquez

Edad: 45 años

Ocupación: Ama de casa

1. De estos negativos separe los que conoce de los que no conoce.

R. Todas las conozco

2. De estos negativos que conoce, cuáles son los dos más diferentes, y diga por qué.

---

62. El ASBI es una metodología cualitativa, por lo tanto no le interesa la cantidad sino la calidad de la información.  
63.- Las imágenes antes descritas podrán apreciarse en el anexo número 2 de esta Tests.

R. Éstas dos, la del ovni y la del niño, no están relacionadas con la película, simplemente son unos posters o una presentación acerca de *Los Expedientes X*.

3. Relacione los negativos restantes con los dos que ya ha seleccionado, de tal forma que queden divididos en dos grupos. Explique por qué los agrupo así.

R. En la fotografía en donde se encuentran el ovni, el platillo volador se asemeja acerca del virus que lo contraen en la búsqueda que esta Mulder y Scully investigando acerca de por qué se contagian del virus.

Ellos en esa búsqueda, Scully se contamina del virus y Mulder va y la rescata es cuando se da cuenta de todo lo que el gobierno está ocultando.

La ayuda y la rescata y afortunadamente la salva sana y salva de ese experimento que ella estaba atrapada.

En la otra hilera es acerca de los agentes del FBI, acerca de la explosión donde no se pudo desactivar la bomba y el edificio explotó, es cuando todos los agentes del gobierno están involucrados tratando de echarle la culpa a los del FBI de que no pudieron hacer nada y que hubo muertos e inocentes a causa de la explosión, pero saben que hay oculta mucha información y trataron de culpar a Mulder y Scully

4. Reacomode los negativos en términos de afinidad/cercanía con los que son más diferentes. Explique por qué.

R. Las dos fotografías que tengo enfrente en una se encuentran tres personajes y en la siguiente se encuentra Scully y Mulder.

Encuentro semejanza con esos tres personajes porque realmente ocultan información, hacen experimentos, saben mucho acerca de lo todo lo que maneja el gobierno.

5. Escoja un negativo de cada grupo que crea son semejantes entre sí, y señale sus diferencias y posibles semejanzas.

R. Esta Scully y Mulder, porque el gobierno siempre los han estado utilizando para ocultar información y a la vez que Mulder trate de buscar una verdad que ellos ocultan, pero desgraciadamente ellos los han manejado a pesar que su vida siempre ha estado en peligro. Veo que hay similitud porque se basan en lo mismo, en los experimentos, que tiene oculto el gobierno y también porque se aprovechan de ellos, que arriesgan su vida y esos tres personajes les importan muy poco la vida de los agentes.

6. ¿Cree que alguna de estas imágenes las ve en su vida diaria?

R. Lo veo diario porque en realidad estamos viviendo alrededor de cosas paranormales, el gobierno que manipula, que arriesgamos día a día nuestra vida.

7. ¿Cuál de estos personajes cree usted que trabaja para buscar la verdad y cuál para encubrir la verdad?

R. Mulder siempre ha luchado por encontrar la verdad, pero el Fumador le ha importado muy poco, sea quien sea, lo que le interesa es el poder, tener el control.

## ASBI2

Nombre: Antonio Contreras Posadas

Edad: 24

Ocupación: Empleado (Preparatoria)

1. De estos negativos separe los que conoce de los que no conoce.

R. Conozco todas.

2. De estos negativos que conoce, cuáles son los dos más diferentes, y diga por qué.

R. Los posters, porque son los bosquejos de la película. Porque todas las demás son escenas de la película. Es como si fueran posters.

3. Relacione los negativos restantes con los dos que ya ha seleccionado, de tal forma que quedan divididos en dos grupos. Explique por qué los agrupo así.

R. Mi primer grupo en donde está I WANT TO BELIEVE puse a los personajes de Mulder y Scully, por que el poster es lo más representativo de la película y la serie y Mulder y Scully son los protagonistas principales.

En el segundo grupo del poster de *Fight the Future* puse los bosquejos de escenas de la película, en los cuales no salen Mulder ni Scully, sino los que llevaron a cabo la conspiración.

4. Reacomode los negativos en términos de afinidad/cercanía con las que son más diferentes. Explique por qué.

R. Yo acomodé los bosquejos de acuerdo con la película, o sea, el orden.

El primer bosquejo es del niño que cayó a la cueva, después donde lo están rescatando en una cápsula. El siguiente es sobre la explosión donde

tenían al niño, el tercero es cuando Mulder y Scully y dice que algo no está bien y trata de rescatar al personal de seguridad, la otra es sobre los principales conspiradores de los Estados Unidos, que son Cáncer y los demás no los recuerdo, el otro es cuando los agentes están investigando el sembradío de maíz en el desierto cuando son vistos por un helicóptero, el siguiente es de Mulder y Scully escapando del extraterrestre que está en el hielo, la siguiente cuando los dos están escapando corriendo por la nieve y al final puse la de I WANT TO BELIEVE refiriéndome a lo que es la serie, porque la película nada más te habla de la conspiración que hay y que continuó.

5. ¿Qué fue para ti la película?

R. Te hablan del virus, y sobre la conspiración del gobierno que tenían conocimiento de él y de los extraterrestres, que nunca lo quisieron revelar al público. Mulder y Scully se ha dedicado ha tratar de encontrar todas las pruebas para darlas a conocer.

6. Escoja un negativo de cada grupo que crea son semejantes entre sí, y señale sus diferencias y posibles semejanzas.

R. Escogí el bosquejo del Sindicato con los tres principales dirigentes y la de Mulder y Scully en el sembradío de maíz. Las diferencias son que los tres dirigentes del Sindicato se han encargado de ocultar todas las pruebas que los agentes han descubierto en el transcurso de la película y la historia. Las semejanzas es que se manejó alguna vez que Cáncer o El Fumador era el padre de Mulder, ya que la mamá del agente lo conocía mucho antes.

7. ¿Cree que alguna de estas imágenes las observa en su vida diaria?

R. Pues sí, por ejemplo, en el bosquejo de la explosión donde está el agente del FBI, porque ha habido bastantes atentados que tratan de encubrir cosas, que nunca se esclarecen, ni quién fue el culpable, o a qué se atribuyó.

8. ¿Cuál de estos personajes cree usted que trabaja para buscar la verdad y cuál para encubrir la verdad?

R. Escogí el bosquejo de los miembros del Sindicato, ya que son los tres que se encargan de encubrir la verdad, pero el Hombre del Manicure, en una parte de la película se arrepiente de todo lo que ha ocasionado al ocultar la verdad y le da nombres a Mulder y la vacuna del virus para salvar a Scully y después que se la da se suicida.

Y también el bosquejo de cuando Mulder y Scully escapan de la presunta bomba que había en el edificio, pero Mulder presiente algo y trata de regresar para descubrir qué había pasado en realidad, a lo que me refiero que ellos siempre quieren encontrar la verdad.

## ASBI3

Nombre: Eduardo Camacho Coronado

Edad: 25

Ocupación: Reportero

1. De estos negativos separe los que conoce de los que no conoce.

R. Reconozco todas.

2. De estos negativos que conoce, cuáles son los dos más diferentes, y diga por qué.

R. La primera es la que tiene un OVNI y dice I WANT TO BELIEVE y otra que es un poster que dice *Fight the Future* porque no las asocio con la película directamente, visualmente.

3. Relacione los negativos restantes con los dos que ya seleccionado, de tal forma que quedan divididos en dos grupos. Explique por qué las agrupo así.

R. El primer grupo donde viene el OVNI tengo cuatro fotos, la primera es donde están Mulder y Scully en un campo de maíz, la metí por esa típica asociación de los campos donde se dejan señales y todo ese tipo de cosas; la segunda y tercera es cuando Mulder rescata a Scully, que está en Alaska asociado por el OVNI por que al final termina saliendo uno de donde ellos estaban atrapados y la cuarta es donde Mulder está con el doctor, que es amigo de su papá, quien le habla de los OVNIS y alienígenas, es por eso que la asocié con mi grafica inicial que es la de I WANT TO BELIEVE.

El segundo grupo lo inicié con el poster de Los Expedientes, donde sale el rostro de un niño, aquí metí cuatro imágenes. La primera donde unos científicos están cargando como una especie de contenedor, que si mal no recuerdo sacan al niño, entonces lo asocié con el poster, la segunda son tres miembros del sindicato que han trabajado por años para encontrar una vacuna, pero de parte de ellos viene la idea de demoler el edificio de Dallas, que es donde estaba el niño, digamos que sembraron ahí los cuerpos ya muertos, donde se estaban, generan los alienígenas es por esto que lo asocié. La explosión del edificio donde deja morir, literalmente se suicida por ser un patriota uno de los agentes del FBI y la última que es Mulder y Scully, cuando quiere regresar al edificio porque piensa que algo está mal y Dana le dice que no, que ya no hay tiempo, que ya va a estallar.

4. Reacomode los negativos en términos de afinidad/cercanía con las que son más diferentes. Explique por qué.

R. El reacomodo del primer grupo de I WANT TO BELIEVE inicia con el primer negativo donde Mulder está hablando con el doctor y le dice sobre el

virus y el trabajo que había hecho con su padre, la segunda gráfica es cuando los agentes están en el campo de maíz y se dan cuenta de los cúpulas que montaron, la tercera, que es prácticamente el final de la película, cuando le ponen la vacuna a Scully y todavía están dentro de la nave espacial y la cuarta es cuando ya salen corriendo para salvarse. Todo lo estoy acomodando en orden cronológico, por llamarlo así, o al recuerdo que tengo de la película.

El siguiente grupo sería cuando encuentran el cuerpo del niño, que lo están llevando para analizarlo, el segundo cuando estalla el edificio de Dallas que ahí muere el agente del FBI y están sembrados los cuerpos, el tercero es cuando Mulder y Scully se alejan por la detonación y la cuarta serían los miembros del Sindicato cuando se enteran que ha sido demolido el edificio para ocultar la evidencia, pero es eminente la epidemia que puede llegar a suceder.

5. Escoja un negativo de cada grupo que crea son semejantes entre sí, y señale sus diferencias y posibles semejanzas.

R. Mi primera foto es donde está Mulder con el doctor y la segunda foto es donde Scully está jalando a Mulder para salvarse de la explosión. La semejanza que encuentro en estas dos imágenes o el eje central lo podría catalogar en lo que es la confianza. En la primera porque de una u otra manera Mulder confía en lo que le está diciendo el doctor, a quien lo tachan de loco y demás, porque él sabe demasiado al respecto de este proyecto del virus y la relación que encuentro es la misma confianza que tiene Scully en Mulder cuando le está diciendo que algo está mal y ella llega a dudar, pero siempre ha confiado en él. De hecho en la cinta en algún momento cuando están persiguiendo al equipo donde estaba el niño le hace un comentario que en cinco años de estar juntos ¿cuántas veces se ha equivocado?, y le dice ella que nunca, entonces esa es la confianza, ese sexto sentido en confiar en lo que alguien te dice. Es lo que originan ellos.

6.- ¿Cree que alguna de estas imágenes las ve en su vida diaria?

R. No, ninguna.

7. ¿Cuál de estos personajes cree usted que trabaja para buscar la verdad y cuál para encubrir la verdad?

R. Para buscar la verdad obviamente Mulder y Scully porque trabajan para el gobierno norteamericano. Scully en ocasiones, no es que llegue a negar sino a dudar de los comentarios que hace Mulder. Sin embargo, le ha demostrado que es certera su afirmación de que exista vida en otros planetas y de que el gobierno está planeando ciertas cosas y que no quiere informar a la gente común y corriente. También los que están en el manejo de la información súper secreta tratan de buscar esa verdad y ayudan a llegar a ella.

Y los que encubren la verdad obviamente es el gobierno, si olvidamos que es una disfunción entre toda una organización gubernamental y dos elementos que forman parte de ella que serían Mulder y Scully.

#### **ASBI4**

Nombre: Obed Collado Zavala

Edad: 30 años

Ocupación: Secretario de Redacción de un periódico nacional

1. De estos negativos separe los que conoce de los que no conoce.

R. Conozco todos.

2. De estos negativos que conoce, cuáles son los dos más diferentes, y diga por qué.

R. I WANT TO BELIEVE porque en realidad es un poster que si mal no recuerdo tiene Mulder en su oficina del FBI, no sé si el OVNI es real o no, en la ficción o fuera de ella, pero es solo eso, son las ganas de creer en algo, ¿no?

Puede ser fuera y dentro de la ficción, tan ficticio o real como uno quiera que sea. En esta imagen, que no recuerdo el nombre el personaje, aparece junto a Mulder es clave porque sabe todo acerca de la conspiración, que es acusado de pedofilia para buscarle un cargo y acusarle de algo, pero en realidad es un hombre importante y tendría que ver con la realidad dentro de esa ficción, por eso escojo esta foto.

3. Relacione los negativos restantes con los dos que ya seleccionado, de tal forma que queden divididos en dos grupos. Explique por qué las agrupo así.

R. En el primer grupo están el poster de I WANT TO BELIEVE que forma parte de la ficción, después uno de los poster de la película que es todavía más ficticio. Las otras tres fotos no encuentro una manera coherente de enlazarlas, pero con lo que sobran y no encajaban con el segundo, son las fotos donde está el hombre Cáncer o Fumador y otros dos conspiradores, unos soldados o científicos protegidos por la contaminación y una explosión en un edificio del FBI.

En el segundo grupo están en todas la pareja Fox Mulder y Scully junto con la foto del hombre clave de la conspiración que estaría dispuesto a decir todo. La razón de que estén juntos no es por la relación amorosa pudo haber existido entre ellos dos o que existió, sino que en las cinco fotos hay una amenaza o alerta sobre un peligro de muerte.

La única diferencia que puede haber entre una y las otras cuatro es sólo un personaje.

4. Reacomode los negativos en términos de afinidad/cercanía con las que son más diferentes. Explique por qué.

R. Las dos quedan intactas porque no creo poder hacer otra asociación, si acaso remarcaría que en el primer grupo no tengo una coherencia salvo la de los dos posters.

5. Escoja un negativo de cada grupo que crea son semejantes entre sí, y señale sus diferencias y posibles semejanzas.

R. Escojo donde está El Fumador con otros dos conspiradores y del segundo grupo donde está Mulder con el doctor. Las escojo porque no es tanto que sean parecidas o semejantes, acaso en que ambas solamente hay hombres, pero la razón es que esos personajes son parte del complot, de la conspiración, incluido Mulder que podría haber sido hijo del Fumador y ahora lucha contra él. Pero bueno, si no han visto el final, El Fumador sí se muere como un indio, pero por eso las escojo, porque son hombres importantes para la conspiración.

6. ¿Cree que alguna de estas imágenes las ve en su vida diaria?

R.- No necesariamente, pero por ejemplo, el *mouse pad* que uso actualmente es el logotipo de Los Expedientes X y cuando voy a una tienda de discos, inevitablemente volteo a ver las temporadas de colección, de los cuales sólo tengo el final.

7. ¿Cuál de estos personajes cree usted que trabaja para buscar la verdad y cuál para encubrir la verdad?

