



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Modernas**



**TESINA**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLESAS)**

**PRESENTA**

**ANA SOFÍA GONZÁLEZ SARAVIA PEÑA**

**ASESORA:**

**DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY**

**MÉXICO, D.F., 2015**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



# AGRADECIMIENTOS

A Jesús por estos años de felicidad, trabajo y amor. No hubiera podido lograrlo sin ti. Gracias por motivarme, cuestionarme e inspirarme día con día, y por construir con tu esfuerzo y amor lo más importante y preciado de mi vida.

A mi mamá, Héctor y mis hermanas, Mónica y Mariana, por su compañía, su cariño y su apoyo. Este trabajo es también el resultado de toda una vida de amor y de confianza forjada por y junto a ustedes.

A mi papá que, aunque ya no está, está en el amor por lo fantástico y en la esperanza de que siempre hay algo que podemos hacer por este mundo.

A mi abuela, gracias por la fortaleza, al amor y al cuidado que me has dado. Eres un ejemplo que sigo cada vez que me propongo a lograr algo.

A Noemí y Charlie, quienes han sido no sólo grandes maestras y ejemplos a seguir en el ámbito profesional, sino también en el personal. Muchas gracias por formarme y ayudarme a crecer en estos últimos años.

A Lorena, también por su ejemplo como maestra, académica, jefa y como amiga. Gracias por tu confianza, tus jalones de oreja, y los ratos tan educativos, divertidos y especiales que hemos pasado.

A Yadira por su apoyo, cariño y confianza. Gracias por echarme porras estos años y por enseñarme a ser mejor maestra y persona.

A Nair Anaya y a Nattie Golubov por sus comentarios enriquecedores.

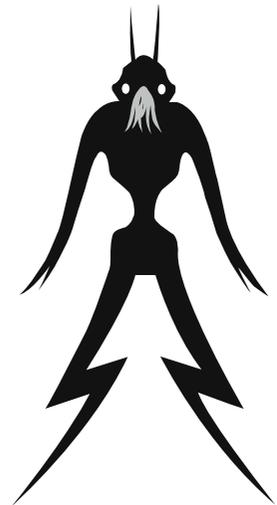
A Chabe por enseñarme que la tesis es algo bello también.

A Carmen, a Carlos, a mis amigos, primos, tíos, etc.. porque sé que siempre han estado ahí, apoyándome y ayudándome a crecer.



## Índice

- 7 INTRODUCCIÓN: Encuentros cercanos del tipo colonial
- 15 CAPÍTULO 1: Humanos contra *aliens*: tú, yo y nosotros en el tercer espacio de la enunciación
- 25 CAPÍTULO 2: Invasión de los langostinos marginales: resistencia, perspectiva y el híbrido en el cine de ciencia ficción
- 39 CAPÍTULO 3: El ataque de los narradores omniscientes del espacio exterior: la importancia de la perspectiva en las narrativas coloniales
- 55 CONCLUSIONES: El monstruo mitad canónico mitad popular de la cultura: los múltiples discursos dentro de la(s) cultura(s) popular(es)
- 61 BIBLIOGRAFÍA





# INTRODUCCIÓN:

## Encuentros cercanos del tipo colonial

**D**esde trípodes con rayos fulminantes hasta nubes iónicas con identidades colectivas y pandimensionales, la ciencia ficción se ha encargado de imaginar múltiples alteridades con el fin de cuestionar qué es precisamente aquello que nos define como humanos. Y es que en el corazón de la ciencia ficción siempre podemos hallar el encuentro con la otredad ya que este género está guiado por “the impulse to discover and to project alternative models of our known world” (Seed 4). Este impulso se manifiesta de maneras variadas dentro del género y una de las más preponderantes es la de la invasión y colonización espacial. La recurrencia de esta temática de invasión/abducción extraterrestre en la ciencia ficción obedece a la necesidad de interrogar “the limits of identity and the nature of difference” (Seed 27). No obstante, gran parte de las obras ciencia ficcionales retratan este encuentro con la alteridad (alienígena) como si fuera una relación dicotómica entre invasor/conquistador y conquistado.

Esta dicotomía es más evidente en los primeros textos de la ciencia ficción que surgieron durante finales del siglo XIX y principios del XX, ya que, como explica Michelle Reid, la mayoría de ellos fueron producidos en países con proyectos imperialistas (257). Así, la presencia del otro se representa generalmente como una amenaza que busca imponer su identidad a costa de la aniquilación de la de su contraparte. Sin embargo, como esta tesina pretende sostener, esta relación con la alteridad no es siempre tan binaria y transparente ya que, al igual que los procesos de colonización, las relaciones de identidad entre el humano y el otro alienígena son complejas y dinámicas.

Tal es el caso de la película *District 9* (2009), dirigida y escrita por Neill Blomkamp, y la novela de Arthur C. Clarke *Childhood's End* (1953), en las que la presencia del otro extraterrestre presenta la posibilidad del exterminio de la identidad conceptual y material del ser humano. En la película sudafricana, esta amenaza se ilustra en la transformación del protagonista humano en un alienígena y, en la novela inglesa, la colonización por parte de los Overlords lleva a la aniquilación cultural (y eventualmente física) de los humanos. A pesar de esto, aun cuando ambas obras comparten la temática de la invasión extraterrestre, éstas difieren en la manera en la que el otro y el sujeto humano son representados. Esto se debe a que cada una obedece a tradiciones y contextos históricos y sociales diferentes que están ligadas a la manera en la que se construyen discursos detrás de las políticas colonialistas e imperialistas. Analizar ambos textos significa ilustrar las dos caras opuestas de una moneda: cada obra recrea una visión contraria de lo que la aparente amenaza del otro (ideológico, racial o físico) representa. Así, el objetivo de esta tesina es precisamente analizar la manera en la que las estructuras narrativas exploran la idea de alteridad, ya sea representando al otro como una amenaza real que busca la destrucción del yo, o como una amenaza fabricada, resultado de las acciones destructivas que él mismo ha ocasionado.

Ya que *District 9* es una película escrita, dirigida y producida en Sudáfrica, la construcción de la alteridad en ella obedece a una historia de segregación y violencia racial en la que los discursos colonialistas han permeado. Debido a esto, el alienígena es representado como un otro físico, el cual es obligado a vivir separado de la humanidad. Desde su inicio, la película establece una relación directa con el *apartheid* en la que el humano se concibe como la raza dominante y el alienígena como la sometida. La película retoma un hecho histórico, la destrucción del *District 6* en Ciudad del Cabo, y lo transporta a Johannesburgo, intercambiando, en el proceso, la segregación racial humana por la

alienígena. Gracias a esta operación, el filme logra exponer la manera en que, a pesar de la insistencia en llamar a la sociedad actual una sociedad “post racial”, las políticas colonialistas y migratorias siguen generando una deshumanización de las clases marginales no sólo a partir de su condición socio-económica, sino también de su condición racial.

Por otro lado, *Childhood's End* surge durante la decadencia del imperio británico a principios de la década de los cincuenta, seis años después de que India consiguiera su independencia. Debido a esto, la novela tiene un enfoque nostálgico, casi romantizado, de las relaciones coloniales. Uno de los temas centrales de la novela es el sacrificio que la humanidad debe hacer para poder alcanzar una existencia utópica: su identidad cultural. Los colonizadores alienígenas son representados como salvadores de nuestro planeta que traen consigo tecnología, civilización y paz a cambio de la obediencia de los gobiernos humanos, sin revelar su verdaderas intenciones. Debido a esto, los colonizados dejan de producir creaciones artísticas, filosóficas y culturales, olvidando poco a poco lo que significa ser humano. Sin embargo, este proceso es retratado como un sacrificio positivo al que deberíamos aspirar, y es comparado indirectamente con la relación colonial entre Inglaterra e India.

Para poder explorar con mayor profundidad la temática de ambos textos, esta tesina hace uso de dos metodologías principales: la narratología literaria y cinematográfica y la crítica poscolonial. El primer capítulo está enfocado en explorar la relación entre la ciencia ficción y la teoría poscolonial. En primer lugar, se busca establecer una definición de los conceptos básicos que se utilizarán en este estudio (como el otro, el sujeto colonial, el híbrido, el orientalismo, etc...) y explorar la manera en la que estos conceptos se han desarrollado dentro de los tropos ciencia ficcionales. Así, al entender los elementos estructurales y temáticos que constituyen el género, se puede analizar la manera en la que diferentes corrientes ideológicas confluyen, chocan y dialogan en los textos que se analizarán en

los siguientes capítulos. Otro aspecto relevante para este estudio es la definición de la ciencia ficción como un género que, tal cual señala Reid, está íntimamente ligado con la ideología imperialista al estar fundamentado en las “fantastic bases of colonial practice” (257).

El segundo capítulo analiza *District 9* con base en la teoría de la mirada de Laura Mulvey, la cual establece que el proceso de identificación subjetiva del individuo comienza en su relación con la imagen: “it is an image that constitutes the matrix of the imaginary, of recognition/misrecognition and identification, and hence, the first articulation of the ‘I’, of subjectivity” (836). Mulvey llama a esta subjetividad de la imagen en el cine “la mirada”, “*the Gaze*”, la cual funge como una especie de narrador con el cual el espectador tiende a identificarse. A lo largo del segundo capítulo se analiza la manera en la que la mirada funciona en la película, ya sea construyendo una subjetividad completamente humana o un acercamiento aparentemente desapegado en el que la experiencia terrícola y alienígena convergen.

El tercer capítulo explora la manera en la que la estructura narrativa de *Childhood’s End* conforma la subjetividad humana y cómo ésta se contrapone a la imagen del Otro colonizador. En este capítulo se expone el contraste generado por la focalización y la narración en el relato con la mirada humana en *District 9* y, de la misma manera, se ve cómo esta subjetividad ayuda a perpetuar o criticar el discurso colonialista. Así, después de haber analizado los aspectos narrativos en la novela y la película, esta sección analiza la manera en la que se representan ciertos conceptos poscoloniales como el sujeto, el otro y el híbrido así como la forma en la que su construcción afecta el proceso de identificación con la lector(a)/espectadora. Finalmente, concluyo este estudio poniendo las obras analizadas en perspectiva con su contexto sociocultural para poder observar el proceso a través del cual la ciencia ficción retrata problemáticas históricas y políticas al invertir las convenciones sociales y culturales comunes al lector o lectora.

Como ya se ha mencionado antes, ambos textos obedecen a una tradición literaria y cinematográfica que, debido a sus orígenes, mantiene una relación muy estrecha con los discursos colonialistas, de la cual, a lo largo de los años, ha sido tanto partícipe como crítica. Es importante, entonces, establecer qué es lo que definimos como ciencia ficción antes de ahondar en conceptos teóricos y análisis de las obras. De acuerdo al enfoque teórico de esta tesina, esta definición está íntimamente ligada a la noción de colonialismo y positivismo, ya que ambas corrientes ideológico-políticas se centran en dos conceptos fundamentales para el género: el encuentro con la alteridad y la extrapolación de distintas facetas del comportamiento humano explorado a través de la tecnología y la ciencia.

La definición más influyente de la ciencia ficción surgió en los setenta con Darko Suvin, quien escribió: “SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (62). Para Suvin, las obras de ciencia ficción necesitan dos elementos fundamentales: el extrañamiento y la cognición. El extrañamiento puede ser entendido en términos brechtianos como un elemento en la ficción que “extraña” o aliena al espectador o lectora de lo que encuentra familiar. Cuando se presenta el extrañamiento, éstos se enfrentan a un elemento que no existe en su realidad, un elemento con el que parecería imposible interactuar en el contexto de la espectadora o lector(a). Esto puede variar entre, por ejemplo, la llegada de una nave extraterrestre, la creación de vida artificial compleja o inclusive algo tan sutil como una operación neurológica que sea capaz de aumentar significativamente el coeficiente intelectual de un paciente con alguna discapacidad intelectual (como es el caso de *Flowers for Algernon* de Daniel Keyes).

Se podría argumentar que este extrañamiento está presente en la mayoría de las obras de ficción conocida como “fantástica” o “maravillosa”; no obstante, la diferencia entre la ciencia ficción y otros

textos ficcionales es que este género crea un lazo con la realidad del lector/espectadora por medio de elementos que le otorgan una cualidad de plausibilidad.<sup>1</sup> Adam Roberts define estos dos elementos como una presencia doble en los textos ciencia ficcionales, la cual “allows SF both relevance to our world and the position to challenge the ordinary, the taken-for-granted” (8). Así, los mundos creados dentro de la ciencia ficción, a pesar de ser fantásticos, siempre remiten a la lectora/espectador a su contexto cultural e histórico.

