



Papeles del CEIC. International Journal on Collective
Identity Research

ISSN: 1695-6494

papeles@identidadcolectiva.es

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

Gil Molina, Raúl

Nada hay que sea inofensivo: la carga ideológica de Contagio 1

Papeles del CEIC. International Journal on Collective
Identity Research, núm. 1, 2018, Marzo, pp. 1-6

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/pceic.18884>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76555197019>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



RESEÑA AUDIOVISUAL

NADA HAY QUE SEA INOFENSIVO: LA CARGA IDEOLÓGICA DE **CONTAGIO**¹

Raúl Gil Molina*

* Universitat de València
raul.molina@uv.es

FICHA TÉCNICA

Título: Contagio
Género: Thriller
Dirección: Steven Soderbergh
Nacionalidad: Estadounidense
Productores: Jacobs, G., Sher, S., y Shamberg, M.
Distribuidora: Warner Bros Pictures
Duración: 106 minutos
Año: 2011

Suele ocurrir en aquellas distopías de origen estadounidense que el mal, tome este la forma que tome, procede regularmente de un espacio otro, externo a las fronteras del Estado, que puede ser bien otra nación, bien las profundidades del espacio exterior, bien un lobo solitario habitualmente extranjero o bien un demente (nacional o no, poco importa en este caso, ya que simbólicamente su universo mental se encuentra en un lugar dislocado, externo a las lógicas sociales mayoritarias); ocurre, por el contrario, en las de origen europeo, que el mal, tome este la forma que tome, suele proceder de los propios mecanismos del Estado. Y es este un detalle que dice mucho de ambas sociedades. En el primer caso, los poderes del Estado son sanadores, mesiánicos y salvadores, en su mano está el destino de la humanidad y actúan para salvaguardarla de un ingrato final; en el segundo, son patológicos, culpables y antagónicos. En ficciones como la reciente *Guerra mundial Z* (Foster, 2013) (dirigida por un director germano-suizo, Marc Foster, pero de producción y guion norteamericanas) el virus que azota Estados Unidos tiene

¹ Este trabajo se fue realizado durante el periodo de concesión de las Ayudas para la Contratación de Personal Investigador en Formación de Carácter Predoctoral (ACIF), de la Generalitat Valenciana y del FSE.



origen fuera de sus fronteras; en, por ejemplo, *La amenaza de Andrómeda* (Wise, 1971) (de Robert Wise y basada en la novela de Michael Crichton), el incidente desencadenante proviene del espacio exterior; y de forma similar sucede en la *La Llegada* (Villeneuve, 2016) (aunque la dirección esté a cargo del canadiense Denis Villeneuve, la producción y el guion es estadounidense, al igual que el relato en el que se basa, del neoyorkino Ted Chiang), que se inserta en la línea de las ficciones apocalípticas relacionadas con encuentros extraterrestres, tan comunes en Hollywood. Es también recurrente este método en algunas ficciones de Ray Bradbury, como por ejemplo “El ruido de un trueno” (1996), relato en el que el incidente desencadenante desembarca desde el pasado. A este lado del charco, las ficciones de Alan Moore (*Watchmen* [Moore, 2016], por ejemplo, pero sobre todo *V de vendetta* [Moore, 2015]), George Orwell (1984 [2013] o *Rebelión en la granja* [2017]) o Aldous Huxley (*Un mundo feliz* [2014], entre otras), o algunas recientes películas como *28 días después* (Boyle, 2002) nacen de una sospecha sobre la manifiesta hipocresía del Estado. Es evidente que no es esta una norma totalizadora y que es posible encontrar numerosos contraejemplos (sin ir más lejos, el norteamericano Ray Bradbury escribió *Fahrenheit 451* [2003], mientras que el británico H.G. Wells publicó en 1898 *La guerra de los mundos* [2016]), pero sí es cierto que nos encontramos ante un modelo que se repite con asiduidad.

En cuanto a *Contagio*, hablamos de una ficción apocalíptica e inmunitaria, dirigida por Steven Soderbergh y estrenada en 2011, que sí cumple con estas hipótesis. Pongámonos en situación: cuando una joven ejecutiva (Beth Emhoff, interpretada por Gwyneth Paltrow) regresa a Minneapolis desde Hong Kong tras un viaje de negocios, desconoce que es portadora de un agresivo virus que provocará su muerte y, en pocos meses, la de millones de personas a lo largo y ancho del mundo. Estados Unidos es el principal espacio de la acción, pero Asia es el origen del virus: en otras palabras, un espacio externo que escapa al control norteamericano. Ya desde el principio de la acción, las miradas de todas las naciones focalizan en Estados Unidos, implorando una solución que únicamente ellos parecen poder dar y que, finalmente, llegará gracias al trabajo de los más prestigiosos científicos del país. Pero el camino para alcanzarla, por lo épico que resulta, no deja de ser paradigmático, como por otra parte suele suceder en tantas ficciones hollywoodienses: Ally Hextall (Jennifer Ehle), investigadora del Centro para el Control y Prevención de Enfermedades, se inocular el virus para comprobar el funcionamiento de la vacuna, antes de que esta haya sido testada con efectividad en animales y humanos, imitando así al Premio Nobel australiano Barry Marshall. Y es que es