R. Fox Mulder con la ayuda de Dana Scully, que al principio estaba renuente pero después comienza a convencerse de que ella también es producto de toda esta conspiración, es una especie de hermana de Fox, hermana espiritual que al final acaba siendo su amante, pero son como hermanos porque son producto de algo inexplicable para cualquier persona en la vida real, ellos están en la búsqueda de la verdad. En el sentido de no de saberla, sino que la gente se entere, de que está en peligro, que sí existe vida extraterrestre o de que los fantasmas, vampiros, monstruos u hombres lobos. Recordamos que la serie no sólo era de la conspiración sino de cualquier mito y leyenda antigua o actual del cine de terror, suspenso, incluido el chupacabras. El Fumador y los demás conspiradores, pues buscan la verdad y al mismo tiempo ocultarla, porque buscan la verdad que es la del poder, pero sólo la pueden saber ellos y obviamente por esa misma razón la quieren ocultar porque no vale la pena que la gente se entere que son parte de un experimento o son títeres no sólo de un gobierno, sino de otros tentáculos que son los que

realmente manejarían al mundo, al menos en la ficción de *Los Expedientes Secretos X*.

### 5.3 Reinterpretación de datos

La reinterpretación (decimos reinterpretación porque los entrevistados de alguna forma ya interpretaron la película y nos dieron su discurso / comentario y lo que haremos nosotros es analizar lo que nos dijeron) de los datos es necesaria porque lo que nos dicen es lo más importante y el cómo articularon lo que organizaron al decirlo. Presentamos a continuación la reinterpretación de las entrevistas que se realizaron a nuestras cuatro personas.

#### ASBI - 1

Luz destaca la relación de Mulder y Scully que se puede ver la estrategia de Simbolización de Unidad (Unificación) entre los dos agentes porque comparten el conocimiento para resolver los asuntos paranormales y buscar la información que el gobierno niega tener, es decir, que están unidos para buscar la verdad.

También llama la atención que Legítima que "hay oculta mucha información y tratarán de culpar a Mulder y Scully" del edificio que explotó, además que diferencia (Fragmentación) entre los tres personajes "porque realmente ocultan información, hacen experimentos, saben mucho acerca de todo lo que maneja el gobierno", o sea, El Sindicato realiza todas estas acciones para mantenerse con el poder.

Nos muestra un poco de compasión hacia los agentes porque se siente conmovida por sus acciones en contra de aquellos (El Sindicato) que siempre los quieren ver fracasar cuando dice que "arriesgan su vida y a los tres miembros del sindicato no les importa la vida de los agentes" marcando una vez más una Diferenciación y también una Expurgación del Otro al mencionar que "desgraciadamente ellos (El Sindicato) los han manejado a pesar que su vida siempre ha estado en peligro la de los agentes".

María de la Luz considera que "en realidad estamos viviendo alrededor de cosas paranormales, el gobierno que manipula, y que arriesgamos día a día nuestras vidas", está a favor de los protagonistas y además en verdad, para ella sí estamos viviendo dentro de la ficción de Chris Carter, y que lo pasa en *Los Expedientes X* lo ve ella en su realidad, es como si se hubiera apoderado o mimetizado algún personaje, en este caso a Scully por ser mujer, una asociación de género y de que está con ellos en sus acciones.

Observamos que utiliza dos características para dividir a los "buenos" y "malos", aunque ella no lo dice así literalmente, categoría que considero la más apropiada para el desarrollo de esta reinterpretación, primero cuando dice que "afortunadamente" Mulder salva a Scully y también cuando dice que

"desgraciadamente" ellos (sindicato) ocultan información, tuvo una recepción sencilla y se fue en sólo diferenciar entre los buenos y malos.

Finalmente, se aprecia que la recepción de Luz hacia El Fumador es que no le ha "importado" lo que ha hecho Mulder habiendo una Diferenciación y Expurgación del Otro (Fragmentación) porque agrega que "sea quien sea, lo que le interesa es el poder, tener el control". Aquí podemos ver que para ser una ama de casa tiene una reflexión de que el productor de la película quiere darnos a conocer que tener el poder / control de los asuntos los hace fuertes (El Sindicato) e invencibles y que está en contra de los "malos" de acuerdo a su recepción.

## **ASBI - 2**

Toño en su percepción de la película distingue bien a los personajes de Mulder y Scully, y dice él que los otros (El Sindicato) son "los que llevaron a cabo la conspiración". De alguna manera él sabe que la conspiración está presente en la serie y también en la película, además de que identifica un tema de Los Expedientes X que es la conspiración.

Acomodó las fotografías de acuerdo al orden de la película facilitando así su explicación de las imágenes rescatando de nuevo a los "principales conspiradores de Estados Unidos". La asociación de acomodarlos así fue porque es una persona que ha visto varias veces la película y de igual manera la serie de televisión, y ya tiene grabado el orden en que se maneja la trama en Los Expedientes X, su asociación con esta forma simbólica se podría llamar "enajenación", pero en realidad fue su percepción muy personal.

Además, hace un comentario de lo que fue la película para él, ya que al final puso el poster que Mulder tiene en su oficina y percibe que es importante para la historia, que la película nada más habla de la conspiración que hay y continuó Universalizando (Legitimación) que la conspiración del gobierno siempre han tenido conocimiento del virus y de los extraterrestres y que nunca lo quisieron revelar al público, reconoció que las acciones que hacen los del Sindicato supuestamente son para todos pero no es cierto, solamente son para que ellos (Sindicato) se salven. También una Simbolización de Unidad (Unificación) cuando dice que los agentes "han tratado de encontrar todas las pruebas para darlas a conocer", lo que nos dice que es importante que el pueblo, que las masas se enteren para que tengan una nueva visión de lo que acontece en el gobierno, lo que nos lleva a que involucra a instituciones sociales de la realidad.

Incluso, para Toño hay una Diferenciación y Expurgación del Otro (Fragmentación) en su recepción cuando dice que el "Sindicato se ha encargado de ocultar todas las pruebas que los agentes han descubierto en el transcurso de la película y la historia", además de que el Fumador era el padre de Mulder.

De esta manera la asociación que tuvo fue que a Mulder lo utilizan para que sea la persona que trabaje en todos Los Expedientes X que le pongan en su camino y los resuelva, pero al final de cuentas para el gobierno, que son los del sindicato, sólo tenga lo necesario para que los demás tengan conocimiento de lo que hace y cómo lo hace, o sea, un títere.

Por lo tanto, Legítima con la estrategia de Racionalización de que "ha habido bastantes atentados que tratan de encubrir cosas que nunca se esclarecen, ni quien fue le culpable, o qué se atribuyó". También es su forma de en cómo ve la vida diaria, de cómo la asimila a sus quehaceres cotidianos, porque esa ficción que crea Chris Carter para Toño no está tan alejada de la realidad y posiblemente él lo vea en la realidad.

Concluyó con una (Cosificación) mediante la estrategia Eternización porque dice que Mulder busca la verdad, aunque los miembros del Sindicato encubran la verdad y el agente recibe ayuda hasta del mismo miembro del Sindicato, que en reiteradas ocasiones pudimos observar la ayuda que recibían los agentes como del interior y del exterior. De igual manera que vio esta ayuda en la película entre Mulder y Kurtzweil, también la asocia con la serie donde se pudieron ver varias veces el mismo apoyo hacia Fox por parte de sus superiores y personas que conocían a su padre y a su madre. Por lo tanto, su visión es panorámica porque sus conocimientos sobre la serie los incluye en la película y viceversa, lo que no deja cabos sueltos con la trama del filme. Es decir, que lo manejó como si fuera un tema histórico entre la serie y la película, dando relevancia a la ayuda que siempre han tomado por parte de personas desconocidas y que seguirán recibiendo.

### **ASBI - 3**

Lalo asocia las fotografías por el OVNI, Mulder y Scully, por así decirlo son los "buenos", los que hicieron cosas positivas y del otro lado a los "malos" (categoría que utilizó para mi análisis) quienes hacen lo negativo generando en su opinión una Eufemización (Simulación) cuando los denomina con sus acciones y relaciones sociales de los agentes a diferencia de los del Sindicato. Él sólo se queda en una simple asociación de la película de villanos y héroes porque posiblemente su forma de ver las películas es para entretenerse y las observa de una manera que no se pregunta si hay un mensaje que trate de decirnos el productor de las formas simbólicas.

De igual manera que Toño, Eduardo maneja un orden cronológico de acuerdo con la película, lo realizaron así ya que es más fácil de exponer si se va teniendo un orden para una explicación más clara y contundente. Ya que él también tiene muy arraigado los capítulos y ha visto varias veces la película, por consecuencia, la tiene memorizada.

La asociación que realiza es de Simbolización de Unidad (Unificación) entre Mulder, el doctor y Scully cuando "cataloga en lo que es la confianza". Porque él, como Toño, vieron la serie y saben que antes y después de la cinta habían tenido varios informantes y su observación de confianza demuestra que los medios de operación ideológica se filtran en cualquier persona y forma simbólica posible, ya que él acepta ese campo de unificación que el productor de la película quiere que descubramos en la trama.

La recepción que tiene de la película se refleja con una Nominalización (Cosificación) en el comentario que hace sobre Mulder: "que en cinco años que llevan trabajando juntos, cuántas veces se ha equivocado y le dice ella que nunca, entonces ésa es la confianza, ese sexto sentido en confiar en lo que alguien te dice. Es lo que originan ellos". Aquí realiza una reflexión sobre la cinta porque entiende que el productor no deja a un lado la serie y que esa confianza es de años, no de nada más la película.

Resume diciendo que "también los que están en el manejo de la información súper secreta tratan de buscar esa verdad y ayudan a llegar a ella", refiriéndose a los del Sindicato que aunque encubran información también quieren saber más. Y a los personajes que estaban dentro de la conspiración y al final decidiera ayudar a los agentes como lo hizo el Hombre del Manicure y el doctor Kurtzweil. Menciona que el productor Chris Carter busca esa dualidad en la verdad, en quién está buscando esa verdad para salvarse y quién para difundirla y salvarlos, a lo que viablemente él se encuentra en la segunda, el poder ayudar para saber la verdad porque él es reportero y sabe de alguna manera que es importante difundir conocimiento de cualquier tipo.

Sin embargo, Eduardo no tuvo una apropiación de la película a su realidad a través de las imágenes. Incluso, contestó de una manera escéptica, dejando ver que le gusta ver ciencia ficción, pero los temas de la CF no los involucra en su vida diaria. Debido a su fragmentada visión de observar películas como simple entretenimiento dejando a un lado la búsqueda de ver más de lo que nos tratan decir los directores y guionistas en sus filmes y que la asociación que tiene es general en todas las cintas que ve en el cine.

#### **ASBI - 4**

Obed concreta diciendo que el poster que tiene Mulder en su oficina "no sabe si el OVNI es real o no" donde entra en una confusión si todo lo que ve en la película es verdad y deja claro que cree en las naves espaciales aunque quizás le gustaría ver alguna. Pero lo importante es que él lo percibió de la manera en que "en la ficción o fuera de ella, se puede creer en algo" y él piensa que con la ficción de Carter sí se puede creer en algo como lo es la conspiración estadounidense que se acerca a la realidad y que para él sí existe también esa dualidad / igual entre lo ficticio y lo real.

Aquí existe esa particularidad de los productores de Los Expedientes X en que si los temas que manejan en la película son tan ficticios que no llegan a ser lo suficientemente verosímiles para creer en lo que dice el filme o si la producción aporta todos los elementos para crear esa realidad-ficcionalada.

Agrega que "puede ser fuera y dentro de la ficción, tan ficticio o real como uno quiera que sea", a lo que reitera "en la realidad es un hombre importante el doctor Kurtzweil y tendría que ver con la realidad dentro de esa ficción". Aquí vemos la recepción-asociación al mismo tiempo si creer en que lo ficticio es más relevante que la realidad y así llega a los parámetros de que la ficción rebasa los estándares de la realidad, creyendo más en la ficción por ser una forma diferente de salir de nuestra realidad.

Retoma que el poster de I Want to believe "forma parte de la ficción". Agrega que la razón en que ve a los del Sindicato es que son parte del complot, de la conspiración e incluye a Mulder haber sido hijo del Fumador y que después lucha contra él, encontrando una Diferenciación (Fragmentación) entre estos dos individuos (Mulder y El Fumador).

Una de las apropiaciones que tuvo Obed en su realidad con relación en de Los Expedientes X es que usa un *mouse pad* con el logotipo X. Su recepción fue comercial, de consumidor de productos de los Expedientes.

Obed concluye diciendo que Los Expedientes X no sólo eran "de la conspiración, sino de cualquier mito y leyenda antigua o actual del cine de terror, suspenso, incluido el chupacabras". Lo que nos dice que más que historias de ficción hay una investigación a fondo en los temas que trata Los Expedientes Secretos X, especialistas que ayudaron para que la película fuera lo más real de todas las ficciones que pudieran digerir en los cinéfilos.

De igual manera, dice que los conspiradores buscan la verdad y al mismo tiempo ocultarla, porque buscan la verdad que es la del poder, y agrega que "no vale la pena que la gente se entere que son parte de un experimento, al menos en la ficción de Los Expedientes Secretos X. No asocia la clasificación de "buenos" y "malos" como los anteriores entrevistados, él va más allá de héroes y villanos, lo percibe en que ellos (los del sindicato) también están en busca de respuestas a sus preguntas y que si lo permite la ficción de Los Expedientes X todo podrá llegar a ser realidad si a uno no lo ciega lo real de nuestras vidas.

Cabe recordar que los cuatro entrevistados reconocieron todas las fotos y también escogieron las dos fotografías más diferentes las mismas, que fueron los dos posters porque el poster donde viene la nave espacial y las palabras "I WANT TO BELIEVE" se desenvuelven dentro de la categorización de "buenos" y donde aparece la del niño con el cáncer negro dentro de su cuerpo se despliegan en la clasificación de los "malos", que marcamos como esta categoría la más asequible para este análisis, pues posiblemente fue más fácil

para ellos hacer una valoración / interpretación de lo que estaban observando. Esto nos ayudó a rescatar que algunos puntos que se tratarán en el siguiente capítulo los entrevistados los retomaron como son: las conspiraciones o la "teoría de la conspiración" y si la realidad está dentro de esa ficción o si la ficción está dentro de la realidad.

También se vieron presentes las estrategias ideológicas / modos de operación ideológica donde hubo una ayuda valiosa en cómo percibieron la relación de los agentes y los del Sindicato. Esto nos lleva a concluir que de alguna forma u otra, todos los entrevistados percibieron los modos de operación ideológica, y esto, para los productores significa entrar en la recepción del espectador y hacerlo participe de su ideología sobre el tema tratado.

Cabe señalar que los cuatro entrevistados son mexicanos, pero si cambiamos el panorama a personas estadounidenses seguramente habría elementos para demostrar que todos los modos y estrategias de operación ideológica, y los temas de la ciencia ficción cinematográfica penetran en el público norteamericano de manera inmediata y diferente también. Además, los contextos son completamente diferentes entre los norteamericanos y los mexicanos, que de igual manera recibieron la forma simbólica, y eso no importó para que nos dieran su opinión (los entrevistados mexicanos) sobre cómo recibieron el filme de ciencia ficción (CF), siendo ésta una producción Hollywoodense.