Si entendemos, entonces, la ciencia ficción como un género que se basa en la racionalización material de lo ficticio o maravilloso, es pertinente pensar que los orígenes de este género se localizan en un siglo en el cual la racionalización y el materialismo dominaron el pensamiento filosófico y político: el siglo XIX. Conuerdo con varios críticos como Roberts en identificar los inicios de la ciencia ficción en este siglo, ya que, como he mencionado antes, la revolución industrial y el pensamiento positivista son, en gran parte, los responsables de la preocupación occidental con el avance tecnológico y las consecuencias humanas del mismo: “SF is a specific artistic response to a very particular set of historical and cultural phenomena: for instance, SF could only have arisen in a culture experiencing the Industrial Revolution, or one undergoing the metaphysical anxieties of what nineteenth-century philosopher Friedrich Nietzsche called ‘the Death of God’” (Roberts 48).

Podemos argumentar que la ciencia ficción como género establecido es producto de una sociedad cada vez menos religiosa y supersticiosa, preocupada por redefinir el concepto del individuo y la sociedad en la cual la necesidad de entender el mundo a partir del método científico se evidenció en su manera de producir ficción. Roberts apunta que la ciencia ficción es también el vestigio de la literatura del romanticismo del siglo XIX, en las que las nociones de imaginación y lo sublime sentaron las bases estéticas y temáticas del género (54).

---

<sup>1</sup> “This means that the premise of an SF novel requires material, physical rationalisation, rather than a supernatural or arbitrary one. This grounding of SF in the material rather than the supernatural becomes one of its key features” (Roberts 5).

Otro elemento que también es fundamental para el surgimiento de la ciencia ficción en este siglo es el pensamiento colonialista e imperialista que motivó el desarrollo tecnológico y político de las potencias occidentales. Como ya mencioné anteriormente, la ciencia ficción es un género que está influido también por la fantasía colonialista; una fantasía que se basa en la deshumanización del otro a partir del concepto occidental de “civilización”. Así la gran mayoría de textos, películas y series de ciencia ficción (como las *space operas*) que giran en torno a la idea del humano como valiente explorador y conquistador del espacio —“la última frontera”— son una evidente manifestación de la fantasía europea colonialista que creó “their own myth of destiny, agency, and progress to obscure the knowledge that the people they oppressed were not inherently inferior” (Reid 258).

La poca representación y voz, en proporción al canon, que estas perspectivas oprimidas han tenido, no sólo en la ciencia ficción sino en la gran mayoría de la literatura de la primera mitad del siglo XX, es notoria al examinar la articulación de la alteridad en este género literario. La fijación que gran parte de la literatura ciencia ficcional ha tenido con la creación de extraterrestres deshumanizados ejemplifica la persistencia en perpetuar la relación binaria de “ellos” contra “nosotros”. Al mismo tiempo, la replicación de esta lógica binaria crea una mitología proyectada de la humanidad, en la que a ésta se le otorga una especie de destino fijo en el que el universo (léase en términos coloniales decimonónicos como el resto del mundo) es una especie de territorio inhóspito y maravilloso, lleno de seres peligrosos y diferentes (los nativos) que se interponen al avance de la civilización.

A pesar de que en sus inicios la ciencia ficción reflejó este pensamiento positivista y colonialista de la época, el género nunca ha dejado de ser crítico de esta ideología, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX. Mucho se ha escrito ya acerca de los textos producidos por autores afroamericanos o afrocaribeños como Octavia Butler, Samuel Delaney y Nalo Hopkinson. Sin embargo, uno de los

medios más importantes de la ciencia ficción, el cine, no ha sido tan prolífico como la literatura al explorar las relaciones coloniales a partir de una perspectiva colonizada.<sup>2</sup> Durante este estudio, se observa cómo, a pesar de estar íntimamente ligada con el discurso colonialista, la ciencia ficción ayuda a cuestionarlo a través de re-imaginar los procesos de colonización y retratar la manera en la que la justificación de la opresión del otro crea un discurso que continúa presente en nuestra actualidad, y que, inconscientemente, replicamos en la cultura, el arte y el lenguaje.

Es precisamente éste el interés detrás de esta tesina: la relevancia del estudio de los géneros populares para entender el modo en el que las fantasías, ansiedades y problemáticas sociales se valen de recursos literarios y artísticos para encontrar su validación o rechazo. La razón detrás de la elección de las obras contrastantes es explorar las dos fuerzas latentes y contradictorias que habitan en los textos de la ficción popular: la propagación y justificación de una ideología dominante para el consumo de masas y la rebelión ante esa misma ideología que proviene no desde la literatura canónica, la cual, muchas veces, opta por tomar una postura crítica gracias a las circunstancias en la se origina, sino de la misma industria. Por esa razón es importante definir primero los términos y estructuras que están detrás de los discursos de opresión y resistencia en la ciencia ficción a partir de la teoría poscolonial.

---

<sup>2</sup> Como ya se ha comentado con anterioridad, existen varios autores más contemporáneos afroamericanos, caribeños y africanos que se han dedicado a explorar los procesos colonialistas y su experiencia racial en la ciencia ficción. Sin embargo, ha sido mayor la producción de textos literarios y filmicos ciencia ficcionales en los que el discurso colonial está (consciente o inconscientemente) replicado.

# CAPÍTULO 1

## Humanos contra aliens: tú, yo y nosotros en el tercer espacio de la enunciación

**D**efinir el término poscolonial significa también, en cierta medida, explicar la relación de la ciencia ficción con el colonialismo. De acuerdo con Reid, “postcolonialism is a collection of critical practices that examine the colonial process, the struggle for independence by former colonies, and their creation of distinct national identities” (256). De esa manera, los estudios poscoloniales apuntan simultáneamente al pasado, al presente y al futuro, ya que establecen un diálogo no sólo con la reestructuración de las identidades nacionales e individuales de los habitantes de las ex colonias y los ex imperios, sino que examinan la manera en la que se conforma el discurso colonial y cómo éste ha permeado en las representaciones culturales de los últimos siglos. Es por eso que los estudios poscoloniales incluyen desde el análisis del proceso colonial y el estudio de la literatura fuera del canon occidental hasta los fenómenos migratorios y la cimentación del neocolonialismo.

De la misma manera, los textos recientes de la ciencia ficción establecen una relación dual con su origen colonialista. Por un lado se encargan de explorar y transgredir las convenciones del género en las que el encuentro con la alteridad se expresa de una manera binaria y opresora; sin embargo, por el otro lado, no pueden evitar seguir estas mismas convenciones. Una razón importante detrás de esto es la contradicción explicada por la escritora afrocaribeña Nalo Hopkinson, quien describe este género literario como uno “which speaks so much about the experience of being alienated, but contains so little written by alienated people themselves” (cit. en Leonard 253). Al final, debido a sus orígenes

colonialistas, los más de cien años de historia de la ciencia ficción han sido dominados por escritores y escritoras pertenecientes a potencias imperialistas y, por lo mismo, la representación de la experiencia del sujeto poscolonial ha sido limitada en el género literario.

Sin embargo, la ciencia ficción no está solamente constituida a partir de sus orígenes coloniales, ya que también nos obliga constantemente a cuestionar ciertas conductas sociales y culturales que han delimitado o perjudicado el desarrollo humano. Para Suvin, la ciencia ficción es un “fundamentally subversive genre” (67), cuyo propósito es criticar y educar a sus lectores acerca del espíritu humano y lo que éste puede alcanzar (o destruir) por medio de la tecnología. Debido a esto, el género, conforme va evolucionando, desafía nociones preestablecidas en épocas pasadas. Uno de los ejemplos más notorios de esto es precisamente la construcción de la alienígena, la cual se relaciona con la conceptualización del mundo no occidental por parte del occidental a través de lo que Edward Said llama “orientalismo”.

De acuerdo con Said, analizar el discurso colonial orientalista implica entender “the enormously systematic discipline by which European culture was able to manage—and even produce—the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically, and imaginatively” (3). Si aplicamos esta operación de construcción de alteridad descrita por Said a la relación entre el humano y el alienígena, es evidente cómo el desarrollo de este tropo en la ciencia ficción refleja el proceso de la construcción binaria de la identidad occidental y no occidental del “nosotros” y el “ellos”; construcción a la que la ciencia ficción ha aportado mucho.

A pesar de que Said habla acerca de un proceso que está determinado por circunstancias geográficas y culturales específicas al describir el oriente creado por la mirada occidental, este proceso de la articulación de la alteridad es muy cercano al descrito por V. Y. Mudimbe, en el que “The African has

become not only the Other who is everyone else except me, but rather the key which, in its abnormal differences, specifies the identity of the same” (9) De la misma manera, Said explica que forjar la identidad del “otro” significa también reafirmar la identidad de quien elabora el discurso: “European culture gained in strength and identity by setting itself off the Orient as a sort of surrogate ‘other’ to the underground self” (3). Así, a través de forjar la identidad de los individuos colonizados como bárbaros o incivilizados, las potencias imperialistas crearon la imagen de una Europa positivista y humanizada, la cual funcionó como la base de la justificación de su proyecto colonialista.

Este proceso de orientalismo así como el de la invención de África (como es denominado por Mudimbe) están condicionados por sus particulares contextos históricos. No es lo mismo hablar de la creación discursiva occidental del africano que la del oriental. Sin embargo, ambas relaciones tienen como fundamento el proceso de “othering” el cual se basa “in imagining the imperial self, and in creating and defining...those others by which that ‘Self’ could achieve definition and value.” (Ascroft 108) Si menciono a Said y a Mudimbe es para ilustrar la relevancia que la creación artificial del otro, este “othering”, tiene como una de las prácticas culturales y discursivas más presentes en las relaciones coloniales, así como para entender su relación con la ciencia ficción ya que analiza la manera en la que la construcción de una identidad depende siempre de la presencia de otro frente al cual nos definimos.

Un ejemplo muy claro de cómo la ciencia ficción ilustra el orientalismo es *Star Trek*. Al inicio de la serie original en los sesenta, durante el apogeo de la guerra fría, el mundo libre occidental se representó como la Federación, una coalición de planetas pacíficos que busca la estabilidad en el universo a través de la diplomacia y el libre comercio. La Federación existe siempre en contraparte al imperio romulano y el imperio klingon, quienes son representados como una especie de nación militarizada

cuasi-comunista cuyo único objetivo es la conquista del universo y la destrucción del ideal de paz y libertad de la Federación. Los klingon fueron concebidos en los inicios como alienígenas bárbaros y violentos (similares a los estereotipos a través de los cuales los asiáticos eran comúnmente representados), carentes de la cultura y sofisticación que la Federación poseía. Así, a partir de la explotación de los tropos ciencia ficcionales, Estados Unidos creó una imagen de Rusia y China para justificar las intervenciones militares y políticas en su contra, y al mismo tiempo logró crear una imagen superior de su ideología militar y económica.

Sin embargo, mientras la serie progresó y las relaciones con Rusia se suavizaron, los klingon comenzaron a adquirir ciertos rasgos que les permitieron dejar de ser una proyección de las ansiedades y miedos estadounidenses para convertirse en una cultura propia. Al final de la serie original, empezaron a desarrollar su lenguaje, religión y costumbres, que durante la serie de 1987 *Star Trek: The Next Generation*, fueron retratados no como muestra de su barbarismo, sino como prueba de su valor moral y cultural. Así, el otro ideológico y racial dejó de ser representado como una amenaza para el desarrollo de la Federación y los klingon se convirtieron en aliados esporádicos. Inclusive, películas y series posteriores comenzaron a cuestionar las nociones de la tradición cultural de la Federación como una fabricación puramente humana al incluir personajes klingon complejos que admiran a Shakespeare y lo recitan en “el klingon original”.

La articulación discursiva de la otredad tiene como base la creación de la identidad de este otro a través de su representación en la cultura dominante. Sin embargo, como ya mencioné anteriormente, durante este proceso, se conforma simultáneamente la identidad de aquel que la genera. Para Lacan, en este proceso de identificación se crean dos “otros” distintos: el otro y el Otro. El otro (con minúsculas) se puede entender como el sujeto colonizado, aquel que se encuentra marginalizado de la estructura del

discurso hegemónico colonizador (Ashcroft 170); una estructura a la que se le puede denominar como Otro:

This Other can be compared to the imperial centre, imperial discourse, or the empire itself, in two ways: firstly, it provides the terms in which the colonized subject gains a sense of his or her identity as somehow 'other', dependent; secondly, it becomes the 'absolute pole of address', the ideological framework in which the colonized subject may come to understand the world. ( Ashcroft 170)

Así, el otro se encuentra en constante conflicto con el Otro, ya que continuamente debe negociar entre la identidad impuesta por el dominio colonial y la necesidad de identificarse más allá de ese poder. Sin embargo, pensar en términos binarios de Otro y otro significa ignorar la dinámica y flexibilidad inherentes a los procesos de identificación porque, como veremos más adelante, no se puede hablar de un proceso de identificación colonial universal ni de una identidad "fija" en el sujeto.

