

World War Z: darwinismo social y renacer de la concepción nacionalsocialista del mundo

World War Z: Social Darwinism and rebirth of the Nazi worldview

■ ALFONSO M. RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMÉNEZ DE ARAGÓN^a

Universidad de Sevilla, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura.
Sevilla, Spain

Universidad Centroamericana de Nicaragua, Facultad de Humanidades y Comunicación. Managua, Nicaragua

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es llevar a cabo un ejercicio de análisis crítico de los discursos ideológico y propagandístico contenidos en la película *World War Z* (2013). Mi conclusión es que la película ha sido diseñada como exponente ideológico de la nueva – extrema – derecha estadounidense y global, y que se enmarca en la pretensión de esta de construir un relato con vocación hegemónica sobre la necesidad de liquidar la moral de la solidaridad y volver a la sociedad de clanes y al racismo ideológico y económico. Este relato se basa en tres viejos pilares contenidos y representados en la película: el darwinismo social, la sobrepoblación del planeta, y el peligro que para el primer mundo suponen las fronteras abiertas. Mostraré que estas ideas coinciden, con ligeras variaciones, con los pilares en los que se basó el nacionalsocialismo de Adolf Hitler.

Palabras-chave: Zombis, ideología, migración, cine, propaganda

ABSTRACT

The aim of this article is to carry out a critical analysis of the film *World War Z* (2013) from an ideological and propagandistic point of view. My conclusion is that the film has been designed as an ideological exponent of the New American Far Right. I will describe how the film is permeated by the New Right ideology, which seeks to build a new worldview about the need to discard the moral of solidarity and put in its place the moral of the strongest. In other words, an ideology based in economic and ideological racism which seeks to return to the society of clans. This worldview of the New Right is based on three old pillars contained and represented in the film: Social Darwinism, overpopulation, and the danger of the open borders to the first world's way of life. I will demonstrate how these ideas are slight variations of the Nazi ideology.

Keywords: Zombies, ideology, migration, cinema, propaganda

^a Doctor y Pós-doc. en Comunicación por la Universidad de Sevilla, profesor de postgrado en la Universidad Centroamericana de Nicaragua, miembro del Grupo de Investigación IDECO: Comunicación Política, Ideología y Propaganda. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4597-4944>. E-mail: alfonso.m@rodriguezdeustria.es

DOI:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i3p151-167>

Y por eso les pido su ayuda, para hacer a ¡América, América de nuevo! Ayúdenme a construir un muro para mantener a los zombis fuera. ¡Voy a hacer que lo construyan los zombis! ¡Hoy les pido su ayuda para librar para siempre a esta gran nación de la amenaza zombi!¹

(Primer candidato a presidente de EEUU. *Z Nation*, "Election Day", 2016)

¹ En el original: "And that is why I'm asking for your help to make America, America again! America! Help me build a wall to keep the zombies out. And I'm gonna make the Zs build it! Today, I'm asking you to help me in ridding this great nation of that zombie scourge forever!"

Por supuesto que tengo un plan. Y le va a encantar a todo el mundo porque es mucho mejor que el estúpido e insostenible muro de mi adversario. Les presento una serie de agujeros enormes cavados en la tierra. Ahora bien, usamos a los criminales como cebo para atraer a los zombis, los zombis caen en los agujeros y se comen a los criminales. ¡Es un dos por uno!²

(Segundo candidato a presidente de EEUU. *Z Nation*, "Election Day", 2016)

² En el original: "I do in fact have a plan. And everybody's gonna love it because it's a vast improvement over my opponent's untenable wall nonsense. I present to you a series of very large holes. Now, we use criminals as bait to attract the zombies. The Zs fall into the holes and eat the criminals. It's a twofer!"

SINOPSIS

WORLD WAR Z fue producida y estrenada en el año 2013 por Plan B Entertainment (propiedad del protagonista de la película, Brad Pitt), Skydance Productions y GK Films. Esta última es la productora de *Argo* (Ben Affleck, 2012), que relata de forma realista la operación de extracción de seis trabajadores de la Embajada estadounidense en Irán, aunque minusvalorando el papel real que jugó la Embajada de Canadá en la operación, y reservando de forma expresa todo el mérito para para la Agencia de Inteligencia (Jenkins, 2016). *World War Z* está basada la novela de Max Brooks *World War Z: an oral history of the zombie war* (2006), que relata precisamente la situación que describe el título a través de una sucesión de entrevistas durante los primeros días de la plaga.