esta otra característica de las películas norteamericanas: el salvador es el Estado, sí, pero no en tanto representante de una masa social que lucha para no ser aniquilada, sino personificado en una figura heroica. El individuo salva a la masa (en una lectura a caballo entre el neoliberalismo, el cristianismo, y, paradójicamente, Nietzsche) mientras esta espera, sumida en la sinrazón y la violencia, un remedio que siempre es incapaz de alcanzar por sí misma. La vacuna, evidentemente, funciona, la doctora Ally Hextall se cura y, con ello, rescata a una humanidad al borde del abismo. Así, se abre la posibilidad de un *happy ending* que, de nuevo, responde a una constante en las ficciones hollywoodienses dirigidas al gran público: al fin y al cabo, si el Estado es el salvador, cualquier otro final criminalizaría a las instituciones, y no parece posible ni recomendable tal insubordinación (al menos en las ficciones dirigidas al gran público).

Sin embargo, no seamos reduccionistas, ya que, entre tanto, muchas otras historias se suceden en el film y es necesario detenernos en ellas para analizar qué imagen está transmitiendo Hollywood a sus centenares de miles de receptores. Que el cine norteamericano ha sido utilizado históricamente para comerciar, primero, con una imagen su propio país alejada de la realidad (Baudrillard [1978] y Debord [2002] tendrían mucho qué decir aquí)² y, segundo, con una imagen del otro en exceso simplificada, que desde Estados Unidos se ha ido construyendo a lo largo de los años, no es algo que esté descubriendo ahora mismo en estas páginas. Es por ello necesario pensar en el cine de Hollywood (en general cualquier producto cultural) como un *aparato ideológico* (siguiendo la terminología de Althusser [1974])³ que incide sobre la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia,

² Hablamos, aquí, de las teorías de Baudrillard sobre el *simulacro* y la *hiperrealidad*: La era de la simulación se abre pues con la liquidación de todos los referentes [...]. No se trata ya de imitación, ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse. (Baudrillard, 1978: 7). En cuanto a Debord, hacemos referencia a sus reflexiones en *La sociedad del espectáculo*: "Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación" (2002: 8)

³ Entendemos los *Aparatos Ideológicos del Estado*, siguiendo a Althusser, como realidades que se presentan al observador bajo la forma de instituciones distintas y especializadas (religioso, escolar, familiar, jurídico, sindical, de información y cultural) con el objetivo de asegurar su propia cohesión y reproducción (Althusser, 1974: 135) a partir de una incidencia simbólica sobre la ideología, definida como "la representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia" (1974: 144)".



es decir, sobre aquello que el pensador francés identificó como la *ideología*. En este sentido, más allá de la imagen salvadora de Estados Unidos, podríamos cuestionarnos: ¿Cómo son representadas el resto de naciones? Hong Kong es el origen del mal, y sus habitantes, desesperados semi-animalizados en busca de una vacuna, son capaces de secuestrar a una europea que marcha allí para investigar sobre el virus. Por su parte, Europa se convierte en un ser pasivo, incapaz de encontrar soluciones a un problema de tales magnitudes y, por lo tanto, obligado a dejar su destino en manos de Estados Unidos.

En otro orden de cosas, el tratamiento desde el punto de vista del género responde en muchas ocasiones a lo que Bourdieu (2000) conceptualizó como dominación masculina, que se materializa en diversos tipos de violencia (siguiendo los términos de Judith Butler [2006]) sobre las mujeres, representadas habitualmente como entes pasivos. Ciertamente es que la descubridora de la vacuna (Jennifer Ehle) es mujer, pero está siempre bajo el manto protector de su padre (Elliot Gould); en cuanto a la representante europea en Asia (Marion Cotillard), no solo fracasa en su objetivo, sino que además es secuestrada; la doctora Erin Mears (Kate Winslet), por su parte, encargada de investigar el virus en Estados Unidos, muere tras contagiarse durante sus averiguaciones; Beth Emhoff (Gwyneth Paltrow), la ejecutiva portadora del virus a Norteamérica fallece a causa del contagio y provoca la muerte de su hijo, mientras que su marido, Mitch Emhoff (Matt Damon), es inmune. A su vez, el poder institucional recae en la figura masculina del Doctor Ellis Cheever (Laurence Fishburne), encargado de controlar las investigaciones, nexo entre los científicos y el estado y, a la vez, voz pública de todo ello ante los medios de comunicación. Su pareja, Aubrey Cheever (Sanaa Latha), mientras tanto, ocupa el espacio de lo interno y lo privado.