La multiplicidad de alteridades creadas en la ciencia ficción ha ayudado a ilustrar la riqueza y heterogeneidad de experiencias poscoloniales. Simplemente con imaginar e invertir los procesos de colonización conocidos, los relatos ciencia ficcionales ponen en duda la construcción discursiva del otro frente al Otro al cuestionar el hecho de que ambos posean una naturaleza fundamental. Es por eso que en la gran mayoría de las obras del género, tanto los alienígenas como los androides y otras alteridades existen, su mayoría, para cuestionarnos acerca de lo que significa ser humano y cómo se manifiesta esa identidad en la construcción del otro. Como se explora en los siguientes capítulos, la configuración de la identidad humana y alienígena se altera cuando la dinámica de poder cambia y, en la mayoría de los casos, este cambio en las estructuras de poder ocasiona un cuestionamiento por parte de la lector(a) a su contexto ya que el foco narrativo del texto o la película nos invita a identificarnos con el grupo marginado.

Un ejemplo de este proceso es el tropo del androide en la ciencia ficción ya que comúnmente los androides aspiran a ser humanos a pesar de no ser considerados así por sus creadores. Esta relación entre creador y criatura nos muestra, en cambio, que muchas veces es el androide el que termina

definiendo y encarnando lo que el creador consideraría normalmente como humano. Así, el Otro (humano) termina reconfigurando su identidad a partir del diálogo con el otro (androide), y la estructura de dominación en la que uno construye la identidad de su contraparte desaparece. De la misma forma, varios relatos utilizan este tropo narrativo pero intercambian al androide por el extraterrestre, el cual cuestiona los principios humanos cuando éstos llegan a su planeta a colonizarlo.

Por lo general, el resultado de estas interacciones genera una hibridez de los personajes en los relatos. De acuerdo con Homi K. Bhabha, la identidad híbrida es la que se configura en un “tercer espacio de la enunciación” en el que la identidad del colonizador y el colonizado se vuelven interdependientes. Este tercer espacio está presente en el discurso ya que “ hybridity is a quality of narratives or discourses in specific circumstances, rather than a quality that is radical in its own right” (Smith 250). Así, la hibridación no funciona como un espacio de coexistencia cultural, sino como el encuentro y diálogo constante entre diferentes culturas que ayudan a conformar la identidad del sujeto. La hibridación como tropo dentro del género es una prueba clara de esto porque ésta existe como un proceso de resistencia y choque constante entre la configuración del otro y el Otro. Como explica Smith, la hibridación implica reconocer “the fact that all culture is an arena of struggle, where self is played off against the purportedly ‘other’” (252). El tercer espacio de la enunciación da pie a la hibridación del discurso. Debido a esto, la ciencia ficción se ha encargado de crear personajes que literalizan o materializan el proceso complejo de la hibridación.

Un ejemplo claro de esto son los habitantes del planeta Gethen en la novela de Ursula K Le Guin *The Left Hand of Darkness*, los cuales, al carecer de un sexo biológico definido presentan características convencionales tanto del género masculino como del femenino. De esa manera, la novela presenta los roles sociales que identifican a cada género en constante tensión al introducir, por ejemplo, un rey

patriarcal y autoritario que experimenta el dolor de perder al hijo del que estaba embarazado. Al jugar con las expectativas de roles tradicionales, la novela crea una ruptura en el contexto del lector al forzarlo a cuestionar y modificar sus preconcepciones acerca de las conductas relacionadas a un género sexual determinado. En otras palabras, al enfrentarse al híbrido, la lector(a) se cuestiona acerca de aquello que conforma el concepto de hombre y mujer y, en consecuencia, se interroga acerca de cómo esos conceptos se fabrican socialmente y cómo influyen y dialogan en la creación de su identidad.

Esta hibridación es un reflejo también de la naturaleza contradictoria de los textos de ciencia ficción (y en general los textos denominados “populares”); al ser productos hechos para un consumo en masa éstos se generan a partir de la tensión y negociación entre el discurso hegemónico y la resistencia gradual al mismo por parte de sus consumidores. Como explica Stuart Hall:

La cultura popular es uno de los escenarios de esta lucha a favor y en contra de una cultura de los poderosos: es también lo que puede ganarse o perderse en esa lucha. Es el ruedo del consentimiento y la resistencia. Es en parte el sitio donde la hegemonía surge y se afianza... Por esto tiene importancia la “cultura popular”. (10)

A diferencia de los textos “canónicos” o, como algunos críticos la denominan, “alta literatura”, los textos populares no pueden ser totalmente contestatarios ni totalmente partícipes de esta “cultura de los poderosos” debido a que existen en un espacio en el que el lector/consumidor/espectador es tanto partícipe de su producción como el autor/productor. Con todo y que varias teorías posestructuralistas han elevado el papel del lector al mismo nivel que el del autor en la configuración del texto, la popularización de la cultura radicaliza esta operación.

Los textos no populares no están tan anclados como los populares al uso de herramientas no comerciales para su lectura como para su elaboración. Esto les otorga ciertas libertades fuera de la mayoría de las convenciones, tanto genéricas como comerciales, para su desarrollo. De igual manera, como están dirigidas hacia una audiencia “de nicho” o más específica, su preocupación con temas

políticos o sociales está menos restringida. Los textos no populares tienen como prioridad el desarrollo de temáticas estéticas o el desarrollo de ciertos conceptos teóricos o filosóficos, y en vez de que su prioridad sea configurarse como accesibles para su audiencia, demandan de sus lectores una lectura a profundidad para su consumo.<sup>3</sup>

En cambio, los textos populares apuntan hacia un público más heterogéneo, el cual cuenta con diferentes herramientas para su lectura. Debido a esto, su configuración siempre está supeditada a buscar su popularización antes de construir un discurso político o estético relevante. Esto no quiere decir, sin embargo, que no se creen obras complejas que escapen de la fórmula. Lo interesante de la cultura popular es justamente cómo ésta se desarrolla dentro de un sistema “de los poderosos” y logra, desde adentro, criticarlo. Al servir como puente entre el discurso dominante y la expresión de “las masas”, los textos populares reflejan las incertidumbres, ansiedades y miedos de su público mientras que ofrecen una especie de solución a las mismas. Así, la cultura popular se convierte en este espacio en el que la discusión y crítica al discurso hegemónico se puede volver público.

Tanto la naturaleza de lo popular como los personajes híbridos de la ciencia ficción se convierten en la materialización del tercer espacio de la enunciación ya que en su desarrollo se puede observar como los conceptos, que tradicionalmente se consideran binarios, dialogan para poder generar una identidad compleja que no pertenece en su totalidad a ningún discurso en específico. La cultura popular, como el tercer espacio de la enunciación, nos muestra que la hibridación no es adquirida a través de la convivencia entre culturas, sino que es una cualidad intrínseca de la cultura misma: “It is significant that the productive capacities of this Third Space have a colonial or postcolonial provenance. For a willingness to descend into that **alien** territory . . . may open the way to conceptualizing an

---

<sup>3</sup> Esto no los excluye de participar en una relación de consumo y producción. Mucho ha estudiado Pierre Bourdieu acerca del capital cultural y la manera en la que éste contribuye a la creación de una élite burguesa en los sistemas capitalistas. La cultura popular escapa, en su mayoría, a esta dinámica ya que no se considera valiosa como capital cultural.

international culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture's hybridity." (Bhabha cit. en Ashcroft 118-119, énfasis mío).

La hibridez, junto con sus múltiples representaciones dentro del tercer espacio de la cultura popular, en el que la perspectiva dominante y la resistencia a la misma, abre las puertas a una arena cultural en la que domina la multiplicidad. Es por eso que pensar en términos dicotómicos oscurece los verdaderos alcances de la representación de la subjetividad y la identidad cultural en las narrativas populares. Como se observa en el siguiente capítulo, estas identidades híbridas son siempre conflictivas porque no se pueden describir como puramente colonizadas o marginadas ni dominantes o colonizadoras. En específico, estas identidades híbridas están íntimamente relacionadas con las dinámicas de identidad que se dan a partir de la experiencias migratorias (sean forzadas o no). Esta dinámica de los procesos de hibridez son esenciales en *District 9*, como veremos a continuación.



## CAPÍTULO 2

### **Invasión de los langostinos marginales: resistencia, perspectiva y el híbrido en el cine de ciencia ficción**

**C**omo hemos analizado en el capítulo anterior, la alteridad y la diferencia son conceptos fundamentales para la ciencia ficción. Ambos conceptos han sido simbolizados de diferentes maneras; sin embargo, la más recurrente de éstas ha sido el conflicto entre humanos y alienígenas. Desde *The War of the Worlds* (1897) de H.G Wells, el imaginario colectivo (también conocido como megatexto<sup>4</sup>) de la ciencia ficción se ha preocupado por entender la naturaleza humana y su relación con la colonización a partir de su encuentro con algo no humano. Diferentes obras han utilizado este tropo ciencia ficcional para representar una alteridad específica que se acomode a su ideología política o social. Por ejemplo, Robert A. Heinlein, en *Starship Troopers* (1959), crea alienígenas salvajes y brutalizados para justificar la política invasionista militar estadounidense y Octavia Butler los utiliza tanto para ilustrar los procesos detrás del racismo como para retratar su experiencia de invisibilidad como afroamericana. Sin embargo, como veremos a continuación con el caso de *District 9*, el discurso social y político no es siempre tan claro, y a pesar de que sea su intención retratar y satirizar instituciones o prácticas sociales resultantes del colonialismo, no puede evitar caer en los mismos tropos que pretende criticar. Por eso es importante observar primero la manera en la que la alteridad está representada en la obra. Debido al formato audiovisual de la misma, nos enfocaremos en una de las teorías que por su enfoque feminista es fundamental para entender los procesos detrás de la objetivación de la alteridad en el cine: la conceptualización de la “mirada” de Laura Mulvey.

---

<sup>4</sup> Con megatexto me refiero a una especie de inventario colectivo de la ciencia ficción, el cual toma personajes o invenciones significativas de distintas obras importantes del género para convertirlos en tropos utilizados constantemente dentro del mismo.

Para Mulvey, el placer de la cinematografía recae en la escopofilia: la experiencia visual en la que el espectador objetiva, a través de la observación, una imagen en la pantalla (834). Esta imagen objetivada se presenta al espectador para satisfacer un placer estético. Sin embargo, en esta imagen se lleva a cabo un proceso de subjetivación e identificación: “it is an image that constitutes the matrix of the imaginary, of recognition/misrecognition and identification, and hence, the first articulation of the ‘I’, of subjectivity” (Mulvey 836). De esa manera, el espectador se reconoce en el objeto proyectado en la pantalla y esta identificación influye en la manera en la que éste reconoce o desconoce los otros objetos/personajes que se le presentan. Así, el “espectador promedio” (hombre blanco de clase media-alta de acuerdo a los estándares de Hollywood), usualmente se sentirá identificado con el héroe o protagonista del filme ya que, en la mayoría de los casos, el héroe masculino es representado como el personaje activo que mueve la trama de la película.

Al identificarse con el personaje activo, la “mirada” poderosa y creativa del espectador es transferida al héroe: “As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look on to that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence” (Mulvey 836). Debido a esto, la mirada del héroe en la película le mostrará al espectador qué personajes/objetos deben ser deseados y cuáles deben ser rechazados y temidos.

Estos personajes se caracterizan por ser presentados como pasivos, carentes de una subjetividad propia que les permita convertirse en sujetos de identificación para el espectador; y gracias a esto su función en el filme siempre estará subordinada a las acciones del héroe. Mulvey define estos objetos como los personajes femeninos que sólo existen en la pantalla para ser objetos deseables tanto para el protagonista de la película como para el espectador. Mulvey explica que durante la objetivación

de una imagen ocurren dos procesos subconscientes diferentes: el primero es el placer estético que la imagen nos provee; un “placer sexual”. El segundo es el proceso narcisista de identificación con el objeto de nuestro deseo al cual Mulvey llama “ego libido” (837). Sin embargo, yo creo que la experiencia visual no está limitada a estos dos procesos y que, en algunos casos, los objetos de la imagen se pueden presentar como objetos de rechazo que causan miedo o repulsión en el espectador. A pesar de que para Mulvey la experiencia de la mirada en el cine está condicionada a una objetivación sexualizada, creo que podemos hablar también de la construcción de un otro objetivado por la repulsión en vez del deseo. A pesar de que no podemos hacer una equivalencia completa en ambos procesos, creo que la función de la mirada es determinante en ambos porque ilustra la manera en la que en algunas obras de ciencia ficción la subjetividad del espectador se identifica con un héroe humano el cual se contrapone al alienígena pasivo cuya presencia en la pantalla está limitada a contrastar los valores humanos del héroe.

La teoría de Mulvey surge de la conceptualización de la mirada y su relación con los procesos de identificación trabajados por Lacan. Como ya he mencionado con anterioridad, la mirada del sujeto es indispensable para establecer una identidad en relación a la figura autoritaria del sujeto. Es decir, la mirada siempre está configurada a partir de la imagen y el discurso del Otro, lo cual crea un choque en la identificación del otro porque éste pertenece a un contexto subalterno al del sujeto que le es presentado. Entonces, como ha sucedido durante gran parte de la historia de la literatura (y en especial la de ciencia ficción), el Otro con el que el lector (o espectador en el caso del cine) debe identificarse dista mucho de su realidad. Esto crea una normalización de cierto tipo de identidad que, como la historia ha mostrado, se configura como blanco, masculino y occidental, y que permea en todos los niveles de la cultura. Este tipo generalizado de identidad domina el discurso, y al hacerlo silencia las experiencias e identidades diferentes, como la de la mujer, la del individuo no heterosexual o la de los no blancos.