Gerry Lane, antiguo colaborador de la ONU con amplia experiencia en zonas de conflicto, es reclamado por el Subsecretario General de las Naciones Unidas, Thierry Umutoni, quien le encarga la tarea de encontrar la cepa del virus que en pocas horas ha convertido a la mayoría de la población mundial en zombis. "No te llamo por los viejos tiempo, amigo. Te necesito. Necesito que vuelvas"³.

Lane, siguiendo la estela de los héroes renuentes estadounidenses inaugurada por Rick Blaine en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) y continuada por los pistoleros Shane (*Shane*, George Stevens, 1953) y Han Solo *Star Wars* (George Lucas, 1977), no está excesivamente dispuesto a aceptar el encargo, y más aún después haber *colgado las pistolas* por culpa de las graves desavenencias que tenía con la cúpula y las políticas de la ONU. Se ve sin embargo forzado a aceptarlo, presionado por la amenaza de evacuación de su familia -mujer y dos hijas y un niño mexicano que han llevado consigo – del barco de la Armada que les cobija, al considerarlas "personal no esencial" si Gerry no vuelve a trabajar para – lo que queda de la – ONU.

³ En el original: "This is not for old time's sake, my friend. I'll need you. I need you back."

Comienzan así una serie de viajes por todo el mundo en busca de la cepa del virus, que llevan a Lane a Corea de Sur, Israel y Escocia, donde llega a la conclusión de que los zombis no atacan a los enfermos terminales. La teoría de Gerry es que los zombis perciben las enfermedades terminales y se despreocupan de quienes las sufren porque no les sirven para sus propósitos de propagar el patógeno. En otras palabras, los zombis buscan individuos sanos para extender la plaga. De esta forma, inoculándose a sí mismo una enfermedad bacteriológica terminal pero curable, consigue pasar desapercibido entre los zombis y probar su teoría⁴. La enfermedad terminal curable, como una especie de camuflaje, se convierte en la mejor arma del ejército que acabará con la plaga zombi, ya que puede ser tratada antes de llegar a un punto irreversible. La película termina con escenas de batalla y la típica apelación al miedo a la cual la derecha mediática nos tiene tan acostumbrados: “Ciudad de México ha sido declarada totalmente perdida. Estén preparados para cualquier cosa. Nuestra guerra acaba de empezar”⁵.

⁴ La idea está, por decirlo suavemente, poco trabajada. ¿Por qué le importa al virus la salud de sus huéspedes si su actividad consiste precisamente en convertirlos en muertos vivientes? El patógeno es muy perceptivo (distingue a los sanos de los enfermos terminales) pero rematadamente estúpido (una vez contagiadas y convertidas en zombis, la salud previa de las personas es irrelevante).

⁵ En el original: “Mexico City has been declared a complete loss. Be prepared for anything. Our war has just begun”.

METODOLOGÍA

Como metodología hemos utilizado la perspectiva de análisis textual ideológico de Ray (1985), Ryan y Kellner (1990), Biskind (2001), Wood (2003) o Kellner (2010, 2016), que en un artículo titulado precisamente *O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood* afirma: “Analizar el cine diagnósticamente nos permite esclarecer problemas y conflictos sociales y evaluar las crisis y los principales problemas sociopolíticos contemporáneos”⁶ (Kellner, 2016: 13). Además, la ideología contenida o representada en las películas puede ser revelada, descodificada, a través del análisis: “Uso el término transcodificado para describir la forma en que determinados discursos políticos como el reaganismo o el liberalismo son trasladados o codificados en los textos de los medios de comunicación”⁷ (Kellner, 2010: 2).

⁶ En el original: “Analisar o cinema diagnosticamente permite-nos obter esclarecimentos sobre problemas e conflitos sociais e avaliar crises e problemas sociopolíticos dominantes da atualidade”.

⁷ En el original: “I use the term transcode to describe how specific political discourses like Reaganism or liberalism are translated, or encoded, into media text”.