El propósito de la aplicación de esta técnica fue recopilar una amplia variedad de opiniones, comentarios, argumentos acerca de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* y cómo fue su proceso de recepción y asociación en los entrevistados y así saber cómo fue que algunos receptores se involucraron con el filme en su realidad y ficción.

Así terminamos este capítulo, donde hemos visto la aplicación de nuestra propuesta de Análisis Semántico Basado en Imágenes (ASBI), la cual nos ayudará para reinterpretar mejor en el siguiente capítulo de esta Tesis, gracias a toda la información recabada a lo largo de los anteriores apartados.

## CAPÍTULO 6

### REINTERPRETACIÓN DE LA PELÍCULA DE LOS EXPEDIENTES SECRETOS X

COLTON: Entonces, Mulder, ¿qué piensas?  
Esto parece ser el trabajo de hombrecillos verdes.

MULDER: Grises.

COLTON: ¿Qué?

MULDER: Grises. Dijiste "hombrecillos verdes".

El tono de piel reticuliano es gris. Son famosos porque extraen hígados de humanos de la tierra, debido a la falta de hierro en la Galaxia Reticulum.

COLTON: No estás hablando en serio.

MULDER: ¿Sabes cuántos hígados y cebollas se van a Reticulum?

Virtualmente, cada estadounidense nacido desde 1945, cada inmigrante, cada persona indígena quien alguna vez donó sangre o tejido al gobierno. Este es el engaño en el que ha sido llevado. Las raíces regresan 50 años al final de la Segunda Guerra Mundial. Ejecutado en un apetito nacional virulento por revelaciones fraudulentas y un nuevo temor público de la bomba atómica... (Durante el resto del monólogo, vemos unas viejas películas y fotografías de lo que él está hablando)... el Comando Militar de los Estados Unidos comenzó a avivar el fuego de las que han sido llamadas historias de platillos voladores. Hay verdades que pueden matar a una nación, Agente Mulder. Los militares necesitaban algo para desviar la atención de estos armamentos de estrategia dominación global de la capacidad de aniquilación total del enemigo. La carta nuclear estaba bien mientras sólo nosotros pudiéramos jugarla. Pero los generales y políticos sabían que no podían ganar una guerra de relaciones públicas. Esas fotografías de Nagasaki e Hiroshima no eran rostros que los norteamericanos quisieran ver en el espejo. Oppenheimer lo sabía, por supuesto, pero lo silenciamos. Cuando los rusos desarrollaron la bomba, el temor en los militares no era por seguridad en el hogar, sino por armisticio y tratados. Los negocios de Norteamérica no son negocios, Agente Mulder, son guerra. Desde Antitam, nada ha conducido a la economía más rápido. Necesitamos una razón para seguir gastando dinero, y cuando no hay una guerra para justificarlo, lo llamamos una guerra de cualquier modo. La Guerra Fría fue esencialmente una batalla de relaciones públicas de cinco años... un juego inclinado contra un enemigo que no mucho más que llamarlo con nombres. Los comunistas nos dijeron unos pocos nombres, también. "Los enterraremos" y el público lo creyó. Y después de lo que McCarthy tuvo que hacer, ellos lo comieron con una gran cuchara. Nos hemos enfrentado unas pocas veces en Cuba, Korea, Vietnam, pero nadie tiró la bomba nadie se atrevió.\*

*\*Palabras de Michael Kritschgau en el capítulo "Redux II" de la quinta temporada, transmitido el 11 de Marzo de 1998 en Canal Fox de Latinoamérica. Un hombre que intentó convencer a Mulder de que todo sobre la conspiración era una gran mentira.*

## 6.1 The Dark Side of The X Files (El Lado Oscuro de Los Expedientes Secretos X)

Después de haber explicado / analizado en los capítulos anteriores de la Tesis los elementos básicos, que son el Análisis Sociohistórico, Análisis Formal o Discursivo y Análisis de la Doxa (Ciencia Ficción, Lenguaje Cinematográfico, *Los Expedientes Secretos X*, Modos de Operación Ideológica y ASBI) en el presente capítulo realizaremos nuestra re-interpretación de los temas de la ciencia ficción cinematográfica de la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*, esto para llegar a nuestro último estadio de acuerdo con la Hermenéutica Profunda de Thompson.

En este capítulo utilizamos seis de los más famosos "Tagline", que son frases que aparecen en los títulos de los créditos, como "*The truth is out there*". Esta frase se menciona en todos los capítulos tras la introducción inicial. Pero no siempre ha sido así y esta frase ha cambiado en algunos capítulos; este cambio siempre ha ido relacionado con el tema del capítulo y por su importancia en la Mitología de la serie.

A continuación transcribimos un mensaje de la conspiración para saber de dónde surgen las teorías que plantea *The X Files*, en el cual no podía faltar el mensaje en clave, que se encuentra incluido al final del CD del *soundtrack* de la película. Cuando termina la última canción, existe un largo fragmento de silencio tras el cual, precisamente en el minuto 10.13 (número significativo: son los cuatro últimos dígitos del teléfono de Scully, la fecha de nacimiento de Chris Carter y el nombre de su productora) surge la voz del propio Carter para revelar a los seguidores de la serie todo lo que siempre han deseado saber pero nunca se han atrevido a preguntar:

*"El método, como ellos lo llaman, aunque es más bien un procedimiento de desarrollo de gérmenes de singular complejidad metacientífica, había sido entregado por los colonos extraterrestres en calidad de intercambio. El Sindicato les ayudaría a crear una población de híbridos, ocultos al conocimiento general, clonados a partir de óvulos humanos y material biológico extraterrestre, a fin de obtener una raza clonada inmune a los efectos del aceite negro (una enfermedad alienígena) cuando comience el retorno al planeta. Para esto, el Sindicato estaría garantizándoles inmunidad o asilo, dándoles sitio en una trama mucho mayor. Ellos serían lo que el gobierno de Vichy a la solución final de los nazis: colaboracionistas cuya motivación es simple, su propia supervivencia.*

*Estas operaciones de clonación estarían sucediendo a lo largo de todo el país, catalogándose y guardando los archivos a través de un complejo sistema institucional conectado con cada departamento del Gobierno, desde la administración de la Seguridad Social hasta el departamento de Defensa.*

*La operación, bajo el nombre de "control de pureza", fue iniciada en 1948, ideada originalmente por científicos nazis a los que se les dio inmunidad por sus crímenes de guerra y permitiéndoles proseguir con sus experimentos eugenésicos, oscuro legado de Hitler.*

*El Sindicato comenzó como una agencia gubernamental en la sombra, cuyas órdenes originales eran crear un sistema efectivo de encubrimiento para control de pureza.*

*Pero a través de 50 años y numerosas administraciones tanto de los Estados Unidos como de la ONU, los dirigentes comenzaron a acaparar el mando de la operación, acumulando poder e influencia a través de todo el mundo, hasta que –alrededor de 1990- la conspiración dejó de tener miembros adscritos a gobierno alguno y las únicas órdenes procedían de un hombre llamado Strughold, un industrial alemán residente en algún lugar del norte de África.*

*Estos hombres, cuyo conocimiento e influencia les otorga control sobre un futuro predecible, tienen, en contrapartida, todo que perder. Su trabajo secreto, las operaciones de clonación y catalogación, constituyen su mayor vulnerabilidad: la posibilidad de ser descubiertos. Su detección podría suponer no sólo su propio fracaso, sino una incalculable desintegración del orden social y religioso en todo el mundo.*

*Para protegerse contra esto, el Sindicato emplea métodos de desinformación, usando como cortina de humo programas encubiertos del gobierno que han sido lamentablemente descubiertos –una estratagema donde las transgresiones de las agencias cuyas cuentas están controladas por el congreso sirven para esconder otros compromisos más odiosos.*

*A veces han utilizado el fenómeno OVNI para generar un estado de histeria que puedan denunciar la ciencia y los intelectuales y así hacer parecer a los creyentes como ridículos y completamente carentes de crédito.*

*También, en momentos de crisis, han utilizado una herramienta otorgada por los colonos: cazadores alienígenas de recompensas que vigilan el desarrollo de las operaciones de clonación y velan por el cumplimiento del proceso de colonización. Una espada de dos filos cuyas despiadadas tácticas han ayudado a frenar cualquier filtración o amenaza, pero también para mantener bajo vigilancia al Sindicato. Sin embargo, existe otra amenaza, algo que el Sindicato ha logrado ocultar y cuya existencia ni tan siquiera conocen los colonos: una vacuna contra el aceite negro, agente que inmuniza contra la sustancia que contiene la fuerza vital extraterrestre, de hecho, la transmisora en sí misma de la fuerza vital.*

*Mantener este secreto es quizá más importante que la verdad sobre la existencia de vida extraterrestre y la colonización. Si la existencia de la vacuna fuera descubierta, la sustancia que haría a los seres humanos inmunes a los efectos del aceite negro, el Sindicato podría ser destruido y el proceso de colonización se aceleraría. Ellos protegen este secreto con sus vidas. Matarían para protegerlo, ya que simboliza la única esperanza que tienen de evitar la esclavitud cuando el planeta sea conquistado.*

*Lo que les ha permitido durante décadas mantener en secreto su trabajo respecto a la vacuna es un código entre los miembros del Sindicato que pone el honor y el futuro por encima de los intereses personales. Pero ahora este código ha comenzado a quebrarse. Una incipiente lucha por el poder ha comenzado a desarrollarse. Una amenaza interior que se agrava con la existencia de otra procedente del exterior: los agentes Mulder y Scully, y los Expedientes Secretos X”.*

Chris Carter (C. C.), productor, escritor, actor y director de los *Expedientes Secretos X* desentierro hechos reales para él, que ocurrieron aproximadamente hace más de 56 años. Lo cual es su base de creación / investigación para el desarrollo de los *Expedientes X*.

Cabe destacar dos hechos importantes: el primero es que la base del nacimiento de *Los Expedientes X* son hechos reales para Carter como ya lo vimos en sus palabras. Con estos supuestos casos verídicos que los sustenta con fechas, instituciones sociales (gobierno), nombres, acciones y proyectos que en su realidad sí tuvieron veracidad en aquel tiempo (1948-1990), fechas que él menciona y los hacen vigentes ahora, que tuvieron su efecto social y político en aquellos países (Estados Unidos y varios países de Europa).

Todos estos acontecimientos repercutieron en la visión / investigación de C.C. para el éxito logrado en los *Expedientes X* en el desarrollo de sus temas de la ciencia ficción cinematográfica, ya que esta supuesta realidad de sucesos se convierten en ficción y esto es el primer punto de partida para la creación / desarrollo de la historia en la mitología de los episodios.

Por ejemplo, en el episodio denominado 731, es un nombre de verdad, fue un número dado en la Segunda Guerra Mundial a una unidad de médicos japoneses que experimentaron con prisioneros de guerra sin anestesia. Esta información salió a la luz en los últimos años, sobre el terrible trato que recibió esa gente. Toman los hechos históricos, esa narrativa, y la aplican a su propia mitología, como los japoneses pudieron haber usado la tecnología o la biología extraterrestre, para hacer experimentos, para crear, como se vio en la última temporada, un grupo de soldados inmunes a los efectos de la radiación.

En el mensaje de Carter se mencionan los temas de la ciencia ficción cinematográfica que realizaron en esa parte de la película, que antes y después del filme se van entrelazando y ampliando, que son: El Sindicato, El aceite negro, clonación, Control de Pureza, la desinformación, el fenómeno OVNI, los alien-cazarecompensa, proceso de colonización, vacuna contra el aceite negro y demás que más adelante se comentan con detalle.

Con esta base de hechos reales para C.C. queda sustentado el quehacer en su ciencia ficción, quien se involucra en la faceta de ser verosímil o inverosímil en su propuesta. Existen dos elementos importantes dentro de la CF de Carter que son: la paradoja, es decir, una aseveración inverosímil o absurda, que se presenta con apariencias de verdadera o tener una idea extraña u opuesta a la opinión pública y otro que es el factor sorpresa; ambos se insertan en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* y en la serie.

Asegura Carter que "la mayor parte de *The X Files* surge de su imaginación, después de haber leído investigaciones médicas y así realizar sus propias teorías, así como también de la comprensión de qué nos asusta. No buscamos ser controversiales. En cuanto a la historia, la contamos de la manera que nos parece más interesante. Si es controversial, bueno, que lo sea. No busco desafiar a ninguna institución, filosofía o religión". 64

La idea de que el Gobierno de Estados Unidos esconda información a los ciudadanos norteamericanos es un secreto a voces, considerando que si los extraterrestres existieran, como lo afirman quienes creen en el caso Roswell, cambiaría totalmente nuestra visión del mundo de la noche a la mañana, incluso de la Biblia misma, asegura. Por ejemplo, cuando Carter leyó un libro escrito por un psicólogo de Harvard sobre el fenómeno OVNI, donde dice que el tres por ciento de la población de los Estados Unidos cree haber sido secuestrado por un extraterrestre, mientras que el 13 por ciento afirma haber visto uno, hecho real plasmado en *Los Expedientes Secretos X*.

Este documento social, sumamente revelador para los fans de la película, demuestra ampliamente la afirmación de Carter de que la ciencia ficción debe ahora competir con la ciencia social escrita con sensibilidad para no perder su credibilidad que ha creado todos estos años.

Al respecto, en el anexo número 1 de esta Tesis presentamos una entrevista a C.C. por la revista Cinemanía, y ahí habla de que en realidad es escéptico y aseguró que todo lo que hacen son teorías descabelladas para hacer pensar al público desde la pantalla grande.

De aquí parte la esencia de *Los Expedientes Secretos X* y la búsqueda por parte de la creación de Carter que son: Scully y Mulder, agentes del FBI.

64. Palabras extraídas del *Detrás de cámaras: Combate al futuro* en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*.

*"El mundo es como yo pienso que es.*

*Mis males vienen de mi visión torcida.*

*Si quiero sanar no es al mundo a quien debo  
tratar de cambiar sino la opinión que tengo de él".*

*Alejandro Jodorowsky, La Danza de la Realidad, página 147*

Se han ido ampliando, se sugiere que si existen, tienen verosimilitud, han estado con nosotros durante los últimos 70 años ¿Las conspiraciones están de moda? , estará detrás de cualquier hecho, explicable o inexplicable. Son algunas de las razones por las que *Los expedientes Secretos X: La película* existe, porque supieron explotar una de las teorías de conspiración más difundidas desde los 50: los extraterrestres están entre nosotros desde hace tiempo, misteriosas agencias gubernamentales niegan tener información.

Es por eso que la elaboración de la Doxa a los emisores de *Los Expedientes Secretos X* fue realizable y el análisis discursivo confirmó que existe una ideología dentro del filme y también el manejo de la ciencia ficción cinematográfica.