La propagación de este estereotipo de lo “humano” a través del cine y la literatura ha contribuido a la objetivación de las identidades periféricas a él.<sup>5</sup> Sin embargo, como remarqué en la introducción, el proceso de identificación no se puede reducir a una operación simplista y binaria de sujeto/objeto gracias a que en este proceso la identidad del Otro también se ve alterada por la presencia del otro. Mucho se ha escrito acerca de la manera en la que las subjetividades en resistencia negocian con esta imposición hegemónica; sin embargo en este capítulo nos enfocaremos en la particularidad que los elementos ciencia ficcionales otorgan a la representación de este proceso.

En *District 9*, la mirada funciona de dos maneras diferentes. Al inicio del filme ésta existe como un agente aparentemente objetivo alejado de un héroe o protagonista y que narra los hechos a modo de documental ficticio. Así, el contexto de la historia se nos presenta con un formato hiperrealista que se aleja de las expectativas genéricas que el espectador tiene ante una obra de ciencia ficción. Este efecto es logrado a través del llamado “mockumentary”, un documental ficticio que emplea el uso de entrevistas, videos tomados de noticieros “reales”, programas de televisión y tomas hechas con una cámara en constante movimiento, la cual se asemeja al rodaje sin editar utilizado en el periodismo de guerra. De esa manera, al remover la mirada de la focalización del protagonista, la película presenta a los espectadores una historia fragmentada compuesta de perspectivas y testimonios diferentes y contradictorios que la audiencia debe codificar e interpretar para poder construir la identidad de los personajes.

La película ironiza el proceso de objetivación del otro al mostrar al espectador un retrato patético y desmitificado tanto de humanos como de alienígenas. La primera imagen que aparece en la pantalla es la de Wikus van de Merwe (Sharlto Copley), un hombre que torpemente intenta descifrar cómo

---

<sup>5</sup> “This **gaze** corresponds to the ‘**gaze** of the *grande-autre*’ within which the identification, objectification and subjection of the subject are simultaneously enacted: the imperial gaze defines the identity of the subject, objectifies it within the identifying system of power relations and confirms its subalterneity and powerlessness” (Ashcroft 226, énfasis mío).

utilizar el micrófono que se le ha dado para una entrevista. Wikus, un burócrata inepto que trabaja para la Alien's Affair Division de MNU (Multinational United) se identifica a sí mismo no sólo como el representante de la corporación sino de la humanidad en todas las interacciones con los alienígenas. Así, la identidad humana se presenta pasiva y torpe. De igual manera, el primer vistazo que tenemos de los alienígenas es devastador e inclusive desagradable ya que no se presentan como las formas de vida misteriosas y majestuosas que se comunican con “music from heaven and bright shiny lights” (*District 9*) al estilo de clásicos del género como *Close Encounters of the Third Kind*. Estos extraterrestres con apariencia de langostinos están desnutridos y, peor que cualquier cosa, vienen en un gran número (casi un millón de ellos son encontrados atrapados dentro de su nave descompuesta). En vez de representar las formas de vida avanzadas que los humanos anhelamos, tememos y admiramos, estos alienígenas representan lo peor de nuestro mundo: las masas de gente empobrecida y hambrienta que habitan en la mayor parte de nuestro planeta.

Así, tanto humanos como alienígenas son representados de la misma manera cruda y desencantada y, para el espectador, la única diferencia establecida entre ambos es su apariencia física. La supuesta objetividad de la mirada permite al espectador entender las similitudes compartidas por ambas formas de vida ya que las imágenes del falso documental muestran la naturaleza agresiva y violenta de ambos bandos. Sin embargo, durante la primera parte de la película, la mirada se enfoca en la experiencia humana y retrata a los alienígenas como formas de vida incomprensibles y amenazantes. Las opiniones, el lenguaje y los testimonios humanos retratan al sujeto alienígena como la contraparte salvaje y violenta del humano que intenta, fallidamente, construirse a sí mismo como “civilizado”. De la misma manera en la que el colonialismo europeo justificó la opresión de los habitantes nativos de sus colonias por medio de una construcción deshumanizada de su identidad, el humano busca justificar su comportamiento violento y autoritario sobre el otro al retratarlo como una amenaza al mundo civilizado.

La narrativa focalizada en la experiencia humana en *District 9* ilustra la manera en la que el discurso colonial/imperialista forja la identidad de la potencia en el poder a partir de la opresión y encasillamiento del otro marginado. La primera mitad de la película ejemplifica el proceso de “othering” y, en específico, el propuesto por Mudimbe. Esta estructura narrativa de la película demuestra justamente cómo la espectador(a) sólo puede acceder al otro alienígena a través de especulaciones y conceptos humanos. Podemos comenzar a trazar un paralelismo entre la construcción occidental de África y la representación del alienígena creada por el humano; representación en la cual se reduce un conjunto de sociedades y comunidades a una caricatura homogénea del salvajismo para poder posicionar al humano como “civilizado”.<sup>6</sup>

No es sino hasta el desalojo del Distrito 9 que la mirada cambia y comenzamos a ver esbozos de una subjetividad alienígena. Durante la primera parte de la película, vemos cómo los humanos albergan a los extraterrestres después de ayudarlos a escapar de su nave averiada. Sin embargo, debido a que los alienígenas no pueden regresar a su planeta, su estancia en la Tierra se prolonga por dos décadas, y las tensiones entre ellos y los humanos se comienzan a acrecentar. Los alienígenas sufren segregación y debido a esto los humanos comienzan a ser víctimas de los actos violentos de los “langostinos” (como se les llama peyorativamente). Debido a esto, MNU decide cambiar a los extraterrestres del Distrito 9, un campo de refugiados convertido en ghetto, a una nueva locación, y el encargado de este operativo es Wikus van de Merwe. Durante el operativo, la mirada sigue a Wikus excepto en algunas escenas en las que vemos a Christopher Johnson, un alienígena extremadamente inteligente, que recolecta un líquido especial para poder reparar su nave y regresar a casa.

---

<sup>6</sup> La idea de civilización en *District 9* se asemeja mucho a la idea de civilización occidental. Así, los rasgos que, para lo humanos, representan la barbaridad de los alienígenas, reflejan aquellos que hoy en día cimientan la noción dicotómica occidental de civilización en la que se contraponen “traditional versus modern, oral versus written and printed, agrarian and customary communities versus urban and industrialized civilization” (Mudimbe 4).

Sin embargo, la mirada se enfoca predominantemente en Wikus, un personaje con el que el espectador tiene dificultades para relacionarse o identificarse ya que no posee ninguna característica heroica. Este burócrata incompetente contrasta con el estereotipo hipermasculino y violento de las películas de acción representado en Koobus Venter (David James), un militar convertido en mercenario contratado por MNU que se encarga de la logística física y de seguridad del desalojo. A pesar de ser personajes antagonistas, tanto Koobus como Wikus conforman un “ser” humano que se contrapone al otro alienígena que, al no ser humano, no recibe respeto ni consideración. Así, ambos personajes abusan física y psicológicamente de los extraterrestres, usan la ley para su ventaja e incluso llegan a ocasionar el aborto de sus bebés. A lo largo de esta secuencia, la mirada retrata la perspectiva humana que enfoca al otro desde un punto de vista superior y de poder a través de las tomas en picada que muestran a los alienígenas en posiciones de subyugación.

Este formato de la narrativa de la película se interrumpe abruptamente al introducir la trama de Christopher Johnson<sup>7</sup> y su hijo en una de las pocas escenas en las que se retrata al otro por “sí mismo”, sin estar acompañado del protagonista. Sin embargo, a pesar de querer acceder a la experiencia del otro, la totalidad de la película está regida por la subjetividad humana. Por ejemplo, el falso documental, a pesar de aparentar cierta objetividad, no deja de ser una narración creada a partir del discurso humano. No sabemos ni siquiera la manera en la que los alienígenas se llaman a sí mismos. Esta contradicción provoca ciertos cuestionamientos: ¿acaso es posible una empatía con la situación del otro? ¿Puede una obra (o estudio académico) producida dentro de una lengua o contexto colonial resistirse a éste por completo? La respuesta es compleja y, como veremos más adelante, casi siempre negativa. Sin embargo, estas breves escenas retratan un panorama más amplio y menos controlado por la mirada humana al conformar una nueva imagen del otro fuera del dominio de la voz opresora,

---

<sup>7</sup> Christopher Johnson, como los esclavos durante el colonialismo, recibe su nombre por parte de los humanos.

y el alienígena contradice el estereotipo que se le ha impuesto. En este momento, Wikus reconoce en Johnson un individuo ajeno a lo que el discurso oficial le ha hecho creer porque ve que Johnson es altamente inteligente, pacífico y muestra cualidades como padre amoroso y preocupado por su hijo.

No obstante, a pesar de que el filme muestre esta humanización del otro, no podemos dejar de notar que su representación sigue siendo elaborada dentro del discurso del Otro. No hay manera en la que el espectador pueda acercarse a Christopher Johnson gracias a que sus interacciones, incluyendo su idioma alienígena, están mediados por el lente humano. Esto ejemplifica la aserción de Gayatri Spivak de que “the subaltern cannot speak” (20): no podemos acceder a un discurso alienígena o subalterno debido a la interdependencia que existe entre el otro y el Otro. Gracias a que su identidad se ha configurado a partir de la imposición de una ideología humana, los alienígenas no cuentan con las herramientas suficientes para hablar, en sus propios términos, acerca de sí mismos. La objetivación del otro se acentúa con este proceso debido que el discurso humano intenta apropiarse de la identidad alienígena. Esto quiere decir que en vez de otorgarle una subjetividad propia, la narrativa enmarcada en un discurso humano convierte a los otros extraterrestres en un objeto del discurso y, al hacerlo, les niega una identidad independiente de las necesidades humanas.

Sin embargo, esto no representa un total dominio del discurso por parte de la ideología humana. Al intentar subyugar al otro e imponerle un tipo de identidad fija, el sujeto colonizado replica el discurso hegemónico y, al hacerlo, se origina lo que Bhabha denomina “mimicry” (o mimetismo). Esto se da cuando el sujeto colonizado, el alienígena, intenta copiar y satirizar el modelo de identidad que le es impuesto (Ashcroft 137). Sin embargo, debido a que el sujeto colonial no comparte el estado de poder ni el contexto de su colonizador, esta imitación nunca puede ser fiel. Así, en las sutiles diferencias que hay entre la imitación y el original, se crea en el tercer espacio de la enunciación una crítica al

discurso colonial.<sup>8</sup> Esta ambivalencia en la identidad de los sujetos colonizados muestra la impotencia del discurso dominante por erradicar por completo la subjetividad del otro, además de que revela las fallas morales de los sujetos colonizadores. Como explica Ashcroft, “mimicry is also potentially mockery” (141), o dicho de otra manera, la imitación de la identidad colonizadora termina convirtiéndose en una parodia de la misma.

Esto es evidente en *District 9* en la manera en la que los alienígenas comienzan a comportarse como seres humanos. Cuando al principio los percibimos sólo como insectos que plagan la Tierra, conforme va avanzando la película comenzamos a notar actitudes criminales en ellos. Poco a poco, los alienígenas disfrutan de las mismas actividades que los humanos con los que conviven, e inclusive comienzan a usar ropa y accesorios que los hacen ver como una caricatura de un gángster humano. Al intentar desenvolverse como humanos, los extraterrestres comienzan a copiar aquello con lo que tienen más experiencia: el crimen organizado. Irónicamente, el modelo que los alienígenas utilizan para imitar es, a su vez, una fabricación humana, un estereotipo creado por la población sudafricana y europea para deshumanizar a los migrantes nigerianos y zimbabuenses que en las últimas décadas han buscado refugio en Sudáfrica.

Christopher Johnson es el único que, a pesar de usar ropa y nombres humanos, es consciente de este juego de imitación, y al serlo, se resiste de manera pasiva al proceso colonizador que sufre. El hecho de que Johnson sea pacífico no implica que se haya resignado a las condiciones infrahumanas en la que su gente se ha visto forzada a vivir. Johnson busca una manera de sobrevivir y escapar, y al hacerlo encuentra una forma de resistencia que confronta la imagen estereotípica del “langostino” violento. En las palabras de Patricia Mezler, “one effective form of resistance is not to engage in battle with the oppressor on his terms because doing so would keep the sense of self and conditions of living

---

<sup>8</sup> Ver pág. 14 para “tercer espacio de la enunciación”.

within the parameters of the colonizer's worldview" (55). Al rehusarse a ser violento, Johnson se aferra a su identidad al no permitir que ni la mirada humana ni sus actos lo conviertan en aquel otro creado por los opresores. Así, su supervivencia pacífica se convierte también, al final de la película, en la supervivencia de la tradición e identidad de su raza.