A esta perspectiva de análisis le sumamos las nociones de retórica, propaganda y niveles de significación en la narrativa audiovisual desarrolladas por Rodríguez de Austria (2015a, 2015b). En otras palabras, atendemos al hecho de que en ocasiones los textos filmicos están diseñados con intención de intervenir en los debates sociales contemporáneos y/o de propagar determinadas ideas. C. D. Jackson, consejero del presidente Eisenhower, dejaba muy claro este punto en 1953, tras reunirse con el director de cine Cecil B. DeMille:

Tiene una teoría, que suscribo por completo, de que la utilización más eficaz de las películas americanas no es diseñar una película para tratar un determinado

problema, sino hacer que en las películas “normales” se introduzca una línea de diálogo apropiada, un comentario, una inflexión de voz, un gesto. Me dijo que en cualquier momento que yo le diera un tema sencillo en relación con un país o una zona, encontraría la forma de tratarlo en una película. (Jackson a Henry Luce, carta de 19 de mayo de 1953, Saunders, 2001: 402)

Jackson no tuvo problemas para encontrar aliados “en Hollywood que entendieran perfectamente ‘los problemas de propaganda de Estados Unidos’, y que estuvieran dispuestos ‘a insertar en sus guiones y en sus actos las ideas correctas con la sutileza debida’” (Saunders, 2001: 403). En enero de 1954 hizo una lista de estos aliados en la que aparecían los dueños de las ocho grandes productoras de Hollywood. Jackson, como DeMille, basaron su práctica propagandística en la idea, popularizada por Richard Crossman, de que “la mejor forma de hacer propaganda es cuando la gente no se da cuenta de que se le está haciendo propaganda”. Es decir que la influencia lograda es mayor cuando las personas tienen las “defensas bajas”, cuando piensan que están inmersos en una actividad de puro y simple entretenimiento.

Aunque existen algunos documentos sobre cómo determinadas instituciones y grupos de presión han participado en el diseño de cientos de películas⁸, lo cierto es que esta actividad se mantiene mayoritariamente en la sombra. Tricia Jenkins (2016: 52) lo explica en su libro *The CIA in Hollywood: how the agency shapes film and television*:

⁸ Véase para el caso de Hollywood Saunders (2001) Black (1994, 1998), Koppes; Black (1990), y Jenkins (2016).

⁹ En el original: “The truth is that it is almost impossible for outsiders to know exactly how the CIA is able to influence the content of programs creators towards the Agency: almost no documentation has surfaced regarding the CIA’s notes on creators’ originally submitted drafts, and presumably, no recorded conversation between these players exists. [...] The CIA no longer works with the entertainment industry in a tightly controlled manner [...], now tries to work with creators in the preproduction stages to influence ideas as they are being crafted”.

¹⁰ En el original: “The CIA’s lack of transparency does not mean that nothing is known about its involvement or that trends cannot be discerned by analyzing its texts”.

Lo cierto es que para la gente de fuera es casi imposible tener una idea de la capacidad que tiene la CIA de influir en los contenidos de los programas en los que la agencia es mencionada. Apenas ha salido a la luz documentación sobre las indicaciones de la agencia a los guiones que les envían, y, presumiblemente, las conversaciones entre los responsables de los programas de cine y televisión y los agentes de la CIA no han sido grabadas. [...] La CIA ya no intenta forzar a la industria del entretenimiento a representar sus puntos de vista [...], actualmente intenta trabajar con los creadores en el periodo de preproducción para influir en sus ideas conforme estas están siendo elaboradas⁹.

Esto no quiere decir, como la misma autora subraya para el caso de la CIA, que se sea imposible detectar las ideas insertadas sutilmente: “la falta de transparencia de la CIA no significa que se desconozca totalmente su influencia o que esta no pueda percibirse analizando los textos”¹⁰ (Ibid.: 53).

A falta de confirmación documental, los científicos sociales hemos de conformarnos con el análisis de los textos, centrando nuestra atención en la

detección de subtextos, un mecanismo tradicional en el cine tanto para evitar los rigores de la censura como para propagar ideas de forma encubierta. Si se reconoce en estos subtextos un contenido político conectado con – o dirigido a – la realidad contemporánea, existe una alta probabilidad de que hayan sido insertados con intención de influir en el público, de introducir determinadas ideas en sus cabezas.