Es evidente que varios temas de la ciencia ficción cinematográfica en el filme de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* ya han sido abordados en otras películas del mismo género, pero esto no hace mala a la cinta, sino que ésta le da una nueva visión a esos tópicos ya tratados, es decir, que los hace más interesantes, les da otra visión científica, una diferente manera de investigar temas de ciencia ficción cinematográfica, de manera que Chris Carter trata que el público se dé cuenta que en nuestra "realidad" todavía no lo vemos.

Pero algún día sí se podrá ver, así como cuando Julio Verne escribió, *Viaje a la Luna* o *Viaje al centro de la Tierra* o alguien más contemporáneo como Ray Bradbury, quien dice que llegamos tarde a Marte por el arribo del robot Spirit al planeta rojo, además de ni *La guerra de los mundos* de H. G. Wells, ni la popular serie de televisión en los años 70 *Mi marciano favorito*, ni *¡Marte ataca!* de Tim Burton dieron forma al cuarto planeta del sistema solar como el libro *Crónicas Marcianas* (1950), pero él sí logró con su enfoque crear / desarrollar la perspectiva de otras personas.

Dentro de todos los casos paranormales, de que el gobierno niega tener información de eventos como el fenómeno OVNI, extraterrestres y demás tópicos relevantes, *Los Expedientes Secretos X* quieren ser precisamente un reflejo de sus temas de la ciencia ficción cinematográfica en el filme con la realidad, no quieren ser utópicos y quedarse sólo en esa manufactura de haber realizado una cinta que sea taquillera y que la vieran todos los cinéfilos y fans de la serie de televisión, sino más bien ser una nueva plataforma de observación, ser un registro de datos probables científicamente que se puedan realizar más adelante gracias a que alguien ya había pensado en ello antes y que sea fuente

de inspiración de algún científico "loco" o un genio como Albert Einstein, quien logre ponderarlo a la realidad y que no se quede simplemente en una teoría "fantasmagórica" irrealizable.

De acuerdo con nuestros entrevistados en el análisis de la Doxa, que fueron cuatro personas, destacamos el caso de Luz cuando menciona según sus respuestas, que en verdad sí estamos viviendo dentro de la ficción que Chris Carter crea en la película, es decir, que lo que estamos viendo en la pantalla sí existe, lo que nos dice que no nada más ella lo toma muy personal, sino que posiblemente algunas personas (científicos o investigadores) están haciendo este tipo de experimentos actualmente, pero hay que informar de los pormenores.

Además, también esto nos muestra que para una ama de casa o hasta para un universitario los temas de la ciencia ficción cinematográfica en la película de los *Expedientes Secretos X: Combate al futuro* penetran a veces de la misma manera, creando una nueva forma de percibir la forma simbólica, esto es simplemente por la forma de vida que llevan, por los arreglos que hayan hecho en su vida para creer o no en lo que una persona pueda interpretar de su realidad, para así introducirse en la mente del público y hacerlos pensar en que si en verdad existe o no tal cosa, instaurando su visión de "locura" o de "genialidad" a los cinéfilos.

En tanto, Toño nos muestra claramente que el tema principal de la ciencia ficción cinematográfica de *Los Expedientes Secretos X* es la conspiración, como más adelante lo veremos y explicaremos, de igual manera a él también lo afecta de manera sustancial en su vida, en sus quehaceres cotidianos la visión del creador del filme porque posiblemente exista en la realidad, ya que dice que en los atentados siempre tratan de encubrir algún factor, el cual podría desencadenar alguna verdad que no se dice y que alguien está en la búsqueda.

Por otra parte, en el caso de Eduardo su asociación deja ver que siempre hay que estar en la búsqueda de la verdad, por su profesión de reportero, quien al igual que los personajes ficticios creados por Carter también buscaría difundir algún conocimiento importante para la sociedad, punto importante en la visión de Chris Carter, el cual es promotor de contar cualquier historia que tenga que ver con algún "Top Secret" de una administración como lo es la conspiración del Gobierno estadounidense con la muerte de Kennedy.

Categoricamente Obed asegura que dentro o fuera de la ficción de Carter siempre hay que creer en algo como lo es la conspiración americana, la cual está muy cerca de tener tintes reales y que sí existe esa nueva forma de mezclar la realidad con la ficción.

Finalmente, Obed realiza esa cuestión que para muchos no tiene respuesta, sino más vericuetos escondidos, abre la puerta de qué es realidad y qué es ficción en cada individuo, cuáles son los parámetros o reglas que nos dicen esto sí es real y esto es ciencia ficción.

Además, como dice Obed en su recepción de esta forma simbólica, la creación de *Los Expedientes Secretos X* radican en creer en que la ciencia ficción es más relevante que la realidad, que es una forma de poder sacar todos nuestros monstruos que tenemos ocultos.

Tajantemente indica que los temas de la ciencia ficción cinematográfica de Chris Carter podrán a llegar a ser realidad, pero si es que a uno no lo ciega la realidad de nuestras vidas, lo podremos llegar a ver algún día plasmado en nuestra casa, trabajo, amigos, vecinos. Esto, gracias a que la película trató con puros especialistas en temas científicos para lograr que el filme se viera lo más real posible y que los cinéfilos lo pudieran digerir sin cuestionamientos.

### 6.3 Trust No One (No confíes en nadie)

*La verdad es una. Cuando llegan a ella todos dicen lo mismo.  
No importa "decir algo nuevo". Lo que importa es tu personal  
manera de decir la única verdad.  
Alejandro Jodorowsky, Fábulas Pánicas, Septiembre 29, 1968*

Existe una reacción en cadena, en la cual hablaremos sobre qué es la teoría de la conspiración, la cual surge en Estados Unidos y en la Unión Europea y se extiende por todo el mundo, por líderes, figuras religiosas y los medios de comunicación en Asia, África y América Latina e insertada como un tema de la ciencia ficción cinematográfica en la película de los *Expedientes Secretos X: Combate al futuro*.

La conspiración. Señala el propio Chris Carter: Hay una teoría, esbozada desde el final de la segunda temporada: la idea de que la conspiración para ocultar la existencia de vida extraterrestre es global e internacional, no sólo americana, y con ello se ocultaría la llegada de virus de otros planetas y su posible cura. Donde mejor se desarrolla esta idea es en *Tunguska y Terma*. En estos episodios una novedad con la reaparición del agente Alex Kryzeck hablando ruso y las referencias a las supuestas proto-bacterias marcianas halladas en un meteorito en la Antártida, lugar en que inicia la película de los *Expedientes X, Combate al Futuro*. Tunguska nos muestra por primera vez el cáncer negro, un virus letal con el que los extraterrestres quieren exterminar a la raza humana exceptuando el restringido grupo que ha pactado con ellos un armagedón controlado: éste es el hilo conductor de la línea de episodios que habla del Sindicato y la conspiración, de las abducciones de Scully y Samantha, la hermana de Mulder, la implicación del difunto padre de Fox en experimentos heredados de los nazis y en las que aparecen personajes mezclados en la

conspiración: El Fumador, antiguo colaborador del padre de Mulder, tal vez verdadero progenitor de Mulder, de Kryzeck, o de ambos; el Hombre del Manicure, supuesto líder del Sindicato; y otros que ocasionalmente ayudan a Mulder en su búsqueda: los Tiradores Solitarios, un trío de colgados de la ufología protagonistas de la serie que intentó dar relevo a *Los Expedientes Secretos X*; el enigmático X, que sustituye a Garganta Profunda como principal informador de los agentes protagonistas y el siempre ambiguo subjefe Skinner.

Aquí surge una cuestión, ¿el nacimiento de las teorías sobre conspiración es real o ficticio? o ¿si la teoría es cien por ciento una ficción muy alejada de la realidad? Es por esto que nos vemos en la necesidad de explicar cómo surgieron y cómo fueron evolucionado para que al final de cuentas se inserten en una película de ciencia ficción.

Entrando en un poco de historia, todo comenzó cuando en 1964 se publicó el informe de la Comisión Warren sobre la investigación del asesinato de John F. Kennedy: los norteamericanos experimentaron una gran sensación de alivio. Siete grandes hombres del país habían determinado que la tragedia acaecida en Dallas había sido la obra de un demente comunista desquiciado en su afán de notoriedad y, por lo tanto, todos los rumores que circulaban sobre la posibilidad de que se hubiese tratado de una acción bolchevique para provocar la guerra o una "sustitución encubierta" del poder eran falsos. La democracia estaba a salvo e inmaculada. La prensa norteamericana alabó hasta la saciedad el informe, recalcando la minuciosidad y el duro trabajo realizado por la Comisión.

Es también llamado el estado de opinión que, en líneas generales, postula la existencia de un plan misterioso para dominar el mundo, como vemos que Chris Carter clava en la película de los *Expedientes Secretos X*. No es una teoría científica sino una etiqueta americana tan válida como la expresión "mayoría silenciosa" o "sociedad de consumo". Pero que no posea estatus científico no significa que sus partidarios sean meros promotores de fantasías. Con todo, la Teoría de la Conspiración (TC) suele ser un rompecabezas con el que se trata de descubrir una lógica subyacente al comportamiento de determinados grupos enigmáticos. Rara vez es completamente irracional, si bien choca la infalibilidad. La ausencia de elementos comprobables, sin embargo, no es un defecto sino su naturaleza. No es arriesgarse a la hoguera a ubicar la expresión entre fines de los años 40 (cuando el macartismo se abatió en la vida cultural norteamericana) y el asesinato de John F. Kennedy, en noviembre de 1963.

De hecho, el atentado contra el líder demócrata fue la primera gran cantera de la "Teoría de la Conspiración (TC)". No sólo por tratarse del magnicidio impune más espectacular del siglo, sino porque las principales pruebas para hallar a sus responsables fueron borradas por los propios encargados de la investigación. Los partidarios de la TC buscan enemigos en

grupos de poder intrigante y oscuro como la CIA, el FBI, incluido en *Los Expedientes Secretos X*, así como el Pentágono, el Nuevo orden mundial, la comisión trilateral, la masonería, y muchas otras entidades (reales o ficticias) acusadas de ocultar secretos, controlar ciudadanos, eliminar líderes o exterminar minorías en nombre de intereses inconfesables. Y no son pocos quienes creen: una encuesta realizada entre el 25 y el 29 de junio de 1997 por la Luntz Research reveló que un 74 por ciento de los estadounidenses piensa que la Casa Blanca está envuelta en operaciones encubiertas, que el gobierno ha hecho un pacto con los extraterrestres y que en el país hay una dictadura solapada, tema que trata la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*, cuando el doctor Kurtzweil habla con Mulder sobre la idea que no está tan alejado de la realidad, un gobierno secreto que sabe las necesidades del país de manipular a los residentes.

Es ciertamente llamativo el tema de los culpables de las supuestas "conspiraciones". Para los nacionalistas a ultranza, como las llamadas milicias norteamericanas, todo está organizado por el comunismo; para los cristianos, todo está fomentado por Satanás; para el resto todo está arreglado por los extraterrestres y en todos los casos con la complicidad del gobierno, tema de la ciencia ficción cinematográfica orquestado por Chris Carter en los *Expedientes Secretos X*, la película.

Testificando en la Teoría de la Conspiración, sin lugar a dudas, la gran mayoría del pueblo estadounidense desconfía sistemáticamente de su gobierno y las teorías de la conspiración tienen más apoyo popular que las versiones oficiales de los hechos, asegura la encuesta realizada por la Luntz Research.

¿Quién cree en Teorías de la conspiración? Al parecer, la mayoría de la gente. La mayor parte de los norteamericanos está de acuerdo con el escenario planteado por al menos una teoría de la conspiración. Fue realizado a 1009 personas en toda la nación, en 1997, con participantes en cada estado y el distrito de Columbia. Guido H. Stempel III, profesor de la escuela de Scripps de periodismo en la universidad de Ohio y Thomas Hargrove del servicio de noticias de Scripps Howard condujeron el estudio. Los resultados tienen un margen de error del 4 por ciento con un intervalo de confianza del 94 por ciento, significado que los resultados son proyectables a la totalidad de los hogares estadounidenses.

De acuerdo con el estudio realizado por los académicos Guido H. Stempel y Thomas Hargrove arrojaron los diferentes datos que son: más de la mitad de la población (el 51 por ciento) creía muy probable o algo probable que funcionarios del gobierno sean "directamente responsables del asesinato del presidente Kennedy".

Más de la mitad de la población (el 60 por ciento) creía probable que los militares encubrieran los peligros del producto químico conocido como agente naranja.

El 80 por ciento cree que es probable que los militares oculten información sobre la exposición de los soldados americanos al gas nervioso o a armas bacteriológicas durante la guerra del Golfo.

Más de la mitad el (52 por ciento) cree probable que la CIA permita a los traficantes de América central vender cocaína y crack a los afroamericanos de los centros urbanos de los Estados Unidos.

El 47 por ciento cree que es muy probable que los Estados Unidos estén reteniendo pruebas de la existencia de vida inteligente de otros planetas.

La mayoría de los norteamericanos cree que una conspiración terminó con la vida del presidente Kennedy. Una encuesta de Gallup realizada entre el 26 y el 28 de marzo de 2001, con entrevistas por teléfono a una muestra seleccionada aleatoriamente a mil 24 adultos confirmó este dato. Los resultados son proyectables a todos los hogares estadounidenses con una fiabilidad del 95 por ciento y un margen de error del tres por ciento. La pregunta era, "Piensa que un solo hombre fue responsable del asesinato del presidente Kennedy o piensa usted que otros estuvieron implicados en una conspiración?" con las respuestas posibles de "un hombre", "otros implicados" y "no sabe / no contesta".

El 81 por ciento respondió que creían en una conspiración para asesinar al presidente Kennedy, el resultado más alto jamás obtenido por esta opción.

Repasemos los resultados de esta encuesta, que ha sido llevada a cabo periódicamente por Gallup desde 1964:

La teoría de la conspiración ha obtenido los siguientes resultados:

Marzo 2001 el 81 por ciento  
Noviembre 1993 el 75 por ciento  
Febrero 1992 el 77 por ciento  
Octubre 1983 el 74 por ciento  
Diciembre 1976 el 81 por ciento  
Diciembre 1966 el 50 por ciento  
Noviembre 1963 el 52 por ciento

Estos datos arrojan cierta dualidad entre una película de ciencia ficción y el acontecer diario en la vida de los americanos, ya que en diferentes épocas se va incrementando esa incredulidad en el Gobierno norteamericano. Así que el instituir / crear más producciones en que se cuestione a la administración estadounidense va más allá de un simple filme, sino que es un reflejo de la

sociedad actual que no sabe cuál es su sentir real. Además de que año con año aumentó el porcentaje a que la Teoría de la Conspiración (TC) sí existe y tiene repercusiones fuertes en el sentir norteamericano, porque ya es un hecho, el cual lo vimos el 11 de septiembre de 2001, cuando integrantes de la propia administración de Bush ya sabían que iba a existir algunos ataques en su contra.

#### 6.4 Believe The Lie (Creer en la mentira)

*"Paranoid is a good thing" (La paranoia es una cosa buena)*  
Chris Carter

En este apartado hablaremos de la creación paranoica de Chris Carter, quiénes fueron sus influencias existenciales, la relación que tiene con Jack Arnold, cineasta de la década de los 50, quien también realizó varios filmes con tintes alusivos a la paranoia, además de la ya citada adaptación radiofónica de *La Guerra de los Mundos* de H.G. Wells y su relación con la realidad.