Más adelante, la ineptitud de Wikus frustra el plan de escape de Johnson ya que al catear la casa de los alienígenas, se contamina con el líquido que los mismos estaban recolectando en un intento de reparar la nave y regresar a casa. Después del incidente, Wikus comienza a convertirse en un alienígena y forma una alianza con Johnson, quien se representa (al igual que Koobus) como la contraparte activa a la pasividad de Wikus. Así, con esta contaminación comienza el proceso de hibridación en el protagonista. Sin embargo, es importante notar que el híbrido hombre-“monstruo” es uno común en la ciencia ficción. De acuerdo con Vivian Sobchack, “the Monster is a physical manifestation of some characteristic flaw — usually of an antisocial nature — in the pre-monstrous human, and what we see is visual poetic justice” (51). La falla moral de Wikus es su trato deshumanizado hacia los extraterrestres, y debido a eso la “justicia poética” que se lleva a cabo es su transformación en aquel otro quien es marginado por sus acciones.

A pesar de seguir con esta convención del género ciencia ficcional, Wikus no puede ser considerado como un personaje unidimensional, debido a que su falla moral no viene de una personalidad totalmente maligna, sino de una desensibilización producto de un sistema encargado de deshumanizar al otro. La única razón por la cual Wikus decide tomar la dirección del proyecto encargado de desalojar a los alienígenas es su necesidad de agradar a su suegro, presidente de MNU. En un sistema burocrático encargado de someter a otros, un individuo tan inseguro y débil como Wikus utiliza su posición privilegiada para poder oprimir al “otro” con tal de poder encajar y ser respetado. Esto es un ejemplo

de lo que Hannah Arendt llamó “la banalidad del mal” (171); un concepto utilizado para describir la desensibilización que sistemas de poder, como el nacional socialismo, crean en sus individuos para poder justificar la erradicación del sujeto marginado.

Wikus se sensibiliza durante el resto de la película gracias a que el único personaje dispuesto a ayudarlo es Christopher Johnson. Mientras Wikus se ve más como extraterrestre y mientras más puede vivir físicamente la experiencia de ser “otro”, más se da cuenta de qué tan cruel y destructiva su identidad previa ha sido en realidad. Así, al empatizar y comprender al otro, Wikus se acerca más a la idealización de lo “humano” en el momento en el que pierde su identidad física humana. A través de este proceso, la mirada intradieгética se acerca más a la experiencia alienígena, y la figura de Christopher Johnson se convierte en la heroica de la película. Sin embargo, fuera de la diégesis de la película, el discurso no se libra por completo del peso hegemónico colonialista porque, como dice Andrea Hairston (335), la película se termina configurando como un émulo de *Heart of Darkness* en el que África y los alienígenas son el escenario sobre el que el protagonista blanco encuentra una epifanía espiritual o metafísica.<sup>9</sup>

La aparente objetividad de la mirada en *District 9* invierte el proceso tradicional de identificación del cine de ciencia ficción el momento en el que el espectador comienza a relacionarse más con el otro que con el humano. Esto sucede principalmente porque encontramos en el otro los valores morales y virtudes que idealmente identificamos con lo humano, y cuando nos confrontamos con la posibilidad de que la noción preconcebida de nuestra identidad no coincide con la realidad, estamos forzados a vernos a nosotros mismos y analizar las implicaciones morales e históricas de las acciones de la humanidad. Así, el alienígena se convierte en “humano” y el Otro se convierte en su propia amenaza

---

<sup>9</sup> Esta no es la única interpretación de la novela de Conrad; sin embargo creo que la crítica que se le ha hecho sí tiene un eco en la película de Blomkamp.

al ser él mismo la causa de su destrucción. Las acciones históricas son extremadamente relevantes en este relato porque uno de los elementos más importantes del filme es el inusual escenario en el que éste se desenvuelve.

Al inicio de la película, uno de los periodistas remarca lo increíble que resulta para el imaginario colectivo que una nave alienígena haya aterrizado en Johannesburgo en vez de Manhattan, Washington, Londres o Tokio. La respuesta se puede encontrar en la única diferencia verdadera entre humanos y alienígenas: su apariencia física o especie. La historia social y política de Sudáfrica ha estado marcada por las tensiones y conflictos raciales que han aquejado al país, como por ejemplo el *apartheid*, un sistema basado en la segregación racial para poder mantener a la mayoría no blanca sudafricana en condiciones de pobreza extrema, alejados del poder ejercido por la minoría blanca.

Sin embargo, la película no sólo funciona como una especie de alegoría del *apartheid* al convertir a los alienígenas en una metáfora de la población no blanca, sino que confronta al espectador —quien cree que esos horrores de segregación son cosa del pasado— con los horrores del neocolonialismo: el trato inhumano que los migrantes y refugiados de otras partes de África sufren, no sólo por parte de la población blanca sino también por aquellos que fueron víctimas del *apartheid*. *District 9* es un estudio acerca de la dinámica detrás de las identidades diaspóricas, al transformar un tropo fundamental en la ciencia ficción (el de la invasión extraterrestre) e ilustrar la manera en la que las relaciones de poder conforman la identidad del sujeto colonizado. La película revierte el tema de la invasión alienígena y transforma a los invasores del espacio exterior en migrantes refugiados en nuestro planeta, y de esa manera ilustra el proceso detrás del neocolonialismo: la explotación y deshumanización de los habitantes de las ex-colonias ya no sólo en sus países originales, sino dentro de las mismas potencias.

Así, al extrapolar fenómenos como la migración a situaciones interplanetarias e interespecie, el género lleva a un problemática histórica a una realidad fantástica pero plausible y al hacerlo retrata la manera en la que la dignidad de los inmigrantes y refugiados en Sudáfrica (y el resto del mundo) sigue hoy en día siendo violada y pisoteada sistemáticamente. Sin embargo, aunque la película intenta criticar esta deshumanización de los migrantes, termina cayendo en ese mismo discurso objetivante y colonialista en la manera en la que retrata a los otros villanos de la historia: los gánsters nigerianos.

Esto se debe a que a pesar de su mensaje político, *District 9* es una película comercial de ciencia ficción creada a partir de un contexto menos marginal, y como tal, no puede evitar replicar ciertos tropos y estereotipos encontrados en la mayoría de este tipo de películas y novelas. Al final de cuentas, el filme no puede desapegarse por completo de los tropos coloniales de la ciencia ficción y el cine de acción y, debido a esto, termina reflejando sutil y de manera inconsciente el discurso que pretende criticar. Esta contradicción ilustra claramente la descripción que Stuart Hall hace de los géneros populares como “el ruedo del consentimiento y la resistencia”. Sin embargo, esta tensión es mucho menos latente en textos no contemporáneos, ya que durante mediados del siglo XX no existía una concientización tan clara acerca de la omisión del otro en el discurso occidental. Así, el próximo capítulo se enfoca en un texto que es producto de su tiempo y de su contexto: la novela *Childhood's End* de Arthur C. Clarke.



## CAPÍTULO 3

### El ataque de los narradores omniscientes del espacio exterior: la importancia de la perspectiva en las narrativas coloniales.

He had labored to take man to the stars, and now the stars—the aloof, indifferent stars—had come to him.

Arthur C. Clarke

**A** pesar de que la focalización narrativa en *Childhood's End* busca seguir el mismo proceso de identificación con la lector(a) que el de la mirada con el espectador(a) en *District 9*, es muy interesante estudiar la manera en la que este proceso se puede ver afectado gracias al contexto histórico y cultural en el que se produce una obra. Y es que, a diferencia de la película, la novela de Clarke construye su narración a partir de una perspectiva favorecedora hacia el conquistador. Y esto es porque, aun cuando novela retrate un tema bastante sombrío, el fin de la humanidad, lo hace de una manera romantizada y esperanzadora, en la cual los últimos años de existencia humana bajo el dominio de sus colonizadores los Overlords es representada como “la edad de oro”. La novela encarna el pensamiento positivista decimonónico debido a que pone la necesidad evolutiva y el desarrollo científico por encima de la supervivencia cultural y física de una comunidad.

Para lectores contemporáneos, la urgencia darwinista de Clarke podría parecer si no obsoleta, al menos conservadora. Sin embargo, tampoco se le puede categorizar, al igual que *District 9*, como una obra que retrate un discurso colonialista con una tendencia específica en su totalidad. De hecho, existen

varios ejemplos de una clara visión liberal que el narrador tiene acerca de una sociedad humana utópica; visión que, a pesar de mostrar una muy velada crítica a las estructuras de poder en el contexto en el cual fue escrita la novela, es de cualquier manera problemática al hablar de las relaciones de poder entre conquistadores y conquistados. Esta aparente cohesión ideológica en *Childhood's End* obedece a su naturaleza narrativa en la cual, a diferencia de una película como *District 9*, la presencia de un narrador único y omnisciente crea una especie de homogeneidad diegética<sup>10</sup> que permite al lector identificar con mayor precisión el impulso ideológico detrás de la novela.

Otra diferencia importante que la narrativa literaria tiene en contraste con la cinematográfica es la figura del narratario.<sup>11</sup> A pesar de que éste puede existir también en el cine, es una figura cuya presencia es mucho más notoria en las obras literarias. La razón detrás de esta omisión es que la producción de un libro es una experiencia más controlada, en la que sólo interactúan narrador-narratario y su contraparte fuera de la obra: autor-lector. El cine, sin embargo, es una producción cultural comunitaria en la que el número de actores que interactúan en su producción y consumo es mucho mayor. Es por eso que el narratario no es una figura predominante en la narrativa cinematográfica.

De la misma manera, el narratario no es siempre fácilmente identificable en el texto literario; sin embargo, buscarlo conduce, por lo general, a un análisis y entendimiento más profundo acerca de la naturaleza del mismo y la manera en la que éste está articulado. Éste es el caso de *Childhood's End*, en el que la identidad del narrador y del narratario no son evidentes de manera inmediata. ¿Cuál es la particularidad de esta situación? La respuesta se encuentra en la manera en la que Chatelain y Slusser clasifican las narrativas ciencia ficcionales.

---

<sup>10</sup> Puede sonar un poco paradójico si pensamos que el narrador heterodiegético crea una homogeneidad diegética. Esta homogeneidad está pensada en contraste con una narrativa polifónica, como la de *District 9* en el cine, más que en términos de comparación con un narrador homodiegético.

<sup>11</sup> Un narratario es, de acuerdo a Pimentel, la identificación, ya sea como un personaje o a través de una serie de indicaciones en el discurso del narrador, del receptor o interlocutor de su narración (164).

La ciencia ficción, dicen ambos autores, es un género que depende, en su mayoría, de representar lo desconocido a un “lector virtual”. Debido a esto, gran parte de la estructura narrativa de un texto literario de ciencia ficción está cimentada en la manera en la que la información se da a conocer al lector. La revelación de la información depende, al mismo tiempo, de la relación que existe entre narrador y narratario (159). Así, ellos desarrollan un esquema narrativo con dos posibilidades: la primera en la que el narratario, al contrario del lector, conoce perfectamente el mundo que le está siendo descrito. La segunda, que es la que nos interesa, coloca al narratario y al lector en el mismo nivel de conocimiento (159). Esta segunda posibilidad crea, a la vez, múltiples formas del relato ciencia-ficcional como son el relato de viaje, el relato histórico y, como es el caso de *Childhood's End*, el relato del último hombre sobreviviente o “Tales of the Last Man” (Chatelain y Slusser 166).

Este último tipo de narrativas es interesante porque problematiza el rol y la perspectiva del narrador y del narratario. ¿Quién y desde dónde cuenta la historia? Si el narrador es, en efecto, el último hombre o la última mujer sobre la Tierra, ¿a quién relata lo sucedido? La problemática se acentúa cuando se cuenta con un narrador heterodiegético: “But what happens in this situation when the narrator is a third-person narrator, who was not an actor engaged in the events, but merely a witness of the final scene who now tells it as a past event to a narratee who, given his need to be informed, has to be located even farther in the future? (Chatelain y Slusser 166).”

Si éste es el caso en *Childhood's End*, la primera pregunta sería ¿quién es el que narra realmente? A primera vista, el narrador puede parecer humano, ya que su focalización parece saltar, de conciencia a conciencia, entre las mentes y pensamientos más profundos de los personajes. En una lectura inicial parecería que no existe un narrador personificable<sup>12</sup> sino una entidad narrativa cuya única función

---

<sup>12</sup> Pimentel habla de los narradores en cuanto a niveles de ausencia y presencia. Con un narrador no personificado me refiero a un narrador “menos presente” (143).

es manipular la focalización del relato. Sin embargo, Chatelain y Slusser llegan a una hipótesis muy interesante con la que concuerdo: en realidad los verdaderos narradores del relato son los mismos Overlords, encargados de relatar a sus superiores la historia de los últimos días de la Tierra (168).