LOS TÍTULOS DE CRÉDITO

La secuencia de los títulos de crédito, que analizamos a continuación, sigue en *World War Z* el esquema tradicional del género: diferentes y sucesivas imágenes de programas de televisión –un zapping nada aleatorio que recuerda al montaje intelectual de S. M. Eisenstein– enmarcan y contextualizan la dantesca catástrofe que en pocos días se extiende por el planeta. Es este un tipo de apertura que se ha convertido en tradicional en el género apocalíptico por su virtud de condensar gran cantidad de información en escasos segundos, y por su capacidad de crear la atmósfera en la que habitarán los protagonistas. Las imágenes de televisión retransmiten la catástrofe y su dimensión global, las primeras reacciones, la incredulidad, el milenarismo, y esa mixtura de los contenidos más vacuos y superficiales con la tragedia más aterradora que sólo la televisión es capaz de lograr. A la vez que observamos la sucesión de imágenes de distintas texturas, escuchamos las voces de los presentadores y presentadoras, que no siempre coinciden con las imágenes mostradas. Es decir, se superponen imágenes y comentarios que aparentemente nada tienen en común. Y finalmente podemos leer los subtítulos de las noticias y los textos y carteles que aparecen en las imágenes, complementando el audiovisual con un tercer modo de comunicación, el de la palabra escrita.

La cantidad de información que en pocos segundos nos ofrece este tipo de aperturas es difícil de asimilar, y está frecuentemente dirigida hacia nuestras emociones, no hacia nuestro intelecto. El objetivo estético de tanta desorientación es introducirnos en una atmósfera de ficción que mezcla la monstruosidad con el realismo. Apocalipsis zombi en nuestro mundo, ya, ahora. Es este un objetivo loable que el espectador suele agradecer dejándose llevar por el relato. Pero a veces, a este objetivo estético se superpone un objetivo retórico, propagandístico, como es el de influir en las personas que ven la película, introduciendo en su mente, de forma subrepticia, ideas y reacciones emocionales que les acompañarán en la vida real, una vez salgan del cine o apaguen los televisores en los salones y dormitorios de sus casas (Rodríguez de Austria, 2015a: 77-81).

Este es el caso de *World War Z*. Además de desorientar al espectador para introducirle en la atmósfera de ficción, se le presentan las ideas que estructuran

ideológicamente la película, y que las personas responsables de la misma quieren asentar entre el público estadounidense: el planeta está superpoblado, las fronteras abiertas suponen un gran peligro, y la lucha por la supervivencia es algo natural, es una guerra entre sociedades o civilizaciones – se sigue la estela de Samuel P. Huntington y su famoso libro *The clash of civilizations and the remaking of world order* (1996) –, no una crisis humanitaria y de humanidad. Transcribimos a continuación la secuencia de los títulos de crédito y dedicamos el resto del artículo a tratar cada una de las ideas que consideramos que expone, y la forma en que se usa la retórica narrativa para hacerlo:

Playa, nubes, atardecer en Nueva York, bandadas de pájaros, viviendas en diferentes partes del mundo (adosados, edificios), el metro. Hasta ahora no ha aparecido ninguna persona en los diferentes paisajes filmados. Se abren las puertas del metro y sale la gente de los vagones. Escena de aglomeraciones. Pantalla de los horarios de vuelos en un aeropuerto. Aglomeraciones de personas anglosajonas. Aglomeraciones de personas orientales. “Las autoridades han confirmado un brote de gripe aviar”¹¹. Avión volando. Bosques. Hormigas. Bandada de cientos de pájaros. Policía hablando con el conductor de un vehículo en una frontera. Pantalla de aeropuerto. “El escenario será distinto si el virus muta de forma que pueda transmitirse entre humanos”¹². Aglomeración en India. “Así que empecemos”¹³. Esta frase la pronuncia una presentadora en un Talk Show, la frase que enlaza con la anterior sería en realidad: “Así que estemos preparados”¹⁴. Delfines muertos que han quedado varados. “Las emisiones de CO₂ se han incrementado dramáticamente en...”¹⁵. Lobos. Ballena muerta. Atasco. Aglomeración en el metro en una ciudad oriental. Programas de televisión banales. “La Policía confirma que ha visto casos recientes de personas comportándose de forma extraña”¹⁶. Aglomeración en India o país árabe. Aglomeración de vehículos que esperan en la frontera para entrar en Estados Unidos. “La Agencia de Salud de las Naciones Unidas no recomienda restringir oficialmente los desplazamientos”¹⁷. (Esto significa: La ONU es inoperante, no toma las medidas adecuadas.) Aglomeración ciudad oriental. “Es un poco preocupante”¹⁸. (Esto significa: La inoperancia de la ONU es preocupante.) Personas en una calle de una ciudad de América Latina con mascarillas. Personas anglosajonas con mascarilla en un aeropuerto. Gran aglomeración de personas anglosajonas en un concierto. (Es la primera y única escena en la que aparecen personas sonriendo.) Vacuo programa de TV. Lobo gruñendo. Persona grabando un vídeo con un teléfono móvil en India, enfoca hacia la cámara de televisión que a su vez le graba. Escena de mala calidad grabada con teléfono móvil donde puede verse a distancia un hombre golpeando a otro. La locución, de la persona que graba el vídeo emitido en el telediario nos ayuda a interpretar la imagen: “Está encima del hombre, golpeándole. El hombre