La fortaleza innovadora de los *Expedientes X* radica en recoger, según el propio Carter, sus miedos más paranoicos, los que comparte con una buena parte de ciudadanos norteamericanos (el encubrimiento y engaños por parte del gobierno). Pero hay mucho del creador de la serie que lo que un simple espectador podría calibrar.

Carter aclara que el propósito del programa no es una propaganda contra el gobierno. Sino que está alentado por esta paranoia gubernamental. ¿Paranoia Anti-gobierno? Esto es sobre "no confiar en nadie", cuestionar la autoridad simplemente y no bombardearla.

Estamos frente al productor de una de las series más representativas de la paranoia de los 90. Una serie-película de ciencia ficción, que tiene sus raíces en la serie *Kolchack: The Night Stalker* de los años 70, así como en las películas de ficción de conspiraciones gubernamentales como *The Manchurian Candidate* (1962) y *Todos los Hombres del presidente* (1976).

Pero nace una pregunta: ¿Chris Carter ha sido el único creador de paranoias? Tenemos en primer lugar un medio electrónico, en este caso la radio en los años 30 a Orson Welles, como fue analizado en el contexto de la ciencia ficción cinematográfica, capítulo 1 de esta Tesis.

Y ahora hablando del medio cinematográfico tenemos a Jack Arnold, quien nace en 1916 en New Haven, Connecticut, la figura más interesante y definitoria del cine de ciencia ficción de los años 50. Estudia en la universidad de Ohio y frecuenta la academia de Arte Dramático. Después de haber realizado durante la Segunda Guerra Mundial una serie de documentales para el ejército estadounidense, dirige películas de contenido didáctico. Poco tiempo después firma un contrato con la Universal Pictures.

La década de los 50 está considerada como la edad dorada de la ciencia-ficción cinematográfica, adquiriendo en estos años su condición de género autónomo. Impulsada por la extensa y significativa producción literaria de género que había eclosionado en la década anterior la ciencia-ficción se ofrece como el vehículo más adecuado para reflejar la paranoia que había invadido la sociedad norteamericana tras la Segunda Guerra Mundial, las producciones fantásticas recogen el miedo al comunismo y al poder del átomo, verdaderos lastres en la consciencia colectiva de un pueblo que terminaba de ganar la guerra, pero que asistía al crecimiento de la Unión Soviética y a sorprendentes avances científicos.

Cineasta a contracorriente dentro de la ciencia-ficción en los años 50, mientras sus colegas construían fábulas mas o menos acertadas sobre la paranoia anticomunista o histéricas muestras de temor ante el avance científico, Arnold nos muestra que la monstruosidad anida en nuestro interior dejándonos una serie de películas que se han convertido en clásicos que conservan intacta su modernidad y originalidad.

Una de las premisas de la ciencia ficción ha sido que siempre se han realizado películas de este género de acuerdo a los adelantos científicos y a la evolución científica de ese tiempo. Lo vemos en Jack Arnold, esa paranoia principalmente con los avances que se habían logrado en ese entonces, que son: monstruos y ataques por parte de extraterrestres.

En cambio Carter, cambia su perspectiva (tema) de ver la ciencia ficción y se empeña en reconstruir una problemática social real, no la inventa, que es la falta de credibilidad de los americanos en su gobierno y sus acciones, y cómo es ese porvenir de la ciencia en manos de unos cuantos, en este sentido el gobierno, para poder dominar la existencia de los humanos.

Una diferencia más entre Jack Arnold y Chris Carter se debe a la diferencia de épocas, 40 años después, y además el manejo de los temas de la ciencia ficción cinematográfica, pues el primero se basó más en la ciencia del momento para crear seres extraños en nuestro planeta que quieren destruir la vida humana y poder espantar al público y por consecuencia cautivarlo y ser más inverosímil.

Por el contrario, Chris Carter es más verosímil porque su base es que quiere compartir sus miedos y sus investigaciones de lo que ha leído e investigado con el público, para realizar / organizar su ficción en actividades paranormales y la negación del gobierno al ocultar información extraterrestre.

La crisis paranoica está en los temas de la ciencia ficción cinematográfica, en modificarla y establecer una investigación fundada en especialistas sobre el tópico a tratar como la de Carter y la de Jack y otros directores actuales que se orientan en crear seres extraños, transformaciones

humanas-animales, viceversa, simplemente puros efectos especiales y nada de contenido.

Hay que tener en cuenta que ya no se habla de devastadoras guerras mundiales, sino del puro y simple fin del mundo (o fin de la civilización tal como se conoce). Las situaciones de paranoia social se vieron también reflejadas en todo tipo de expresiones artísticas, pero especialmente retratadas en la literatura y el cine como es nuestro caso. Y por supuesto en el género de la ciencia ficción, que en ocasiones rozaba o mezclaba el puro género de terror. De aquí surgieron infinidad de obras de tinte catastrofista en las que se nos mostraba un mundo post-nuclear o post-apocalíptico de otro tipo, como el de Carter.

*2001: odisea del espacio (1968)* de Stanley Kubrick maneja de cierta manera esa idea de paranoia en una tripulación por la poca confianza en las instituciones sociales y políticas existentes en el 2001, quien se adelantó más de 33 años, que predijo e ilusionó. De igual forma, Chris Carter vaticina y alucina en que los objetivos de las instituciones no son del todo seguras e identificadas como "buenas", quienes ocultan información al pueblo estadounidense, a los cuales les promueve / crea esa nueva forma de ver a su propio gobierno, a quien no hay que creerle, sino más bien hay que cuestionar el por qué esas maneras de usar el poder.

Si en *Los Expedientes Secretos X* quien oculta información y la verdad son los del Sindicato, dirigentes políticos dentro del gobierno norteamericano, que no pueden negar su creación para implantar el terror en el pueblo y además el poder es el que miente. De todas formas, siempre va existir esa constante paranoia / conspiración a través de *Los Expedientes Secretos X*.

Como se vio en el capítulo 1 de esta Tesis, también lo podemos ver en filmes como *Alien, el octavo pasajero (1979)* y *Blade Runner (1982)*, las cuales establecieron nuevos parámetros de la ciencia ficción con androides que son los únicos que conocen el objetivo de la misión y de la vida de los americanos, películas que crearon esa paranoia con el tema que una megacorporación que tiene el control absoluto de la vida de los humanos, en especial de los estadounidenses.

En el documental de Michael Moore, *Masacre en Columbine (2002)*, en el cual se analiza la conducta de la sociedad estadounidense a partir de un contexto proclive a la paranoia y autodestrucción, podemos ver cómo es que los norteamericanos reafirman su violencia / paranoia en eventos reales como la matanza que ejecutó Timothy Mcveigh, evento que retoma Carter para la película así como el de Texas, lugar donde surgió la mayor conspiración americana, el asesinato de John F. Kennedy.

Es por esto que transcribimos un fragmento del documental de Moore, parte animada que habla sobre la breve historia de los Estados Unidos,

refiriéndose a la forma en que siempre han sido paranoicos, han usado la violencia y han tenido ese delirio de persecución en contra de ellos, esto para defenderse y sentirse vivos:

*Veamos una breve historia de los Estados Unidos. Hola, niños y niñas, ¿Listos? Había una vez, en Europa, gente llamada "Peregrinos". Tenían miedo de ser perseguidos. Subieron a un barco y zarparon al nuevo mundo... donde ya no tendrían miedo nunca. – Me siento tranquilo – más seguro. Ahí los recibieron salvajes y se asustaron de nuevo. – ¡Indios! – Así que los mataron. Creerás que terminar con esa raza los calmarán... pero no, empezaron a temerles a ellos mismos. – Bruja. Bruja. Quemaron brujas. En 1775, mataron a los británicos para ser libres. Resultó, pero no estaban seguros. Crearon la segunda enmienda: todos podían tener un arma. Amo a mi arma, amo a mi arma. Y llegamos a la genial idea de la esclavitud. Verán, los blancos también le temíamos al trabajo. Fueron a África y trajeron a miles de negros a Estados Unidos. Los forzaron a trabajar sin paga alguna. Y no es como: En Wal-Mart ganamos poco. Me refiero a nada de dinero. Así Estados Unidos se hizo el país más rico del mundo. ¿Tener tanto dinero y libertad calmó a la gente? No, ahora tenían más dinero. Luego de 200 años de esclavitud... los negros superaron a los blancos en número. Ya sabrán qué pasó. Hubo rebeliones... y mataron a los viejos amos... cuando los blancos lo supieron dijeron: "Quiero vivir, no me mates, negro grande". Pero llevo Samuel Colt, quien en 1836... inventó la primer arma que podía dispararse... varias veces sin tener que cargarse. Y los sureños estaban felices. Pero era muy tarde, el norte... ganó la Guerra Civil, los negros eran libres... y podían ir a matar a sus viejos amos. Todos decían: "Vamos a morir". Pero los esclavos libres no se vengaron. Sólo querían vivir en paz; los blancos no creyeron esto. Así que formaron el Ku-Klux- Klan. Y en 1871, el mismo año que el Klan se declaró... una organización terrorista ilegal, marcó otra asociación: La asociación Nacional de Armas. Luego los políticos dictaron una leyenda que decía... que era ilegal que los negros tuvieran un arma. Fue un gran año para Estados Unidos el KKK y la NRA. No tenían que ver entre sí, era coincidencia. Unos promovían el uso responsable de las armas... y otros mataban negros. Así que fue hasta 1955... cuando una mujer rompió la ley... y no fue al fondo del autobús. Los blancos no lo creían. ¿Por qué se negó? ¿Qué pasa? Y lo que desató. Los negros erigieron sus derechos, los blancos... se asustaron y dijeron: "Huyan, corran" Y corrieron a los suburbios donde era blanco... seguro, limpio y salieron a comprar billones de armas. Pusieron cerraduras y alarmas en sus casas. Y finalmente estaban a salvo y seguros... y muy cómodos. Y vivieron felices para siempre.*

Como lo pudimos leer (o ver si tuvieron la oportunidad), los estadounidenses ya tienen muy arraigada la idea de que a ellos siempre quieren hacerles daño, que todos los ataques, ya sean atómicos, extraterrestres, químicos, ideológicos y personales les crea una violencia – paranoia social que se ve reflejada en las películas de ciencia ficción como *Día de la Independencia* (1995), *El día después de mañana* (2004). Siempre les pasa todo a los

norteamericanos, los cuales son indestructibles a tales ataques, y claro, al final siempre salen victoriosos de las guerras que ellos crearon.

En cuanto a la ciencia ficción se refiere, la actualidad nos demuestra que la era de la tecnología se ha comido a la era atómica. Las novelas y películas cyberpunk y manga son lo más solicitado. Pero se ve en ellas poco contenido acorde con la sociedad actual y mucho esfuerzo por tener el máximo de datos tecnológicos, científicos o comerciales. Parece como si la ciencia ficción moderna escondiera la cabeza debajo del ala y no se atreviera a ser un poco más comprometida con la necesidad actual.

Los cambios en las paranoias de las personas deberían de producir mejor ciencia ficción, ya que este género no debería ser otra cosa que un reflejo de un trabajo de investigación y de conocimiento de este fenómeno, tal y como lo demuestra Carter en su producción. Y ésta es ya de por sí bastante terrible si contamos no sólo con el atentado a las torres gemelas sino también y por ejemplo con el "terrorismo" provocado por los propios norteamericanos.

Y qué nos deja como público: ponernos paranoicos, el crear una conciencia social de que los productores de los filmes no por nada realizan esa labor mediática para el cinéfilo de diferenciar entre realidad - ficción o ficción - realidad, es decir, crear un conflicto en nuestra realidad-ficcionalada.

#### **6.5 All the lies lead to the truth (Todas las mentiras conducen a la verdad)**

*Recupera la fe, tus pies son el exacto tamaño de tus huellas.  
Y esas huellas están ya impresas desde antes de que nacieras,  
no tienes más que seguirlas.*

*Alejandro Jodorowsky, Donde mejor canta un pájaro,  
Editorial Grijalbo Mondadori, 2001*

¿Será que la realidad supera a la ficción? o ¿en este caso la ficción supera la realidad? Son dos frases o muletillas que se repiten innumerablemente en la vida cotidiana para cualquier hecho que se ve en una película de ciencia ficción o simplemente de ficción.

De la primera parece desprenderse que la realidad es superior a la ficción; de la segunda, en cambio, se deduce un respeto tan alto por la ficción que indica lo contrario.

La ficción es superior a la realidad, pero no más poderosa que ella. Por ejemplo, si hay una fuerza vital en este mundo, ésa es la vida. La realidad es algo como la constatación de la vida. La ficción es un producto vicario de la realidad: se limita a observarla y formular variantes que imita la vida. En todo caso la ficción sin la realidad no es nada.

La realidad tiene una característica: es irreversible. Lo que sucede, sucede; se puede arreglar, reparar, llorar o superar un acontecimiento, pero lo que ha sucedido, ha sucedido y no tiene vuelta de hoja. A partir de ese hecho, se le llama experiencia de la realidad. Al contrario de la ficción que sí permite volver a tras y borrar un acto para sustituirlo por otro: aquel que más conviene a la intención del director o autor. Porque en la vida no hay más que el desorden de la vida misma.

El fermento del cambio social de las últimas décadas y la extinción de ciertas formas de ficción que se ha dominado después de la Segunda Guerra Mundial como es nuestro caso en los *Expedientes Secretos X*, han creado oportunidades para los productores y escritores. Una de las respuestas más interesantes ha sido la creación de formas híbridas que combinan técnicas ficticias con la realidad o viceversa, gracias a la observación / investigación detallada para nuevos temas de la ciencia ficción cinematográfica por parte de Chris Carter y demás escritores.

Es inminente el no fallecimiento de la ciencia ficción en los *Expedientes Secretos X*, porque crea una nueva forma narrativa de la misma vista bajo los ojos de una realidad constante, que se basa en supuestos documentos, que son percibidos bajo la cabeza principal de *Los Expedientes Secretos X* (Chris Carter), los cuales son plausibles / reconocidos bajo la óptica de la ciencia ficción.

Carter ha generado una nueva clase de ciencia ficción que desafía nuestra clasificación usual entre "realidad" y "ficción", ya que combina elementos de ambos géneros en una variedad de formas relacionadas entre sí.

En forma importante, los creadores de esta realidad-ficcionada no se han alejado de la necesidad de inventar tramas y personajes interesantes para dirigir confrontaciones con la realidad social, en específico con la población norteamericana.

Generalmente, para que triunfe una película de ciencia ficción, el escritor / creador de esta forma simbólica debe primero comprender una "realidad" social y después crear un mundo de ficción loable que guarde alguna semejanza con ese mundo.

Esta nueva forma de narrativa (realidad-ficción y ficción-realidad) ha llevado a que se ilumine los dilemas moralistas de nuestros tiempos y el transmitir los principales problemas de estos años que como seres humanos interesan para poder verlos bajo una nueva óptica que nos llevará a cuestionarnos.