Explorar esta posibilidad desde el punto de vista poscolonial es leer *Childhood's End* no sólo como un relato tradicional de ciencia ficción, sino que implica también entender la novela como un émulo de las crónicas europeas sobre la historia de sus colonias. De alguna manera se explicaría la insistencia del narrador en retratar a la humanidad como una sociedad salvaje al borde de la extinción a través del holocausto nuclear, rescatada por el gobierno de los colonizadores civilizados cuyos avances científicos y tecnológicos trajeron la paz a la Tierra. Entender la novela como una narrativa contada a partir de la perspectiva del sujeto colonizador también explicaría la justificación ante la conquista y la colonización de la raza humana que proviene de los personajes humanos, los mismos sujetos colonizados: “In any case, what freedom have we lost compared with that which the Overlords have given us for the first time in human history?” (Clarke 9).

Es extraño que en la novela existan pocas señales de rebeldía por parte de los humanos ante sus colonizadores. Convencionalmente, este tropo de la invasión alienígena se enfoca en ilustrar los alcances de la voluntad humana por salir a flote: en esta situación siempre se espera el surgimiento de un héroe o heroína que lidere a sus compañeros en una peligrosa batalla por la supervivencia de su raza. Sin embargo, en la novela de Clarke la resistencia humana es casi imperceptible. Inclusive aquellos que se rebelan a favor del libre albedrío humano (miembros de la llamada “Liga de la libertad”) son criticados por los Overlords y por sus compañeros humanos como personas nostálgicas, motivadas por sentimentalismos absurdos basados en ideas fanáticas religiosas.

De acuerdo con Karellen, el supervisor Overlord encargado de llevar a cabo la colonización de la Tierra, los líderes de la Liga de la libertad luchan por la independencia humana debido a sus creencias

religiosas: “They know that we represent reason and science, and, however confident they may be in their beliefs, they feel that we will overthrow their gods” (Clarke 15). La lucha por la agencia y autonomía se ilustra no como una cualidad o derecho inalienables a la condición humana, sino como un remanente de la faceta primitiva del ser que lucha contra la razón y el desarrollo científico. De la misma manera en la que, inclusive hoy en día, se justifica la occidentalización cultural de muchos países que después de ser colonias comenzaron a dejar sus costumbres y tradiciones, la insistencia en “alienizar” al humano es producto de un discurso que prioriza el avance de la ciencia (¿qué tipo de ciencia? ¿la ciencia de quién?) sobre cualquier problema social y político.

Sin embargo, la importancia de la ciencia para la evolución de las sociedades humanas es, al mismo tiempo, tratada de manera ambivalente en el género, especialmente en los textos posteriores a la llamada “Edad de oro” de la ciencia ficción. Esto es evidente en la novela de Clarke ya que, gracias al trauma sufrido en Europa y Oriente a partir de la segunda guerra mundial, el tono de *Childhood's End* es abiertamente antibélico y se opone al desarrollo de la energía nuclear. Debido a esto, la connotación que la ciencia tiene en la novela es, de manera paradójica, esotérica e, inclusive, marcadamente religiosa. Los Overlords traen miles de inventos y artefactos tan superiores a la tecnología humana que obligan a todos los gobiernos del mundo a coexistir pacíficamente. Se le repite una y otra vez a la humanidad que todo lo que se ha logrado ha sido gracias y en nombre de la ciencia; sin embargo, en ningún momento del libro se explica con certeza qué es realmente esa ciencia superior que los Overlords poseen.

En esta transformación de la ciencia en un elemento fantástico o esotérico los colonizadores demuestran sus “milagros” ante una sociedad “atrasada” pidiendo a cambio una fe ciega y total por parte de los colonizados. Llegando al final de la novela, la naturaleza esotérica y sobrenatural del

desarrollo se hace más evidente; no obstante, antes de analizar el final del relato es importante primero perfilar la manera en la que se establece la relación colonial entre Overlords y humanos, así como las similitudes que ésta guarda con la historia del imperialismo europeo y, en específico, el inglés.

El discurso colonialista en *Childhood's End* ocurre en dos niveles diferentes simultáneamente: el intradiegético y el referencial. El nivel intradiegético recrea los procesos de colonización europeos suplantando a los actores del mismo por alienígenas y humanos. Se puede decir que este nivel se desenvuelve en el desarrollo narrativo de la trama. El nivel referencial, al contrario, refleja una ideología política gracias a la manera en la que el narrador se refiere o ejemplifica ciertas problemáticas sociales que son actuales (o pertinentes) a la realidad del lector de mediados de siglo XX. Este nivel referencial surge en las sutiles enunciaciones o referencias que el narrador hace al explicar una situación o conflicto humano y, la mayoría de las veces, lo que refleja son una serie de estereotipos que denotan el eurocentrismo alrededor del cual gira ideológicamente la novela. Diferentes ejemplos de la doble articulación del discurso colonialista se pueden apreciar a continuación.

El nivel intradiegético depende de la manera en la que se desarrollan los actores y los eventos en el relato. Dicho de otro modo, la articulación intradiegética del discurso colonial se construye a través de las interacciones y enunciaciones de los personajes así como de la reconstrucción de los hechos por parte del narrador. Por ejemplo, el lector puede reconocer una tendencia que favorece a la ideología colonialista en la novela gracias a que la manera en la que se lleva a cabo la colonización exitosa y armónica (de acuerdo a los juicios del narrador) de la Tierra refleja el desarrollo de las campañas —de dudoso éxito y tranquilidad— de colonización que se dieron en muchas ex colonias europeas durante el siglo XIX.

El narrador da a entender que los Overlords pasaron una gran cantidad de tiempo estudiando las costumbres y el lenguaje de los humanos. Sin embargo, debido a que este estudio se hace a partir de

una perspectiva científica en la que el observador se concibe como superior a su objeto de estudio, el entendimiento del sujeto colonizado se imposibilita. Dentro de la novela, los Overlords dicen entender el comportamiento humano; no obstante, su representación de la humanidad es unidimensional y condescendiente. Este proceso refleja la manera en la que los europeos comenzaron a elaborar narrativas y estudios acerca de Asia y África; la mayoría de ellos (como es el caso de *The History of British India* de James Mill) se enfocaron en retratar las tradiciones y cosmovisiones de las comunidades colonizadas como curiosidades sin llegar a considerarlas manifestaciones culturales complejas similares a las producidas por las civilizaciones “desarrolladas”.<sup>13</sup> Esta perspectiva deshumanizada y jerarquizada intenta analizar la configuración psicológica y emocional del otro como un ejercicio científico y, al hacerlo, termina por objetivarlo. Además, ya que el investigador se aproxima a su objeto de estudio a partir de una distancia autoimpuesta por la creencia en su superioridad intelectual, el sujeto colonizador no puede entender las diferencias y sutilezas entre los diferentes grupos étnicos y comunidades que conforman el territorio colonizado.

Una de las principales quejas de la Liga de la libertad es la imposición de una serie de directivas a los humanos como si fuesen habitantes de un conjunto geográfica y culturalmente homogéneo. El líder de la Liga, Wainwright, intenta persuadir a Stormgren, secretario general de las Naciones Unidas de que el plan de los invasores puede ser, en realidad perjudicial para la frágil y voluble humanidad: “Even Supervisor Karellen, for all his powers, cannot wipe out a thousand years of history at the stroke of a pen” (8). Sin embargo, Stormgren pone como ejemplo la creación de la Unión Europea como un logro en la unificación de las poblaciones terrícolas. “Europe was a cultural and geographic entity. The world is not—that is the difference”

---

<sup>13</sup>“A duly qualified man can obtain more knowledge of India in one year in his closet in England than he could obtain during the course of the longest life, by the use of his eyes and ears in India” (Mill xi).

(8) responde Wainwright.<sup>14</sup> Como explica el secretario, de acuerdo a la perspectiva “objetiva” y alienígena de los Overlords, en realidad la Tierra no se puede percibir, tampoco, como un conjunto de comunidades que difieren culturalmente entre sí. Para los colonizadores, el planeta está poblado de réplicas de un molde humano genérico, y factores como etnia, nacionalidad, lengua, raza, género, etc. son irrelevantes en su configuración de la identidad humana.

De esa manera, como ocurre regularmente en los procesos coloniales, los sujetos colonizados son agrupados en un otro colectivo. Sus diferencias culturales son borradas por ser consideradas intrascendentes, y se crea un perfil generalizado y controlable del “nativo”. Esto crea una falsa noción de control por parte del agente externo colonizador ya que éste cree conocer a la perfección a su subalterno. El colonizador, entonces, puede tomar decisiones arbitrarias en cuanto a la manera en la que administra la colonia, sin tomar en consideración el daño que éstas puedan ocasionar a los habitantes nativos. Un claro ejemplo del peligro que este tipo de atribuciones ocasiona en las sociedades colonizadas es la decisión arbitraria que el imperio británico tomó para poder dividir Paquistán e India, la cual causó un daño irreparable para las comunidades musulmanas e hindúes al detonar un conflicto violento que, hasta hoy en día, sigue repercutiendo en la vida de sus habitantes.

Como vimos en el capítulo anterior, el “othering” (o en el caso de la novela, la creación artificial del otro humano) se da gracias a la catalogación y perfilamiento artificiales del “otro” colonizado. Sin embargo, este proceso implica, también, la articulación de la identidad por parte del sujeto que replica el discurso del “othering”. Los procesos de identificación funcionan de manera recíproca. En la creación del otro, el Otro de configura a sí mismo. Así, a pesar de que el narrador Overlord de la novela retrate a su propia raza como criaturas misteriosas e insondables, no puede evitar humanizarlos

---

<sup>14</sup> Es imposible como lector del siglo XXI ignorar la ironía en esta conversación. Como hemos presenciado en los últimos cinco años, el cumplimiento de la profecía de Clarke, la creación de una Europa unificada, ha sido desastrosa económica y culturalmente para varios países. Las crisis en España y Grecia y el aumento de poder que la extrema derecha ha tenido en muchas naciones es ejemplo de lo problemático que es intentar homogeneizar una región geográfica tan amplia como Europa.

y complejizarlos. En realidad, los personajes humanos difieren entre sí simplemente por el grado de aceptación que tienen ante las políticas de sus colonizadores y por lo mismo la lógica y el sentimentalismo detrás de sus actos son predecibles y genéricos. La simpatía en los personajes de la novela está reservada para el sujeto colonizador y para sus partidarios; no para el sujeto colonizado que busca rebelarse.

Por ejemplo, la personificación del supervisor Karellen refleja la naturaleza burocrática y fría que existe en las administraciones coloniales: “I wish people would stop thinking of me as a dictator, and remember, I’m only a civil servant trying to administer a colonial policy in whose shaping I had no hand” (Clarke 13). Igualmente, al ilustrar a Karellen como un ser falto de emociones y desapegado, la novela recrea la relación colonial en la que el colonizador deshumaniza al sujeto colonizado para poder llevar a cabo su tarea de ocupación y dominio del otro: “My dear Rikki... it is only by *not* taking the human race seriously that I retain what fragments of my considerable mental powers I still possess!” (Clarke 15). Como sucede con Wikus, la tarea del colonizador nace no de un desprecio u odio verdadero hacia el sujeto colonial, sino que es producto de la necesidad de llevar a cabo un rol dentro de la estructura política y social en la cultura dominante.

No obstante, a pesar de que tanto Karellen como el resto de los Overlords se expresan sobre la humanidad con aires de superioridad, el narrador empatiza con ellos. La observación de Karellen es narrada como un comentario ocurrente y gracioso. En cambio, el narrador retrata a los humanos que se le oponen de una u otra manera como niños que se rebelan más por costumbre que con justificación. Los humanos “equilibrados”, en cambio, aspiran a ser como sus colonizadores como es el caso de Stormgren quien, después de haber sido secuestrado e interrogado (no violentamente) por miembros de la Liga, comienza a empatizar más con sus conquistadores que con sus compañeros humanos: “It might be, too, that he was beginning to identify himself with the Overlords, and thus to become detached from humanity” (Clarke 20).

Es importante notar que esta segunda intervención no sale de la boca del personaje sino de la observación del narrador. Esto se puede considerar como evidencia para respaldar la hipótesis acerca de la verdadera perspectiva sobre la cual se construye la narración. La tendencia a humanizar ciertos personajes ajenos a nosotros es usada comúnmente para señalar al lector con quién (o qué) debe empatizar. Comúnmente se le otorga al otro características similares al sujeto para identificarlo como un aliado. Así, un Overlord narrador puede “alienizar” un personaje humano por el cual sienta un “afecto” en especial. Uso afecto entrecomillado porque esta palabra ilustra precisamente la condescendencia como el mayor grado de acercamiento al cual puede aspirar un humano en su relación con un Overlord: “Though it might be the affection of a man for a devoted and intelligent dog, it was none the less sincere for that, and Stormgren’s life had given him few greater satisfactions” (55).