¹¹ En el original: “Authorities have confirmed an avian flu outbreak”.

¹² En el original: “This will be a different scenario if the virus changes in a way that allows transmission between humans”.

¹³ En el original: “So, let’s get started”.

¹⁴ En el original: “So, let’s get prepared”.

¹⁵ En el original: “CO₂ emissions have dramatically increased in...”.

¹⁶ En el original: “Police say they’ve seen similar cases recently of people behaving strangely”.

¹⁷ En el original: “The U.N. Health Agency is not likely to recommend official travel restrictions”.

¹⁸ En el original: “It’s a little bit unsettling”.

está sangrando”¹⁹. Aglomeración multiétnica (GB o EEUU). Comentarista con actitud de telepredicador: “Todo lo que se dice sobre el día del juicio final es un enorme bulo”²⁰. Lobos disputándose una pieza, un animal que han cazado.

A partir de este momento el ritmo de la música y las imágenes se va acelerando. “El sujeto le gruñó y continuó atacando a la víctima”²¹. Buitre comiéndose una cebra. Hombre desinfectando un edificio en América Latina (tono de piel oscuro, no negro). “Se estima que son alrededor de 15.000 en el Reino Unido”²². Cánido salvaje despedazando los restos de un caballo. Hormigas devorando un animal del tamaño de un cangrejo. Una persona entrega su pasaporte en un aeropuerto estadounidense, la funcionaria lleva una mascarilla. Hormigas comiéndose un escarabajo. Personas filipinas o del sureste asiático con mascarillas. Ambulancia en EEUU. Lobos gruñendo. Aglomeración de abejas amontonadas. Trabajadores del gobierno con trajes de desinfección buscando algo en contenedores de basura. Aglomeración de hormigas. Caimanes amontonados y enzarzados unos con otros. Guepardo cazando un mamífero tipo ñu. Leona cazando un mamífero tipo ñu. Primer plano de la cara del ñu muriendo. Lobos peleándose. Dos insectos de la misma especie peleándose. Aglomeración de gente en una gran ciudad oriental cruzando un paso de cebras. Insecto. Coche de policía en EEUU. Aglomeración de hormigas. Aglomeración de peces. Paso de peatones. Abejas amontonadas. Ballena orca. Abejas amontonadas... y el título de la película: *WORLD WAR Z*.

¹⁹ En el original: “Right on top of the man, beating him. The man is bleeding.”

²⁰ En el original: “All the talk about a doomsday is a big hoax”.

²¹ En el original: “The subject growled at him and continued to maul the victim”.

²² En el original: “The best estimate is about 15,000 in the UK”.

DARWINISMO SOCIAL

Lo primero que llama nuestra atención es la importancia que se da a los animales, que no volverán a ser mencionados en la película más que cuando las hijas de Lane le piden un cachorro de perro como mascota. El hecho de que los mamíferos aparezcan depredando y luchando entre sí (también crían, amamantan y se protegen), y de que los insectos aparezcan también depredando, luchando o en masa, nos pone sobre la pista de la idea de naturaleza que expone la película. Una naturaleza agresiva y en lucha constante por la supervivencia a la que también pertenece la especie humana.