En todo caso, esta nueva forma es bien llevada por Carter en los *Expedientes Secretos X*, ya que logra convencer a un público digno de sus

producciones para insertarles en una película interrogantes reales y proponerles teorías. A continuación presentamos dos textos retomadas de dos periódicos de circulación nacional, en los cuales desarrollaremos dos aproximaciones para con *Los Expedientes Secretos X*.

## Invaden "Expedientes X" a China , durante el verano

PEKIN, China. (EFE).- La actualidad informativa en verano en China suele estar marcada por las inundaciones del sur y las sequías del norte, pero este año la atención se centra en los misteriosos sucesos registrados en el noreste del país, dignos de un capítulo de la serie Expediente X.

Esa zona, conocida antiguamente como Manchuria, genera estos días inquietantes noticias sobre avistamientos de monstruos y extrañas desapariciones, por lo que los ciudadanos ya hablan del Monstruo del Lago Ness Chino y de El Triángulo de las Bermudas Chino.

Las remotas montañas Changbai (Eternamente Blancas), fronterizas con Corea del Norte, se han convertido en el centro del misterio, ya que han ocurrido allí tanto el avistamiento de monstruos, como las enigmáticas desapariciones.

Los desaparecidos son tres periodistas que se adentraron hace ocho días en los bosques de Ganfanpen, una zona virgen en la que apenas hay rastro de actividad humana y que desde hace más de un siglo es una fuente inagotable de leyendas y cuentos.

Los periodistas, de un diario local de la capital provincial, viajaron a Ganfanpen para informar sobre el medioambiente y visitaron el lugar junto a guías locales, pero en los pueblos cercanos empezaron a escuchar historias sobre desaparecidos y decidieron investigar el asunto.

La leyenda más famosa cuenta que un grupo de 20 exploradores murió en el bosque a principios del siglo XX.

Se dice que 19 fueron asesinados, mientras el otro explorador les preparaba la comida -arroz-, y que por eso la zona se llama El Bol del Arroz Seco, que es como se traduce la palabra Ganfanpen.

Nota publicada el domingo 3 de agosto de 2003, en la sección de Casos y Cosas del periódico *El Sol de México*. Podemos identificar dos connotaciones importantes: la primera, asunto que estamos tratando que es la ficción de los *Expedientes X* cómo afecta la realidad de algunos pobladores como es el caso de este artículo en China. Nos muestra que la ciencia ficción creada por Chris Carter en alguno de sus episodios de la serie se adentra y asimila en una situación real que este hecho es digno de ser llevado a rodar un capítulo más en la serie. Así que cualquier cosa paranormal que pase, como en Pekín, se va a recordar a *The X Files*.



Cartón divulgado en el periódico *Milenio* el jueves 13 de mayo de 2004. El cual podemos comentar dos connotaciones especiales: la primera es que esgrimen a los personajes principales de la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*, los cuales son creación ficticia, es decir, no existen, pero aquí los retoman como si existieran en realidad, donde encontramos esa duplicidad entre ficción y realidad o viceversa.

Sin olvidar que el fin principal de este cartón es satírico, es decir, hacernos reír un rato con los problemas políticos y sociales de nuestro país.

En esta parte donde dice que la Secretaría de Gobernación, dependencia que en realidad sí existe, nombra los nombres de dos personajes ficticios que son Fox Mulder y Dana Scully y se parece a lo que pasa en la película con el FBI cuando los Expedientes están cerrados y los quieren expulsar de las filas del Buró, al igual que sucede en esta caricatura cuando dice que anuncian la expulsión de los agentes y en doce años dirán por qué.

Además agregamos que el tema que trata los Miserables en su número 1001, de Patricio, es de OVNIS, Extraterrestres, de Steven Spielberg y del escritor de ciencia ficción más influyente de la década que es Ray Bradbury, a quien le agradecemos ese viaje a Marte que realizó a través de su mente y que vio realidad a principios de este año.

*Si la realidad no corresponde a tus ilusiones,  
las que están mal son tus ilusiones y no la realidad.  
Alejandro Jodorowsky, Fábulas Pánicas, Julio 11, 1971*

La película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* tiene diferencias cinematográficas en comparación a otras. Por ejemplo, es una de pocas que se puede considerar 100 por ciento temática, es decir, es uno de los pocos filmes que es basado en la inmensidad de la serie televisiva, lo que no es hecho aislado entre las dos formas de producción. Al contrario, los episodios de la serie se consideran pequeños cortometrajes grabados en formato de cine y al llegar al cine simplemente se amplió el tiempo como un capítulo más.

Otra discrepancia con los demás filmes de ciencia ficción de los 50 hasta nuestros días es que el uso de la tecnología, en este caso efectos especiales no fue el éxito de los *Expedientes Secretos X*, más bien fueron los temas de la ciencia ficción cinematográfica, los cuales proponen la creación de teorías y marcaron una nueva visión del pueblo norteamericano.

Como lo vimos en el capítulo 2 y 4 de esta Tesis, el lenguaje cinematográfico se vio plasmado por un cambio gradual en el espacio geográfico, así como el extenso uso de una fotografía azul, el uso de efectos especiales en aproximadamente seis momentos de la película, el cual no es éxito del filme ni de la serie, sino el manejo de los temas de la ciencia ficción cinematográfica.

Podemos decir que el cine o fenómeno de culto ha tenido éxito entre determinados sectores del público. Estos filmes suelen tener algún atractivo especial; filmes que rompen esquemas típicos del quehacer cinematográfico, extraños, excéntricos o surrealistas, con personajes muy peculiares, y argumentos controvertidos que crean una especie de subcultura a su alrededor.

Es por ello que la serie se considera un fenómeno de culto, de igual manera la película entra en este rango, ya que no es un hecho aislado entre las producciones. Podemos decir que el cine de culto ha tenido éxito entre determinados sectores del público. Este filme tiene algún atractivo especial; porque rompe con esquemas típicos del quehacer cinematográfico, extraños, excéntricos o surrealistas, con personajes muy peculiares, y argumentos controvertidos que crean una especie de subcultura a su alrededor, así que esto marca una forma diferente de hacer películas.

La ficción que crearon los *Expedientes X* inspiró diferentes nuevas formas de hacer las series en temas a tratar y en la forma cinematográfica de dirigir y desarrollar un producto como la serie de 24, que trata sobre conspiraciones en contra de candidatos presidenciales, contra el presidente dentro de su gobierno donde quieren destruir a los norteamericanos.

Y otra más que trata sobre abducciones, producida, escrita y dirigida por Steven Spielberg, *Takken*, quien ya había realizado *Encuentros cercanos del tercer tipo* en 1997 donde trataba de extraterrestres, aquí vuelve a retomar el tema, pero en serie de televisión con el mismo formato de cortometrajes cada episodio como los *Expedientes Secretos X*.

La serie como el filme los considero como si se escuchara un disco de Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon* (1973), álbum conceptual (entendemos por conceptual toda forma que no se puede dejar de escuchar, en este caso música, ninguna pista salteada, ya que se perdería el sentido de cada canción que tiene con la otra, es decir, no se puede oír el track dos sin antes haber escuchado el track uno, y así sucesivamente) que fue influido / retomado por las ideas de una película de ciencia ficción *2001: A space Odyssey* (1968) dirigida por Stanley Kubrick.

Por ejemplo, en el primer capítulo de la serie, que es el piloto, aparece un personaje que fue abducido llamado "Billy Miles" y después surge nuevamente en la octava temporada y novena como un súper-soldado en busca del hijo de Scully, si no se observó el episodio "piloto" no se podrá entender claramente la historia que nos quiere insertar el productor y escritor, en este caso Chris Carter.

## **6.7 Deny Everything (Niega todo)**

En *Los Expedientes Secretos X* hay dos temas de la ciencia ficción cinematográfica que maneja en general, tanto en la película como en la serie, aunque Chris Carter no escribió todos los episodios ni mucho menos los dirigió.

Uno de ellos es sobre la actividad Paranormal, donde es engloban a monstruos y desapariciones sin razón, tópico que apareció en 128 episodios de la serie. Ejemplo de esto lo podemos ver en la nota publicada en el diario *El Sol de México*, *Invaden Expedientes X a China*, durante el verano, sobre este tipo de temas es el que se desarrolló.

El otro tipo de tema que maneja es la conspiración gubernamental, donde el gobierno niega tener información sobre vida extraterrestre y de OVNIS, trama que consagró a 72 episodios en la serie más la película (considerada como mitológico) fueron 73. Por ejemplo, en el cartón del periódico *Milenio* se ve que lo dicho en esas líneas de que la Secretaría de Gobernación expulsaba a los agentes Scully y Mulder eso mismo pasa en la serie y al comenzar la película

ellos estaban suspendidos de sus labores, que es analizar / investigar Los Expedientes Secretos X.

Al respecto, la serie de *La Dimensión Desconocida* fue la precursora de manejar distintos temas de la ciencia ficción en la serie de televisión en los años 50, y esto trajo consigo que *Los Expedientes Secretos X* retomaran la estructura de realizar diferentes maneras de ver a la CF.

Éstos son los dos temas de la ciencia ficción cinematográfica que aportan los Expedientes Secretos X, ya sea a las películas de ficción, ciencia ficción o documentales que quieran buscar la verdad acerca de sus gobiernos o el caso de un poblado donde exista el chupacabras.

C.C. como cualquier otro director o escritor de cine, transmite cierta ideología, ya sea de paranoia o de pensamiento reflexivo, que hizo cambiar la manera de ver del pueblo norteamericano a su gobierno para poder vigilarlo y criticarlo en sus acciones, lo que lleva que cambian esas relaciones existentes y de vuelven defensivas y de contracorriente.

En cada una de las narraciones realizadas por Carter vemos que se inserta su pensamiento, su forma de ver la realidad, la cual es a través de la ciencia ficción, que es una nueva forma de ver nuestro alrededor.

Finalmente, *Los Expedientes Secretos X* cubrieron una década a principios de 1993 y terminaron en 2002 en el ámbito cinematográfico / televisivo, pero será también el período de las paranoias, de los complots, de ocultar información secreta, de las teorías de la conspiración y de la creación de nuevos alienígenas que serán los próximos habitantes de la tierra.

Además, los argumentos de Chris Carter en el último episodio de la serie con el cual concluyeron ese lapso de anticipación científica por medio de Mulder después de haber sido declarado culpable de los cargos de homicidio es el siguiente:

Fox Mulder: Quiero felicitarlos.

Por haber logrado lo que tantos antes que ustedes no pudieron.

Una bala en la mente hubiera sido mejor que esta farsa.

Pero he aprendido a fingir en estos nueve años.

A fingir que mis victorias importaban, sólo para ver que nadie las registraba.

Para darme cuenta de que los mentirosos, si son muchos, no le temen a la verdad.

Que el diablo no es más que un hombre con un plan. Pero el mal, el verdadero mal, es un conjunto de hombres como los que hoy tenemos aquí.

Si soy culpable, mi delito es atreverme a creer que la verdad saldría a la luz, y que nadie podría mentir para siempre.

Todavía lo creo.  
Por más que traten de enterrarla, la verdad está allí a fuera.  
Es más grande que sus mentiras, y quiere salir a la luz. La sabrán.  
Llegará a ustedes como llegó a mí.  
A la velocidad de la luz.  
Si quieren, crean que se deshicieron del problema.  
Y quizás así sea.  
Pero sólo lo lograron lastimándose.

## CONCLUSIONES

A seis años del estreno en México de la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* y a dos años de que concluyó la serie televisiva todavía se puede vislumbrar el trabajo que dejaron productores, escritores, directores, actores, equipo de producción y todos los que motivaron / inspiraron para que esta Tesis se pudiera realizar, para crear un análisis de interpretación / reinterpretación basado en la Hermenéutica Profunda de John B. Thompson.

Cabe resaltar que cualquier trabajo de interpretación es una proposición creativa y sintética, en cuanto a las interrelaciones entre significado y poder. También en esta Tesis se plantea un punto de vista acerca de algo, en este caso cómo fue el manejo de la ciencia ficción en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*, que puede diferir de otros puntos de vista.

De acuerdo con Thompson, la interpretación profunda puede permitir reinterpretar una forma simbólica en relación con las circunstancias de su producción y recepción, cuestionar o revisar su comprensión y evaluación previa y, en general, alterar los horizontes de la comprensión que tienen de sí mismos los productores / creadores y de los demás (público y audiencia).

Es por eso, que es necesario remarcar la necesidad de crear, desarrollar e inventar en nuestra forma de pensar o, ya sea el caso, en nuestra propia vida la interpretación, ya que aquí se aplicó a una forma simbólica, pero también la podemos ejercer en nuestra vida cotidiana, es decir, que todos los días interpretamos / reinterpretemos los sucesos que nos afectan personalmente, en donde lo analizamos con un contexto, un análisis discursivo del problema, preguntamos a otros del hecho y terminamos con nuestras conclusiones.

No obstante, a cualquier película, serie de televisión o forma simbólica se le puede interpretar de manera profunda, ya sea en busca de su ideología, modos de operación de la ideología, valores o qué trató de plasmar el director o escritor en ella.

Es por ello que esta Tesis se abocó a estudiar a *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* (forma simbólica), primeramente, en el plano del contexto sociohistórico, en el que se hace referencia al desarrollo de la ciencia ficción (capítulo 1) en sus diferentes ámbitos de transmisión como fue el caso de los escritores e iniciadores del género y el proceso de difusión del mismo en los tres medios de comunicación de masas (TV, Radio y Cine). Además, al análisis de la serie que dio origen al filme (capítulo 3). La descripción que se presenta en estos dos capítulos nos proporcionó un marco para analizar / desarrollar el surgimiento de la ciencia ficción cinematográfica a través de los años.

También analizamos a *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* desde la realización del lenguaje cinematográfico en una película (capítulo 2), así como el desarrollo de este medio en la industria estadounidense hasta llegar a Hollywood, para describir la manera en que estos elementos fueron usados en nuestro objeto de estudio, el filme.

Sobre estas bases, realizamos el análisis discursivo / ideológico en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* (capítulo 4), a partir de las estrategias de operación simbólica y el manejo de los temas de la ciencia ficción cinematográfica, para luego contrastar los procesos de recepción en el análisis de la Doxa (capítulo 5), mediante la aplicación del Análisis Semántico Basado en Imágenes (ASBI).

Y después finalizamos reinterpretando los contenidos de la película, descubriendo los discursos ideológicos que los temas de la ciencia ficción cinematográfica establecen para determinar que el filme sí contiene los elementos necesarios para que sea una cinta de ciencia ficción, porque afirma que el gobierno estadounidense niega tener información sobre vida extraterrestre y que ésta influye en su manera de ver los acontecimientos de la vida de Estados Unidos, ya que a partir de esta premisa vimos que Carter critica que el gobierno no solamente salva a su pueblo (como en la película de *El Día de la Independencia*), sino que también lo puede destruir de una manera devastadora y sin que se den cuenta de lo que pasa.