Esta analogía entre el afecto del amo y su perro es, en sí misma, una convención en la literatura que replica discursos coloniales. ¿Quién puede olvidar la pareja (conformada por amo y sirviente) más afectuosa en el imaginario popular? Robinson Crusoe y Viernes, su fiel e inteligente siervo son los primeros que vienen a la mente. El afecto por el “salvaje noble”, aquel nativo incivilizado cuya única ofensa es haber crecido en una cultura limitada, funciona no como un elemento redentor para el sujeto colonizado sino para su contraparte colonizadora. El “afecto” del Overlord por su fiel humano/esclavo ilustra su capacidad de empatía ya que, a pesar de ser una criatura imperfecta, subdesarrollada e inferior, el humano puede aspirar a ser apreciado por su desinteresado y generoso amo extraterrestre.

Las analogías condescendientes y jerárquicas no terminan ahí. El título de la novela, *Childhood’s End*, funciona, al igual que el discurso, en dos niveles diferentes. En un nivel intradieгético, el fin de la infancia significa el fin de la última generación en la Tierra, una última generación que nace en nuestro planeta y deja de ser humana durante su infancia. Debido a que los niños y niñas de la Tierra

comienzan a evolucionar durante esta etapa, son recolectados por los supervisores y llevados a una nave para su resguardo. Así, la humanidad se queda sin infancia: sólo adultos pueden habitar la Tierra durante sus últimos días. En un nivel referencial, el fin de la infancia significa el fin de la humanidad; el fin del sujeto que, en su naturaleza de colonizado, es visto como un infante que debe llegar a la madurez a través del proceso de colonización: “Probably, like most men, you have always regarded us as you masters... perhaps you can best think of us as midwives attending a difficult birth” (Clarke 169). La función del Overlord es llevar a la humanidad a la etapa evolutiva máxima: a eliminar su existencia previa y llegar a ser parte del Overmind (una colectividad metafísica a la que sólo unas cuantas razas pueden unirse). El fin del sujeto colonizado representa el fin de una etapa temprana de desarrollo que, gracias a la intervención del colonizador, da lugar a un nuevo sujeto más evolucionado donde el nativo deja de ser un niño ignorante para convertirse en un adulto de provecho en una sociedad que se rige mediante los valores de la cultura dominante.

Si el discurso intradieгético funciona a partir de la interacción de los actores y eventos dentro de la novela, el referencial dialoga con las ideas y concepciones del lector fuera de ésta. Paralelamente, la articulación referencial refleja las fuerzas ideológicas extradiagéticas que impulsan el desarrollo de la historia. Es por eso que las llamo referenciales, porque sólo funcionan a partir de un punto de referencia histórico y cultural al que, tanto autor como lector, pueden acceder. Al igual que en el discurso intradieгético, las evidencias del discurso referencial en la novela apuntan a una ideología apologista colonizadora. Se puede argumentar que dentro de la interpretación que he decidido adoptar —la que identifica a los Overlords como narradores de la novela— quepa la posibilidad de entender la narración como una satírica que critica los procesos detrás del pensamiento colonialista; no obstante, es difícil sostener esta hipótesis debido a los elementos referenciales presentes en el discurso de la misma.

Una de las tensiones ideológicas subyacentes en *Childhood's End* es la superposición de la cultura occidental sobre la “oriental”. Problematizo la concepción de oriental ya que, como Said ha explicado, estos conceptos son fabricaciones del discurso colonial. En realidad, lo que Clarke denomina occidente y oriente se puede traducir mejor como los países primermundistas—aquellos que poseyeron colonias—y las excolonias estrenándose como naciones independientes en 1957; países a los que conocemos con el término políticamente correcto “en vías de desarrollo”. Un claro ejemplo de esto es que las naciones que más empatizan con el plan de los Overlords son las occidentales, mientras que las orientales son retratadas como necias y sentimentales en el aferramiento a su libertad: “The Western press, on the whole, approved of Karellen’s plan to make all men citizens of the world. The Eastern countries, on the other hand, were undergoing violent but largely synthetic spasms of national pride. Some of them had been independent for little more than a generation, and felt that they had been cheated out of their gains.” (Clarke 25).

Este breve comentario no tiene ningún propósito diegético. No es relevante para la trama ni para la construcción de los personajes. Se podría argumentar que este tipo de intervenciones narrativas ayudan a caracterizar el espacio en el que se desarrolla la historia; suposición altamente cuestionable ya que estructurar un espacio diegético en el que el occidente se representa como más racional o civilizado, cualidad que es completamente irrelevante para el desarrollo de la diégesis, obedece más bien a un impulso ideológico que a una necesidad narrativa. Considerar la eliminación de las diferencias culturales humanas en algo positivo refleja el pensamiento globalizado actual en el que la idea de un mundo unificado representa, en realidad, la predominancia de la cultura occidental. La idealización de este mundo al cual los orientales deberían unirse es una utopía construida con base en valores positivistas occidentales como el desarrollo científico y la “ingeniería social”. Esto significa la realización de valores colonialistas en las que una figura superior puede atribuirse decidir sobre las vidas de un otro al que no conoce.

El narrador retrata el anhelo humano por la libertad como un signo de inmadurez, y sólo los humanos que no han experimentado ese deseo pueden acceder de manera pura a las verdades del universo a través de la ciencia. Es por eso que sólo el occidente ha sido capaz de desarrollarla: “science was the only real religion of mankind. It was the gift of the western minority to the remainder of mankind, and it had destroyed all other faiths” (Clarke 175). No sólo es oriente un estorbo para la evolución de la humanidad, sino que occidente es el único responsable de la civilización que ha existido en la Tierra. Sin embargo, no existe en toda la novela alusión alguna a la responsabilidad que occidente, el gran salvador del mundo, tiene con los países más atrasados. Se menciona que éstos han luchado por su autonomía e independencia, pero nunca en contra de quién.

En el relato existen solamente un puñado de personajes que deciden tomar una acción de directa rebelión contra los Overlords: los miembros de la Liga, los creadores de la colonia “independiente” Nueva Atenas y Jan Rodricks. Cada rebelión es tratada de manera distinta, una como la equivocada, otra como la exitosa y la última como la conflictiva. Los líderes de la Liga utilizan la violencia al secuestrar a Stormgren para lograr sus objetivos. Todos son polacos, lo cual, de acuerdo al secretario de la ONU, explica su condicionamiento a vivir en el pasado: “His country’s long struggle for Independence had conditioned him so completely that he still lived in the past” (Clarke 31). Nueva Atenas, en cambio, busca emular los valores que dieron pie a la civilización occidental en un mundo que, gracias al control de los Overlords, ha perdido su capacidad de producir arte y cultura propios. No obstante, esta colonia, a diferencia de la mayoría de las sociedades humanas, ha sido construida a través de la “ingeniería social”, lo cual permite encontrar el balance perfecto entre el número de científicos, deportistas y humanistas necesarios para desarrollar el tope creativo e intelectual de una comunidad. Jan Rodricks, un astrónomo obsesionado con conocer el espacio (el único lugar prohibido por los

Overlords), es problemático porque viola las directivas impuestas por los colonizadores, pero al hacerlo descubre la verdad detrás de su campaña en la Tierra y se vuelve en un “creyente” del Overmind y la misión de sus conquistadores.

La problemática de Jan funciona, también, en un nivel referencial debido a su raza. Clarke decide crear un protagonista negro en una novela de ciencia ficción en 1957 gracias a una clara visión liberal en la que en el futuro utópico representado en su novela la raza de los seres humanos se vuelve una cuestión intrascendente. Sin embargo, como vimos al inicio de este capítulo, inclusive estos atisbos de crítica a las sociedades coloniales son incongruentes y denotan un fundamento moral claramente imperialista:

A century before, his color would have been a tremendous, perhaps an overwhelming, handicap. Today, it meant nothing. The inevitable reaction that had given early twenty-first century Negroes a slight sense of superiority had already passed away. The convenient word “nigger” was no longer taboo in polite society, but was used without embarrassment by everyone. (83)

Al hablar acerca de un impulso ideológico colonialista no me refiero a una intención consciente por parte del autor de configurar su relato a partir de una postura política específica. El tipo de prejuicios que podemos observar en esta cita son el resultado de una perspectiva limitada por el tiempo y el contexto en el que se escribió la novela. Para un lector del siglo XXI, referirse a “nigger” como una palabra conveniente tiene un peso cultural diferente. Tenemos como referencia los años sesenta y el movimiento por los derechos civiles de los negros en todo el mundo, así como una serie de teorías políticas y culturales que nos han sensibilizado ante la problemática racial. Por lo mismo, era complicado para un hombre blanco en los cincuenta experimentar la experiencia de discriminación sufrida por la población no blanca; he ahí la razón por la cual el narrador puede equiparar con tanta facilidad el ser discriminado con el sentir “a slight sense of superiority”. Sin embargo, el hecho de que estas manifestaciones ideológicas no sean abiertamente voluntarias ayuda a reafirmar el hecho de que la

cultura, y la cultura popular de manera mucho más evidente, responde a las angustias, prejuicios y paradojas que chocan y dialogan en el subconsciente colectivo humano.

Este gran caldo de paradojas ideológicas nos da como resultado una novela bestseller escrita en 1957 y llena de contradicciones. Por un lado, *Childhood's End* aboga por el avance científico sobre la identidad cultural y la superstición religiosa. Sin embargo, lo hace a partir del extensivo uso de imágenes y temáticas religiosas: “The particular fantasy that Clarke indulges is the Christian fantasy of the descent of Grace. The coming of Total Breakthrough, like the Second Coming, represents salvation for all men not already corrupt” (Rabkin 97). El *Total Breakthrough* se refiere al momento en el que los niños humanos forman parte del Overmind y la humanidad deja de existir para siempre; el momento en el que la humanidad ha alcanzado aquello a lo que siempre estuvo destinada a ser: parte de la colectividad casi divina que unifica a todas las razas en el universo.

De manera paralela, el relato construye una utopía en la que las diferencias raciales, económicas y políticas se extinguen para poder dar lugar a un mundo homogeneizado y perfecto basado en los estándares occidentales. Para el narrador, la Tierra en *Childhood's End* es una consumación utópica del proyecto imperialista inglés; que falló no en su ideología de conquista sino en los propósitos de la misma: “The main difference between us [the Overlords] and the British in India was that they had no real motives for going there—no conscious objectives...They found themselves possessors of an empire before they knew what to do with it, and were never really happy until they had got rid of it again” (Clarke 154). El problema no es la colonización en sí, sino los motivos detrás de ésta. De acuerdo al narrador, un proyecto colonial que tenga como objetivo la evolución del sujeto colonizado es uno que vale la pena llevar a cabo, y la crítica al imperio británico no radica en su método, sino en que nunca buscó erradicar la vida cultural de sus colonias para transformarlas en civilizaciones mucho más evolucionadas.

A pesar de que las contradicciones en la novela son numerosas, la tendencia ideológica de la misma se puede delimitar claramente. La simple elección de la perspectiva narrativa, la narrativa del Overlord colonizador, apunta a una evidente apología del colonialismo. Tal vez no un colonialismo que busca el enriquecimiento del conquistador a partir del sujeto colonizado, pero sí definitivamente un colonialismo que parte de un sentimiento de superioridad moral e intelectual por parte del sujeto colonizador. El primer tipo de colonialismo, el materialista, es el tipo que permea en el neocolonialismo ilustrado en *District 9*, que utiliza la deshumanización discursiva y cultural del otro para facilitar su explotación. El segundo tipo, al que denomino colonialismo paternalista, se presenta como un tipo de “benevolent dictatorship” (Clarke 19) que se ve a sí misma como la salvadora y civilizadora de las culturas primitivas.

Tan poco consciente de sí mismo es este segundo tipo que su reproducción en la cultura popular es vasta e involuntaria al punto de volverse un tropo narrativo extremadamente común. En cambio, el modo más agresivo del colonialismo es criticado con dureza y constantemente atacado hoy en día. ¿A qué se debe la preponderancia de un tipo de discurso sobre el otro? ¿Por qué reprobamos universal y categóricamente un modelo colonialista e, inconscientemente, seguimos pensando en la civilización, la felicidad y el desarrollo en términos predominantemente occidentales y capitalistas?<sup>15</sup> La respuesta se puede encontrar al analizar la manera en la que la cultura, y en especial la popular, reproduce, replica y cuestiona ciertos fundamentos culturales sobre los que se basan las sociedades.

---

<sup>15</sup> En las últimas décadas ha habido un cambio de pensamiento en cuanto a la idea de progreso y la cultura popular ha tenido mucho que ver al respecto. Esto se tratará con mayor atención en la conclusión.

# CONCLUSIÓN

## **El monstruo mitad canónico mitad popular de la cultura: los múltiples discursos dentro de la(s) cultura(s) popular(es)**

**B**asta con comenzar a profundizar en la definición de la palabra cultura para entender la naturaleza intrínsecamente híbrida y diversa que ésta tiene. Cultura puede referirse, de acuerdo a la RAE, a un “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”. Sin embargo, como menciona John Cawelti, durante gran parte de los últimos dos siglos, la cultura ha tenido dos naturalezas diferentes: una normativa y una descriptiva (3). El sentido descriptivo de la cultura comprende, como se puede observar en la definición de la RAE, la diversidad en la que ésta se desarrolla. Se puede hablar de múltiples culturas para múltiples áreas del desarrollo humano. De igual manera, existen culturas tan diversas como grupos sociales. El peso normativo de la cultura, en cambio, contradice esta primera acepción: “Normatively, the concept of culture was a unifying ideal, centered around a vision of Western civilization as the climax of cultural progress and synthesis” (Cawelti 3).