“La Madre naturaleza es un asesino en serie. No lo hay mejor que ella, más creativo. [...] Es una zorra”²³, le dice a Lane el joven médico que le acompaña en el comienzo de su periplo, y que acaba tropezando y disparándose en la cabeza a las primeras de cambio. La función de la frase es doble: por un lado se refuerza la idea de la naturaleza cruel y en lucha constante, y por otro se sitúa el origen de la plaga en la propia actividad de la naturaleza, y no en un fallido experimento de laboratorio ligado a la investigación en guerra bacteriológica, como es habitual en

²³ En el original: “Mother Nature is a serial killer. No one’s better. More creative [...]. She’s a bitch”.

el género. Como veremos, este detalle es importante: la responsable de la situación (plaga, crisis, catástrofe...) es la naturaleza, no determinadas actividades humanas (experimentación, política económica, maximización del beneficio...).

Esta visión de la naturaleza encaja con el papel reservado a la misma en la “concepción nacionalsocialista del mundo”²⁴ propugnada por Adolf Hitler:

²⁴ Este es el término utilizado por Georg Lukács en el libro *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler* (1976).

Pero la última instancia y el eje del pensamiento hitleriano es, por supuesto, la naturaleza, o más bien lo que cree que es. Si en algún punto de *Mi lucha* cabe escuchar algo así como veneración o temor, o incluso perruna devoción, es en los pasajes en que apela a esta diosa – la “cruel reina de toda sabiduría” –. [...] No cabe dejar de oír la siniestra consecuencia de su convicción, su fascinación por la insensible crueldad de esta reina. Es la insensibilidad de la serpiente, incluso del insecto, incapaz, o más bien, inaccesible a cualquier clase de comunicación conocida. Se declara devoto de esta crueldad, la abraza en un abrazo místico y la convierte en su sabiduría, y a él en su fiel ejecutor. (Amery, 2002: 69)

Según Hitler, la reina cruel actúa de acuerdo a un principio aristocrático: “selecciona lo mejor, lo que equivale a decir lo más fuerte” (Ibid.: 69).

Suele situarse el origen del darwinismo social en las ideas de Herbert Spencer, que aplicó las teorías biológicas de Charles Darwin a las relaciones sociales e instituciones humanas. Igual que el nacionalsocialismo, su antecesor histórico directo, la nueva derecha del siglo XXI lleva a cabo una lectura de las ideas de Darwin y Spencer que se centra en justificar la supremacía de las sociedades más fuertes sobre las más débiles, en un contexto “natural” de lucha por la propia supervivencia (o por el estilo de vida).

Distorsionando las teorías de Darwin, Hitler focaliza su atención en la idea de que el instinto de conservación empuja al fuerte a dominar al débil. La naturaleza es una aliada sádica por su crueldad, ya que sus leyes rigen también en las relaciones humanas, que nunca son igualitarias. (Alarcón, 2016: 188)

Las sociedades dominantes serían desde este punto de vista las mejor adaptadas, y habrían alcanzado su posición en una lucha justa, por lo cual no deben sentir el menor remordimiento mientras aniquilan a las sociedades perdedoras. Aniquilar y esclavizar a los perdedores era una ley de la naturaleza, de la cual Hitler se pensaba un instrumento, un simple ejecutor.

Esta sería, en líneas generales, la expresión social del derecho del más fuerte defendido por Trasímaco en el Libro I de la *República* de Platón y por Cálicles en el *Gorgias*.

Para esta visión justificadora de la injusticia del darwinismo social es fundamental la naturalización de la lucha entre miembros de la misma especie, tarea llevada a cabo históricamente por el conservadurismo sobre la máxima del famoso *homo homini lupus* que pronuncia un mercader en la *Asinaria* o *La comedia de los asnos* de Plauto²⁵. Esta perspectiva contrasta con la tradicional descripción de la naturaleza como abundante, si se reparten sus frutos equitativamente, que ha llevado a cabo el anarquismo, poniendo el acento en la colaboración intra y entre especies que se puede observar en la naturaleza. No en vano el mismo Spencer planteaba que, probablemente, la sociedad más evolucionada, y por lo tanto más adaptada, era la anarquista.

La apertura de *World War Z*, con su sorpresiva abundancia de animales que no guarda correlato alguno con la trama, subraya y contextualiza esta guerra de todos contra todos como un hecho natural. Las actitudes contrarias a esta guerra de todos contra todos, la colaboración, la solidaridad, serán explícitamente castigadas en la narración, como señala Rodríguez de Austria (2016) sobre ésta y otras películas contemporáneas del género postapocalíptico tales como *The road* (John Hillcoat, 2009), *The book of Eli* (The Hughes Brothers, 2010) y *The day* (Doug Aarniokoski, 2011).