Después de haber realizado los procesos anteriores, haremos algunas consideraciones sobre la estructura que tiene toda obra cinematográfica, es decir, que cualquier filme que se realiza se pueda traducir en cada una de las estructuras mencionadas en este trabajo de investigación.

La 20 Century Fox, casa productora de la película y de la serie, preserva cierta ideología en todas sus producciones, en el caso de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* (emisor-código) nos comunica (mensaje) al público (receptor) que nada es gratis y que la razón de crear cualquier filme (forma simbólica) trae consigo posiciones de dominación y que va dirigido a cierta audiencia, como lo vimos en el capítulo 4 de esta Tesis.

En relación con estas estructuras, tenemos la relación de ciencia ficción y comunicación; en el primer capítulo de esta Tesis dijimos que la CF convierte a la comunicación en una ciencia de vanguardia porque le da importancia al hecho de que las ciencias humanas van a ser las que predominen en el ámbito social.

Respecto al análisis de la Doxa, el cual se realizó a cuatro personas (receptores) con imágenes o tomas de la película, nos dio buenos resultados respecto a nuestro análisis discursivo (mensaje) porque reforzó y enriqueció más el análisis en lo dicho en el capítulo 4, y a través de 10 fotografías del filme les recordó algo a los receptores y les generó un discurso, y no fue necesario

proyectarles todo el filme de dos horas porque ya lo conocían, al contrario, con simplemente mostrarles unos momentos del mismo, elaboraron su opinión y nos dijeron cómo fue su recepción de esta forma simbólica.

Al respecto, este trabajo de investigación considera a la comunicación como un proceso mediante el cual se transmiten informaciones, sentimientos, pensamientos, y cualquier otra cosa que pueda ser transmitida.

Incluso, decimos que la comunicación es un proceso, porque se lleva a cabo en un lapso de tiempo. Se necesitan varios elementos y de tiempo suficiente para que ella, en efecto, se realice. Con este fin, hay que pasar por varias etapas, que es necesario cumplir.

Es por ello que en esta Tesis trabajamos con el marco metodológico de la Hermenéutica Profunda propuesto por Thompson y que nos fue útil para realizar este proceso de comunicación, el cual es ajustable y ofrece afirmaciones concretas con las que se puede estar de acuerdo o no.

La manera de haber estudiado a *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* (forma simbólica) no es la única forma de poder hacerlo, pero sí la más idónea al abarcar los elementos básicos para que exista comunicación. Por ejemplo, cualquier película se puede analizar de una manera textual, de contenido, verbal, semánticamente, literaria, entre otras más, sin tomar en cuenta al Emisor y Receptor.

Aquí nos estamos ocupando de la interpretación de una forma simbólica que es producida y recibida por cinéfilos capaces de comprenderla. Nuestra interpretación es acerca de un campo de estudio que consiste, entre otras cosas, de productores como nosotros mismos; y las formas específicas que estamos buscando interpretar ya son entendidas, en algún sentido, por los sujetos que constituyen el mundo social, personas que producen, reciben y comprenden la forma simbólica como parte rutinaria de sus vidas.

Un filme de ciencia ficción, de ficción o documental en su estructura es necesario realizarle una lectura ideológica como se realizó en esta Tesis, porque según John B. Thompson esto es estudiar las maneras en las que el significado sirve para establecer y sostener las relaciones de dominación. (Thompson: 85).

Asimismo, Chris Carter crítica las relaciones de dominación por parte del Gobierno estadounidense, que ocultan información de OVNIS, extraterrestres, etcétera, al pueblo norteamericano (teoría de la conspiración) y por otra parte están dos agentes del FBI en busca de esa verdad que niegan tener y saben que el gobierno establece un trato dominante sobre ellos y también hacia la población.

El FBI como institución social busca resguardar la seguridad dentro de territorio "gringo", pero lo que establece Carter, según sus teorías, es que el gobierno sí oculta información en la realidad y de ahí empieza a desarrollar su propia ficción, para decirnos que la información que ocultan es sobre alienígenas y que a él le gustaría, siendo un escéptico, que algún día se le presentara una oportunidad sobrenatural o que lo abducieran, ya que asegura que la verdad está ahí afuera.

Aquí se maneja esa dualidad de realidad-ficción y ficción-realidad. Chris Carter comprende la realidad de Estados Unidos en el ámbito político a su manera muy personal y la plasma en su propia ficción para crear la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* y esa ficción que instauró Carter afectó a la realidad estadounidense en replantearse en creer o no en sus gobernantes o autoridades, además de volverse un poco más paranoicos en el aspecto de entender más en lo que dicen las formas simbólicas producidas en aquel país y en sus propios habitantes, por no creer en los hechos e investigaciones que realizan sus mandos.

Es por ello, que los fenómenos ideológicos (en este caso una película de ciencia ficción) son fenómenos simbólicos significativos en la medida que sirven, en circunstancias sociohistóricas particulares, para sostener que en la realidad hay relaciones de dominación, y precisamente en el capítulo 4 de esta Tesis vimos cómo es que se insertan estas relaciones. Por ejemplo, el FBI está para resguardar la seguridad nacional del pueblo estadounidense y para informar de todo acto terrorista antes de que ocurra, pero eso no ocurre así, sino que guardan esa información hasta el último momento y la influencia sobre la población es evidente, ya que no pueden hacer nada para parar esa desinformación que una institución social crea.

La tarea de analizar la ideología de un filme, cualquiera que éste sea, ya sea estadounidense, mexicano, europeo, asiático, africano, el cual siempre tendrá algo que decirnos acerca de algo, ya que el productor, escritor o director a través del lenguaje cinematográfico tiene su propio punto de vista sobre lo que está plasmado en la pantalla grande, no impone necesariamente al analista la carga de demostrar que los fenómenos así caracterizados sean falsos o verdaderos en algún sentido o totalmente en la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro*.

Es decir, que la película de *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* no la podemos clasificar de esa manera, porque la ciencia ficción que Chris Carter desarrolla en el filme es una anticipación científica de teorías "descabelladas" como él las nombra, o sea, su propio punto de vista de cómo se maneja el entorno estadounidense y que algún día se vea plasmado lo que escribió en la realidad, como otras obras de este género y cintas que se produjeron.

Por ejemplo, el caso de Ray Bradbury (nacido el 22 de agosto 1920) con su libro de *Crónicas Marcianas* (1950), en donde él inventó ese asombroso territorio de Marte y que los exploradores espaciales Spirit y Opportunity han comenzado a revelar por medio de fotografías y videos el aspecto del planeta rojo, después de más de medio siglo.

En tanto, la CF siempre será un campo de investigación muy vasto para futuros estudiosos de un género que nunca ha sido marginado, simplemente, menospreciado por sus contrincantes, pero estos investigadores saben de la importancia y relevancia que tiene a la sociedad el ver más allá y no quedarse en una utopía.

Además, este trabajo de investigación está enfocado dentro de la preespecialidad que estudié, la cual es Medios Electrónicos, y también en las materias optativas que elegí en su momento como Lenguaje Cinematográfico y Técnicas de Cine Documental, así como por la inspiración que ello crea en diferentes personas el séptimo arte.

Finalmente, esta Tesis deja abierta la puerta para que se realicen más análisis sobre otros aspectos de la ciencia ficción, ya sea en el plano cinematográfico, literario, televisivo, sus repercusiones sociales como género, de autores contemporáneos o del pasado siglo XX. Además, de poder incluir en nuestro propio conocimiento de que muchas cosas que la ciencia ficción ha escrito se han analizado en el ámbito científico.

## BIBLIOGRAFÍA

Ackerman, Forrest J, *Ciencia Ficción*, Impreso en España, 1997.

Amich Bert, Julian, *Cómo se hacen las películas*, Editorial Molino Argentina, primera edición: Julio de 1947.

Ayala Blanco, Jorge, *El cine, juego de estructuras*, Periodismo Cultural, primera edición 2002.

Barreneche, Juan José, *El Cine*, Editorial Bruguera, S. A., Barcelona 1971.

Biblioteca Salvat de grandes temas, *El cine, arte e industria*, Salvat editores, S. A., Barcelona, 1974.

Clifford, Reginald ASBI. *De la investigación social a la investigación reflexiva, en Galindo, Jesús, Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación, México, CONACULTA – Addison Wesley Longman, 1998.*

Coria, José Felipe, *Cae la Luna: la invasión de Marte*, Editorial Paidós, 2002

Ferrini, Franco, *¿Qué es verdaderamente la Ciencia-Ficción?* Editorial Doncel, Madrid 1971.

García Escudero, José María, *Vamos a hablar de cine*, Salvat Editores, S.A, 1970.

García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, Secretaría de Educación Pública (SEP), México 1986.

García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, Editorial Limusa, México 1989.

Gattégo Jean, *La Ciencia Ficción*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Genge, N.E, *La Guía NO Oficial de los Expedientes X*, Edivisión compañía editorial, S.A. México, 1997.

Lara Sánchez, Daniel, *La mediación electrónica televisiva como trasmisora y configuradota de valores humanos y culturales. Un estudio Hermenéutico de caso: Los años maravillosos (The Wonder Years)*, Tesis que para obtener el título de licenciado en periodismo y comunicación colectiva, ENEP Acatlán, México, 1999.

Lowry, Brian, *La verdad está ahí fuera. Guía oficial de Expedientes X*, Editorial Plaza y Janes, 1998.

Naime Papua, Nicolás Alfredo, *El público de cine y su formación hacia una mejor apreciación del fenómeno cinematográfico*, Tesis para optar el título de Licenciado en Comunicación, Departamento de Comunicación, Universidad Iberoamericana, México, DF, 1977.

Plans, Juan José, *La literatura de Ciencia-Ficción*, Editorial Prensa Española S.A. y Editorial Magisterio Español, S.A., Madrid 1975.

Poloniato, Alicia, *Cine y Comunicación*, Editorial Trillas, S. A. de C. V. 1980.

Posada V., Pablo Humberto, *Apreciación de cine*, Editorial Alambra Mexicana, S.A de C.V. México 1990.

Sánchez Arce, Claudia, *Los temas de la Ciencia Ficción en Trafalgar*, Universidad Autónoma del Estado de México, Primera edición 1993.

Thompson, John B., *Ideología y Cultura Moderna. Teoría Crítica Social en la era de la Comunicación de Masas*, Editorial UAM Xochimilco, México, 1998.

Vargas Martínez, María Celeste, *Los Simpson: una forma diferente de hacer dibujos animados. Un estudio Hermenéutico*, Tesis para obtener el título de Licenciado en periodismo y comunicación colectiva, UNAM, ENEP Acatlán, Naucalpan, Estado de México, Julio de 2002.

## HEMEROGRAFÍA

### PERIÓDICOS

El Financiero, Sección Cultural, *Columna Teso dos bichos*, José Felipe Coria, publicada el 26 de abril de 2004.

El Financiero, Sección Cultural, *Columna Cinelunes exquisito*, Jorge Ayala Blanco, publicada el 19 de abril de 2004.

El Sol de México, Sección Casos y Cosas, nota publicada el domingo 3 de agosto de 2003.

Milenio, Cartón divulgado el jueves 13 de mayo de 2004.

Milenio, Sección Cultural, *Genio de la ciencia ficción rompe el silencio*, nota extraída del periódico español El Mundo, publicada por el mismo el 20 de febrero de 2004.

El Universal, Sección Espectáculos, domingo 25 de mayo de 2003, nota principal titulada ¿Realidad o Ficción?

Milenio, Tendencias denominada Llegamos tarde a Marte: Ray Bradbury, publicada el viernes 30 de enero de 2004.

## REVISTAS

*Revista Comunidad CONACYT, Todo lo que usted siempre supo acerca de la Ciencia Ficción pero se niega a reconocer, Novelistas, clarividentes y la épica del espacio*, agosto-septiembre 1981 año VII, núm. 128-129.

*Revista Comunidad CONACYT, Los años de la imaginación científica y Fantasías inconscientes en la ciencia ficción, Orson Wells y la invasión marciana, Notas sobre la historia, el bestiario y los jardines de la ciencia ficción cinematográfica* octubre-noviembre 1981 año VII, núm. 130-131.

Blanco Móvil, *Breve perfil de la ciencia ficción francesa*, Ciencia Ficción de Italia y Francia, Otoño 2002, número 87.

Contacto Ovni, *Los Expedientes X dentro de la política*, Edición Especial, Más allá de los Expedientes X, número 22.

Enigmas del Hombre y del Universo, *Expediente X, análisis de un mito*, Editorial América Ibérica, S. A., Año IV / número 8.

Cine Premiere, *Los Expedientes en celuloide*, agosto 1998, número 47.

Cinemañía, *Expedientes Secretos X, un viaje hacia lo paranormal*, agosto 1998, número 50.

## VIDEOGRAFÍA

### PROGRAMA DE TV

1.- *Los Expedientes Secretos X*

Color

FOX Y Canal 5

México, DF

Semanal por FOX, horario de 8 a 9 p.m. Y por el Canal 5 era diario de 9 a 10, hasta la octava temporada.

Duración: una hora

Ciencia Ficción

## PELÍCULA

### 2.- *Los Expedientes Secretos X: Combate al futuro* **(THE X FILES: FIGHT THE FUTURE)**

Norteamericana

Director.- Rob Bowman

Escritores.- Chris Carter y Frank Spotnik

Protagonistas.- David Duchovny y Gillian Anderson

Filmadora y distribuidora.- Twentieth Century Fox

Color. Duración Aproximada 122 Minutos

Ciencia Ficción

## PÁGINAS DE INTERNET

<http://ar.geocities.com/xerfiles/all.html>

<http://www.wsf.org>

<http://www.fox.com>

<http://www.terra.es/personal5/auladecine/lenguacine.htm>

<http://www.imdb.com>

<http://www.otrocampo.com>

[http://www.geocities.com/smithsonian\\_es/ExpedienteX.htm](http://www.geocities.com/smithsonian_es/ExpedienteX.htm)

<http://www.silverbug-x-files.com/>

<http://www.geocities.com/comunidadx/mi/minim.htm>

<http://www.wsf.org>

## MULTIMEDIA

The X-Files Unrestricted Access data Disc, hecho por Fox Entertainment, 1997, el cual contiene datos de las temporadas, de los personajes, wallpaper para la computadora, etcétera.

## ANEXO 1

### CONFESIONES DE UN HOMBRE BASTANTE RARO

*Entrevista exclusiva por Leslie Fastlicht con Chris Carter, creador de Los Expedientes Secretos X, en los Ángeles, California. Publicada en la revista Cinemanía en agosto de 1998, página 42.*

Seguramente, los fans de la serie televisiva esperan que la cinta de Los Expedientes Secretos X conteste muchas de las interrogantes que provienen del programa. Si embargo, después de verla, se puede concluir que probablemente hay más preguntas que respuestas...

La película establece ciertos hechos que debemos considerar y éstos motivan al espectador a pensar y a tratar de llegar a una conclusión lógica, pero fue mi intención no descubrir demasiado. Definitivamente, creo que el elemento de suspenso es lo que hace que funcione la serie –y por ende la película. Pero, por otro lado, revelar ciertas cuestiones que han cautivado a los seguidores del programa, les van a dar cuestiones que han cautivado a los seguidores del programa, les van a dar un panorama mucho más extenso para atar cabos sueltos. Acuérdate que ¡no todo lo que ves, es lo que parece!