Pero *Contagio* también nos habla de otra problemática fundamental en las sociedades contemporáneas: la (des)información. Alan Krumwiede (Jude Law), bloguero especializado en teorías conspiranoicas, toma una doble función en el filme: por una parte, simboliza el sensacionalismo informativo que históricamente ha ubicado (y ubica) el discurso amarillista como perfecto compañero de viaje de los miedos colectivos. Por otra parte, su enfrentamiento constante contra el poder y el Estado, viene a explicitar el oscurantismo institucional en el que se hayan sumidos los principales problemas sociales, que son, habitualmente, los menos conocidos por la masa ciudadana, ignorante habitual de buena parte de las más importantes



decisiones que deben ser tomadas por sus gobernantes y sus instituciones (quizás, desde la óptica de las *sociedades de control*, teorizadas por Deleuze)⁴.

Lo pandémico vende porque apunta directamente al foco más primigenio de nuestros temores, esto es, al miedo a lo desconocido, que es, precisamente, aquello que escapa a la vista y al control. Por supuesto, ello guarda una relación extratextual directa con los brotes de enfermedades infecciosas que tuvieron lugar a lo largo y ancho del mundo alrededor de la fecha de estreno de *Contagio*: recordemos el shock social que supusieron las crisis del ébola en 2007 o de la gripe A en 2009 y 2010. En muchas ocasiones, Hollywood dirige sus ficciones hacia las principales alarmas sociales para generar a partir de ello un discurso en ningún caso inofensivo que es necesario desactivar a través de la crítica (entendida como la herramienta para no ser gobernados o, al menos, para no ser gobernados de esa forma y a ese precio, según sentencia de Foucault [2006: 8]). *Contagio*, una película sencilla y nada alambicada, pensada para que el gran público pueda consumirla con facilidad, utiliza (consciente o inconscientemente) determinados discursos sociales clasistas y diferenciadores que se fundamentan en oposiciones jerárquicas binarias (que fomentan la desigualdad, por lo tanto) del tipo hombre/mujer, occidente/oriente o individuo/masa, y que son claros trasuntos y consecuencias de la ideología neoliberal, de los discursos sobre la globalización o de la matriz de la *dominación masculina*, entre otros. Se torna necesario, en definitiva, decir y pensar sobre las ficciones hollywoodienses en este sentido. "Nada hay ya que sea inofensivo", decía Adorno (2004: 29). Por ello he creído necesaria esta reseña.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (2004). *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Obra completa 4. Madrid: Akal.
- Althusser, L. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos de estado: notas para una investigación*. Barcelona: Seminario del Instituto de Estudios Laborales.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

⁴ Para ejemplificar el carácter oculto del control institucional, Deleuze recurre a unas reflexiones de Guattari en una clarividente cita: "Félix Guattari imaginaba una ciudad en la que cada uno podía salir de su departamento, su calle, su barrio, gracias a su tarjeta electrónica (individual) que abría tal o cual barrera; pero también la tarjeta podía no ser aceptada tal día, o entre determinadas horas: lo que importa no es la barrera, sino el ordenador que señala la posición de cada uno, lícita o ilícita, y opera una modulación universal" (Deleuze, 1993: 39)



- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Boyle, D. (director), How, R., Macdonald, A. y Garland, A. (2002). *28 días después* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: UK Film Council.
- Bradbury, R. (1996). *Las doradas manzanas del sol*. Barcelona: Minotauro.
- Bradbury, R. (2003). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Minotauro.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1993). *Postdata sobre las sociedades de control*. Ajoblanco, N°51, 36-39.
- Foster, M. (director), Pitt, B., Gardner, D., Kleiner, J. y Bryce, I. (productores). (2013). *Guerra Mundial Z* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Foucault, M. (2006). *Sobre la ilustración*. Madrid: Tecnos.
- Huxley, A. (2014). *Un mundo feliz*. Barcelona: Debolsillo.
- Moore, A. (2015). *V de vendetta*. Barcelona: ECC Ediciones.
- Moore, A. (2016). *Watchmen*. Barcelona: ECC Ediciones.
- Orwell, G. (2013). *1984*. Barcelona: Debolsillo.
- Orwell, G. (2017). *Rebelión en la granja*. Barcelona: Debolsillo.
- Soderbergh, S. (director), Jacobs, G., Sher, S. y Shamberg, M. (productores). (2011). *Contagio* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros Pictures.
- Villeneuve, D. (director), Levine, D., Levy, S., Linde, D. y Ryder, A. (productores). (2016). *La llegada* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Wells, H.G. (2016). *La guerra de los mundos*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- Wise, R. (productor y director). (1971). *La amenaza de Andrómeda* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Univeral Pictures.