Así, la concepción de cultura en la sociedad actual es profundamente contradictoria. Hablamos acerca del valor de las culturas autóctonas en nuestro país, y al mismo tiempo consideramos que una persona “cultura” es aquella que domine el canon filosófico, literario, musical e histórico occidental. A pesar de que consideremos culturas aquellas tradiciones y producciones pertenecientes a comunidades periféricas, no consideramos que el conocimiento de las mismas forme parte de la “cultura general”. Entender esta idea tan compleja de cultura general implica entender también las profundas contradicciones

sobre las cuales se construye el juego de la dominancia, choque y jerarquización de determinadas culturas. Y es que, mientras que aquello que conocemos como cultura general implica la exclusión de gran parte de obras y conocimientos no occidentales, la exclusión de las producciones populares no canónicas está, de igual manera, implícitamente ignorada en esta valoración.

Si bien es cierto que con el advenimiento de las teorías acerca del posmodernismo la jerarquía entre lo canónico y lo popular ha ido disminuyendo, el peso del canon occidental sigue teniendo la mayor influencia en la construcción de la cultura normativa. Es por eso que la cultura popular es un campo tan fértil para la reproducción de ideas que refuerzan pero, al mismo tiempo, cuestionan la cultura normativa; porque la cultura popular se mueve al mismo tiempo dentro y fuera de ésta. En primer lugar el estudio de la cultura popular implica cuestionar las hegemonías discursivas y los límites dentro del canon tradicional: “the study of Popular Culture has been a call for academics to be more thoughtful and critical of the works they have been taught to accept as canon and to exercise their rationalizing power more than their memory” (Browne cit. en Cawelti 5). De igual manera, los tropos recurrentes en los géneros populares, en especial la fantasía y la ciencia ficción, se conforman, en gran parte, de cuestiones de otredad, agencia, empoderamiento y opresión; cuestiones muy cercanas a la experiencia de marginación y silenciamiento experimentadas por las sociedades periféricas.

A pesar de que la cultura popular conlleva este rompimiento con los rigores de la cultura normativa, su producción no deja de estar fuertemente influida por la misma. Es por eso que podemos encontrar obras como *Childhood's End*, en las que los valores pertenecientes a esa misma cultura normativa se valen de las herramientas de la cultura popular para replicarse. Debido a que el surgimiento de la cultura popular como objeto de consumo está intrínsecamente ligado al nacimiento del capitalismo, la mayoría de los textos producidos dentro de la misma pertenecen a sociedades occidentales e

imperialistas. Así, a pesar de que las convenciones narrativas detrás de los géneros populares apunten a una visión menos opresiva del mundo, la perspectiva de gran parte de sus autores sigue estando fuertemente impulsada por la perspectiva de contextos dominantes, lo cual dificulta la materialización de este deseo de hablar desde lo marginal.

Sin embargo, gracias a la producción en masa de este tipo de obras en países no occidentales, la misma cultura popular se continúa transformando y evolucionando constantemente. Por ejemplo, un director o escritor sudafricano que ha crecido entre películas clásicas de ciencia ficción puede tomar ciertos elementos de las mismas para retratar una problemática única a su contexto. Así nacen obras como *District 9* que, al alimentarse de la convención, la transforman y abren la puerta a infinidad de posibilidades que enriquecen el género. El proceso de recepción y creación en la cultura popular se convierte, entonces, en una especie de tercer espacio de la enunciación, en la que la configuración de la identidad de la cultura dominante y la marginal dialogan y se reconfiguran recíprocamente.

Así, el gran potencial dentro de los estudios de cultura popular radica, precisamente, en la naturaleza híbrida de la misma. Ya que este tipo de producciones reflejan las necesidades, aspiraciones y ansiedades de su mercado, la ideología dominante está siempre fuertemente afectada por su producto. Así, aunque se produzcan obras que busquen mantener la homogeneidad cultural de ciertos grupos políticos, raciales o económicos, gracias a la representación del sujeto marginal en la cultura popular —los miembros que han sido ignorados o silenciados por siglos en la cultura normativa— comienzan a tener una voz y un rostro dentro del ámbito público. Esta presencia, gracias a la reproducción masiva de la cultura popular, se vuelve más evidente, inclusive, que en los textos construidos dentro del juego del canon y la “alta literatura”.

Por ejemplo, existen múltiples obras literarias de gran valor y calidad artística producidas por escritores y escritoras afroamericanas, africanas, indígenas, etc. La mayor parte de las veces, estas grandes obras que hablan acerca de la experiencia del otro marginado e invisible llegan a formar parte de las numerosas antologías especializadas que simplemente acentúan su diferenciación con el canon tradicional occidental. Muy lejos estamos todavía de tener una tradición literaria verdaderamente multicultural, en la que todas esas voces que ahora son catalogadas en una “orthodoxy of political correctness” (Cawelti 6) logren contrarrestar el peso de la cultura normativa. En cambio, la cultura popular, al estar exenta del rigor y la obsesión categórica y antológica de la literatura académica, no hace ese tipo de diferenciaciones entre autores o temas. *District 9* no es presentada como una película sudafricana ante todo, sino como una de ciencia ficción.

De igual manera, el surgimiento de narraciones y personajes de distintas razas, creencias y preferencias sexuales refleja y, al mismo tiempo, fomenta la creación de una sociedad que, al menos en el discurso público, es más tolerante hacia la diversidad. El aproximamiento de las nuevas generaciones hacia la arena del espacio público de la cultura parte, casi siempre, desde la cultura popular. Así, una sociedad multicultural es posible para una generación que ha crecido leyendo historias que retratan experiencias diferentes a las suyas o admirando superhéroes y heroínas que, como ellos, tienen una raza o creencia que no es la predominante.

Con esto no quiero decir que la cultura popular tenga mayor valor que la cultura que radica en los círculos académicos o en la élite intelectual. Ambas esferas de la cultura perpetúan y luchan contra imposiciones normativas. Lo ideal sería que las consideraciones jerárquicas entre ambas desaparecieran. En un espacio público en el que se aprecie una posible multiculturalidad, lo canónico y lo popular se complementan entre sí. En las últimas décadas, las obras literarias se han ido hibridando cada vez

más, borrando los límites entre lo popular y lo canónico. Por ejemplo, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* es una novela que retrata la experiencia de un chico dominicano que vive en Nueva Jersey a través de una serie de referencias e imágenes provenientes de su obsesión por las obras de fantasía y ciencia ficción. La novela retrata una experiencia migratoria y el peso de la opresión de la ideología colonial en República Dominicana a través del imaginario popular sin ser, forzosamente, una obra perteneciente a un género del mismo. Así, tradiciones afrocaribeñas, personajes del *Señor de los Anillos* y referencias intertextuales a otras obras del canon occidental configuran la identidad de un sujeto colonizado. Tal como *District 9*, el relato de Junot Díaz juega con los límites de las convenciones populares y las canónicas para construir una perspectiva de la periferia.

Esta perspectiva también se construye en el mercado al cual apunta la producción popular porque ese mercado es también un híbrido en sí mismo. Si la cultura popular se ha transformado tanto en las últimas décadas, es porque sus consumidores y productores también se han diversificado. Cada vez existen más escritores, dibujantes, cineastas y músicos pertenecientes a contextos sociales diferentes. Gracias a esto, sus narrativas y personajes ilustran otros modos de vida y de pensamiento en un mercado masivo. Sin embargo, sería un exceso afirmar que todo aquello que se produce en la cultura popular apunta hacia una sociedad verdaderamente multicultural y diversa. Existen todavía muchas obras que, consciente o inconscientemente, demuestran todo lo contrario al replicar tropos divisivos y estereotípicos en los que la dicotomía del yo contra la amenaza del otro sigue prevaleciendo.

Al final, los textos populares son un punto de choque en el que se puede apreciar con claridad la confluencia y resistencia de ideas sociales, políticas, filosóficas y artísticas. En la cultura popular se digiere y literaliza la ideología y gracias a esto su estudio funciona como una ventana abierta al discurso público. Así, podemos observar cómo ciertos presupuestos y transgresiones son retratados y

manipulados para dar cuerpo e historia a nuestras ansiedades y anhelos. En este espacio abierto de lo popular, como en el tercer espacio de la enunciación, configuramos nuestras identidades a partir de nuestra relación con otro, el cual se puede presentar de varias maneras. Para este estudio me enfoqué en el otro que se construye a partir de los procesos coloniales, sin embargo, el campo de acción de la cultura popular no se detiene ahí. Soy de la opinión de que hacer un ejercicio comparativo entre épocas, géneros, teorías, etc., en varios textos enriquece el análisis de un determinado aspecto de la cultura popular, ya que ésta se crea y se renueva a partir de las relaciones intertextuales. Leer *Childhood's End* y ver *District 9* en paralelo es muy útil para poder entender la historia que la ciencia ficción tiene con el pensamiento colonialista, así como la manera en la que el desarrollo del género retrata y apoya el cambio de visión que la sociedad ha tenido al respecto, y cómo esta visión se representa en la esfera de lo público y lo comercial.

# BIBLIOGRAFÍA

- ARENDDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Nueva York: The Viking Press. 1963. PDF.
- ASHCROFT, et. al. "Mimicry", en *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Londres: Routledge. 1998. PDF.
- . "Other/other", en *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Londres: Routledge. 1998. PDF.
- . "Othering", en *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Londres: Routledge. 1998. PDF.
- . "Hybridity", en *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Londres: Routledge. 1998. PDF.
- BLOMKAMP, Neill (director, escritor y productor), Terri Tatchell (co-escritor). *District 9*. Wignut Films. 2009. Archivo BS.
- BOURDIEU, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador." *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, 2002. PDF.
- CAWELTI, John G., "Popular Culture/Multiculturalism" *Journal of Popular Culture*; verano 1996; 30, 1. PDF.
- CHATELAIN, Danièle y SLUSSER, George. "Convention and Displacement: Narrator, Narratee, and Virtual Reader in Science Fiction" *Speaking Science Fiction. Dialogues and Interpretations*. Ed. Andy Sawyer y David Seed. Liverpool: Liverpool UP. 2000. PDF.
- CLARKE, Arthur C. *Childhood's End*. Estados Unidos: Del Rey Books: 1953. Impreso.
- HAIRSTON, Andrea. "Different and Equal Together: SF Satire in District 9". *Journal of the Fantastic in the Arts*. Vol. 22, No. 3. 2011. PDF.
- HALL, Stuart. "Notas sobre la deconstrucción de lo 'popular'". *Historia popular y teoría socialista*. Ed. Ralph Samuel. Barcelona: Crítica. 1984. PDF.
- LEONARD, Elisabeth Anne. "Race and ethnicity in Science Fiction". *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Nueva York: Cambridge UP. 2003. PDF.
- MILL, James. *The History of British India*. Vol. I. 3a Edición. Londres: Baldwin, Cradock and Joy. 1826. PDF.
- MELZER, Patricia. "Cultural Chameleons Anticolonial Identities and Resistance in Octavia E. Butler's *Survivor and Dawn*" en *Alien Constructions. Science Fiction and Feminist Thought*. Texas: Texas UP. 2006. PDF.
- MUDIMBE, V. Y. "Discourse of Power and Knowledge of Otherness". *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Indiana: Indiana UP. 1998. PDF.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En Leo Braudy y Marshall Cohen (eds.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. PDF.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI Editores. 2008. Impreso.
- RABKIN, Eric S. "Genre Criticism: Science Fiction and the Fantastic". *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Ed. Mark Rose. 20th Century Views: 1976. PDF.

- REID, Michelle. "Postcolonialism". *The Routledge Companion to Science Fiction*. Ed. Mark Bould, Andrew M. Butler, et al. Nueva York: Routledge. 2009. PDF.
- ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. Routledge: Nueva York: Routledge. 2000. PDF.
- SAID, Edward. "Introducción". *Orientalism*. Nueva York: Pantheon. 1978. PDF.
- SEED, David. *Science Fiction: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP. 2011. PDF.
- SMITH, Andrew. "Migrancy, hybridity, and postcolonial literary studies". *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Ed. Neil Lazarus. Cambridge: Cambridge UP. 2006. PDF.
- SOBCHACK, Vivian. "The Limits of the Genre: Definitions and Themes" *Screening Space. The American Science Fiction Film*. Nueva York: Ungar, 1987. PDF.
- SPIVAK, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" en C. Nelson y L. Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: McMillan Education. 1988. PDF.
- SUVIN, Darko. "On the Poetics of the Science Fiction Genre" *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Ed. Mark Rose. *20th Century Views*: 1976. PDF.