#### **¿Cuál es tu fuente de inspiración más importante?**

Ésa es una pregunta muy difícil de contestar porque, en realidad, ¿quién puede definir la complejidad de la imaginación? Lo que te puedo decir es que mi imaginación se nutre por medio de un proceso de asimilación de diversa información como lo es la medicina, la ciencia, la política y la cultura. Pones todo junto, lo conjugas, y tienes un nuevo mundo. Tomo, por ejemplo, un hecho científico o médico y simplemente me pregunto “¿qué pasaría si...?” Y de ahí se derivan miles de posibilidades.

#### **¿Lees muchos sobre ciencia ficción?**

Sí, muchísimo, por una parte está mi fascinación por la literatura de ciencia ficción y, por otra, toda la investigación médica que tenemos que realizar para sustentar las teorías que plantea la serie. El personaje de Scully, que es escéptico por naturaleza y, por su profesión, actúa cien por ciento de acuerdo con los principios de la medicina. Para lograr que ella esté dispuesta a seguir a Mulder en sus investigaciones, la trama tiene que estar sustentada con datos reales y, para lograr esto, tengo que empaparme de información sobre distintas áreas de la medicina.

### **¿Has vivido alguna experiencia paranormal?**

Tristemente, no (ríe)... Pero me muero de ganas de ver un fantasma. No te imaginas de qué manera me esfuerzo para que se me presente esa situación. Conozco a gente que los ha visto, y son personas a las que respeto y en las que confío. En realidad soy un escéptico, por eso necesito comprobarme a mí mismo que hay algo más afuera, que nos pueden ver.... Estoy seguro que algún día se me presentará una oportunidad sobrenatural.

### **¿Desde niño has sentido por la corriente de lo sobrenatural?**

Sí, desde niño he sido bastante raro (ríe). Me encantaban los shows como *The Night Stalker*, *The Outer Limits*, *Alfred Hitchcock Presents...* *Dimensión Desconocida (The Twilight Zone)*, *Galería nocturna (Night gallery)*. Me fascinaba todo lo que me producía miedo.

### **¿Te amenaza la posibilidad de que David Duchovny y Gillian Anderson ya no quieran trabajar juntos?**

No. Esos rumores de que no se soportan son mentira. Todas las relaciones humanas son complicadas, pero en esta industria, si la prensa no los ven tomando una cerveza juntos en sus vacaciones, concluyen que se odian. Llevamos trabajando juntos cinco años, tenemos un extraordinario equipo de trabajo y estamos listos para continuar con la serie por varios años más. Si después de eso, ellos deciden tomar caminos distintos, te aseguro que partimos todos como amigos. Creo que el programa ya tiene vida e inercia propia, y puede sobrevivir sin los personajes originales, incluso sin mí.

### **¿Tienes planes para realizar otras películas sobre la serie?**

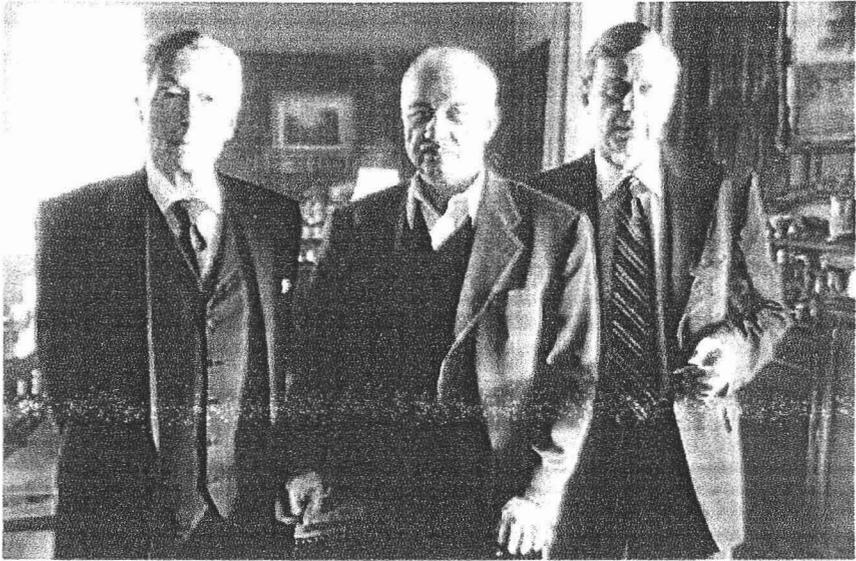
Me encantaría seguir haciendo filmes basados en la serie. Obviamente, 20th Century Fox quiere esperar a ver qué tan exitosa llega a ser esta cinta y, si todo marcha bien, seguiremos haciéndolo pensar con teorías descabelladas desde las pantallas.

ANEXO 2

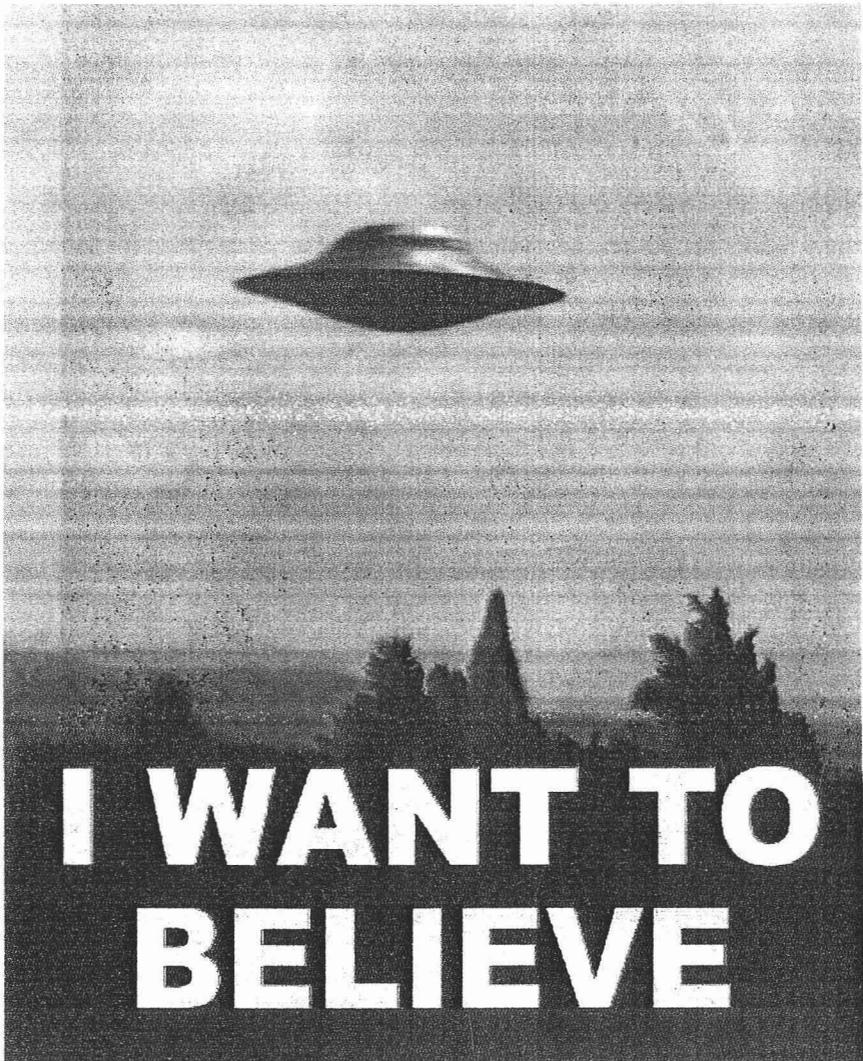
FOTOGRAFÍAS QUE SE UTILIZARON PARA LA REALIZACIÓN DEL ASBI

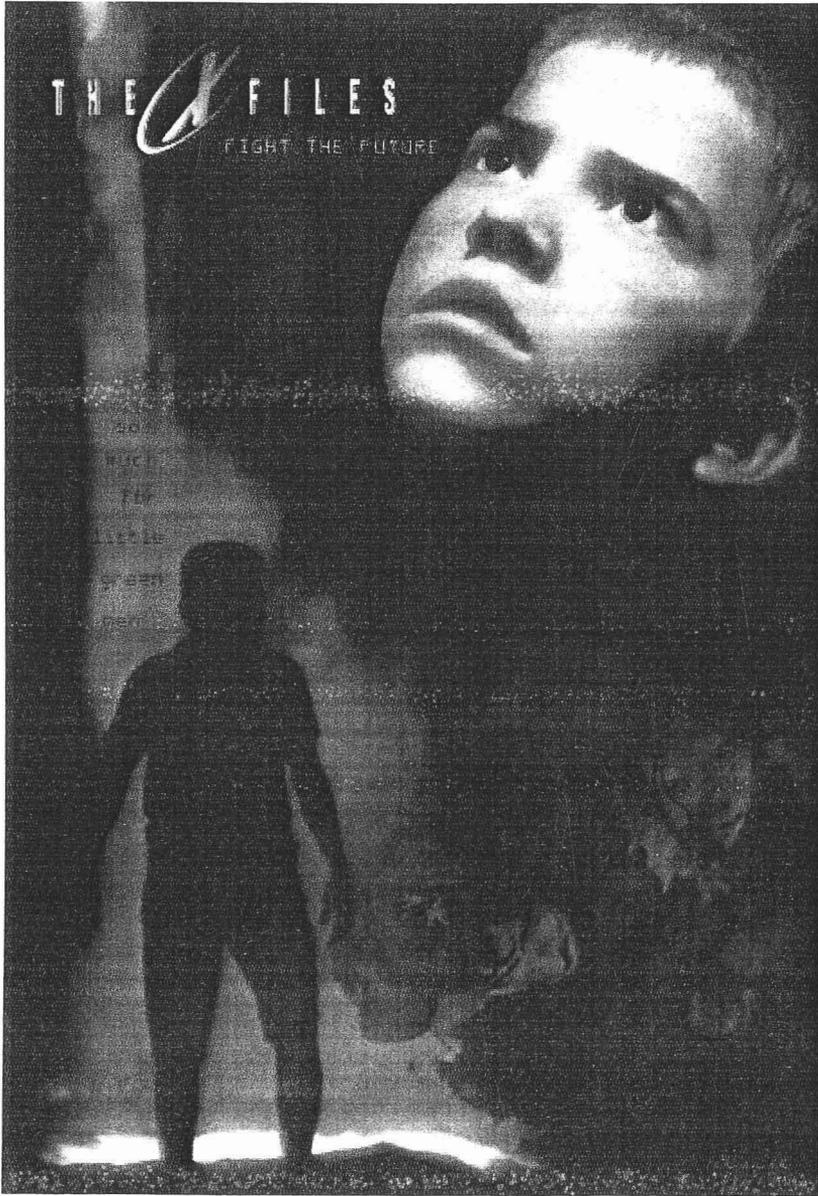












### ANEXO 3

#### LISTA DE GANADORES DEL PREMIO HUGO GERNSBECK

- 1953 Alfred Bester (E.U., 1913-187) por El hombre demolido  
1954 no concedido  
1955 M. Clifton (E.U., 1906-1963) y F. Riley (E.U., 1915-1996) por Forever machine  
1956 Robert Heinlein (E.U., 1907-1988) por Estrella doble  
1957 no concedido  
1958 Fritz Leiber (E.U., 1910-1992) por El gran tiempo  
1959 James Blish (E.U., 1921-1975) por Un caso de conciencia  
1960 Robert Heinlein (E.U., 1907-1988) por Tropas del espacio  
1961 Walter M. Miller jr. (E.U., 1922-1996) por Cántico por Leibowitz  
1962 Robert Heinlein (E.U., 1907-1988) por Forastero en tierra extraña  
1963 Philip K. Dick (E.U., 1928-1982) por El hombre en el castillo  
1964 Clifford D. Simak (E.U., 1904-1988) por Estación de tránsito  
1965 Fritz Leiber (E.U., 1910-1992) por El planeta errante  
1966 Roger Zelazny (E.U., 1937-1995) por Tú, el inmortal  
Frank Herbert (E.U., 1920-1986) por Dune  
1967 Robert Heinlein (E.U., 1907-1988) por La luna es una cruel amante  
1968 Roger Zelazny (E.U., 1937-1995) por El señor de la luz  
1969 John Brunner (E.U., 1934-1995) por Todos sobre Zanzíbar  
1970 Ursula K. Le Guin (E.U., 1929) por La mano izquierda de la oscuridad  
1971 Larry Niven (E.U., 1938) por Mundo anillo  
1972 Philip J. Farmer (E.U., 1918) por A vuestros cuerpos dispersos  
1973 Isaac Asimov (E.U., 1920-1992) por Los propios dioses  
1974 Arthur C. Clarke (E.U., 1917) por Cita con Rama  
1975 Ursula K. Le Guin (E.U., 1929) por Los desposeídos  
1976 Joe Haldeman (E.U., 1943) por La guerra interminable  
1977 Kate Wilhelm (E.U., 1928) por Donde solían cantar los dulces pájaros  
1978 Frederick Pohl (E.U., 1919) por Pórtico  
1979 Vonda N. McIntyre (E.U., 1948) por Serpiente del sueño  
1980 Arthur C. Clarke (E.U., 1917) por Las fuentes del paraíso  
1981 Joan D. Vinge (E.U., 1948) por La reina de la nieve  
1982 C. J. Cherryh (E.U., 1942) por La estación Downbelow  
1983 Isaac Asimov (E.U., 1920-1992) por Los límites de la fundación  
1984 David Brin (E.U., 1950) por Marea estelar  
1985 William Gibson (E.U., 1948) por Neuromante  
1986 Orson Scott Card (E.U., 1951) por El juego de Ender  
1987 Orson Scott Card (E.U., 1951) por La voz de los muertos  
1988 David Brin (E.U., 1950) por La rebelión de los pupilos  
1989 C. J. Cherryh (E.U., 1942) por Cyteen  
1990 Dan Simmons (E.U., 1948) por Hyperion  
1991 Lois McMaster Bujold (E.U., 1949) por El juego de los Vor

1992 Lois McMaster Bujold (E.U., 1949) por Barrayar  
1993 Connie Willis (E.U., 1945) por El libro del día del juicio final  
Vernor Vinge (E.U., 1944) por A fire upon the deep  
1994 Kim Stanley Robinson (E.U., 1952) por Marte Verde  
1995 Lois McMaster Bujold (E.U., 1949) por Danza de espejos  
1996 Neal Stephenson (E.U., 1959) por La era de los diamantes  
1997 Kim Stanley Robinson (E.U., 1952) por Marte azul  
1998 Joe Haldeman (E.U., 1943) por La paz interminable  
1999 Connie Willis (E.U., 1945) por Por no mencionar al perro  
2000 Vernor Vinge (E.U., 1944) por A deepness in the sky  
2001 J. K. Rowling (Gran Bretaña, 1966) por Harry Potter and the Goblet of Fire  
2002 Neil Gaiman (Gran Bretaña, 1960) por American Gods