Transcurrida una hora de la película, Gerry Lane se encuentra en Jerusalén, a donde le ha conducido la información de un desquiciado agente de la CIA. Lane descubre por Jurgen Warmbrunn, agente del Mossad, que Israel ha construido un muro para protegerse de los zombis, ya que sus Servicios Secretos tomaron como veraz un memorando interceptado en Corea del Sur en el que se hablaba de la existencia de zombis. (La respuesta de Corea del Norte a la amenaza zombi, por cierto, y según informa el agente de la CIA, fue extraer los dientes a los veinticuatro millones de habitantes.) El muro construido alrededor de Jerusalén evoca de forma absolutamente cínica y directa el real muro de la vergüenza que aísla y deja sin servicios esenciales a asentamientos palestinos en Gaza y Cisjordania, además del conflicto palestino-israelí en general (Christensen, 2015: 144). A pesar del celebrado muro, la ciudad acaba cayendo por causa precisamente de la solidaridad entre las dos civilizaciones que comparten el espacio acotado.

Gerry Lane se sorprende de que las autoridades israelíes dejen entrar a los palestinos en la ciudad, y Warmbrunn le responde, de una forma un tanto incongruente para una ciudad asediada y escasa de recursos, que toda persona que acojan será un zombi menos al que combatir. Sin embargo, la solidaridad que se muestra con el pueblo palestino a nivel textual es enseguida contrarrestada a nivel subtextual: un grupo de personas de ambas culturas celebra esta muestra de solidaridad entonando un cántico que empieza a despertar y llamar la atención de los zombis que dormitan en el exterior del muro. Una chica árabe coge un

²⁵ En el original: En realidad la frase completa es “Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit”, que podríamos traducir como “Un lobo, y no un hombre, es el hombre para aquel que le resulta extraño”. Mercedes González-Haba traduce la frase de la siguiente forma: “Cuando una persona te es desconocida, pues es para ti, como un lobo, no un hombre” (Plauto, 2000: 98). El contexto es el de un mercader que no se deja engañar por el esclavo Leónidas, y con esa frase justifica su desconfianza. Thomas Hobbes convierte esta desconfianza en algo inherente a la especie humana, y justifica así el necesario sometimiento de las personas a un poder externo, la Monarquía absoluta compuesta por el báculo y la espada, el poder terrenal y el poder celestial.

micrófono y enciende un altavoz para hacer más patente y sonora esta celebración, algo que pone nerviosos a los soldados israelíes, pero al parecer sólo Lane sabe que los zombis son muy sensibles al sonido. Atraídos por el cántico, miles de éstos se amontonan –como hormigas o abejas– en el exterior del muro, hasta que acaban sobrepasando la altura del mismo y caen al interior, devastando la ciudad en pocos minutos. Lane consigue escapar, como siempre *in extremis*, en un avión bielorruso, junto a una soldado israelí.

Como norma general, cuando se detecta una posible contradicción entre los niveles de significación textual y subtextual asociados a un personaje, una subtrama o una situación, es conveniente preguntarse en cuál de los dos niveles se representa lo políticamente correcto. Si es en el nivel textual, probablemente lo que los autores quieren resaltar sea precisamente lo contrario, descrito o representado en el subtexto. Leo Strauss bautizó esta técnica como “escritura entre líneas” (1998), y analizó cómo filósofos de distintas épocas la utilizaban para expresar sus ideas evitando la censura y las represalias. Trasladada al cine, se puede utilizar para burlar la censura autoritaria (*Ana y los lobos*, Carlos Saura 1973), o la censura más laxa de lo políticamente correcto, como sería el caso que estamos tratando²⁶.

La conclusión que en este caso podemos extraer de la contradicción entre el discurso transcodificado en el nivel textual (denotativo o explícito) y el discurso transcodificado en el nivel subtextual (connotativo o implícito) es que los culpables de la caída de la ciudad son el grupo de personas pacifistas que siente y expresa el hermanamiento entre las dos culturas. Parece que la solidaridad horizontal, no administrada por la estructura vertical del gobierno militarizado que encarna el agente del Mossad, es contraproducente hasta el punto de ser responsable de la destrucción de la civilización. Esta idea, sin embargo, expresada a nivel textual, en toda su crudeza, sería probablemente rechazada por gran parte de la población, y seguramente objeto de crítica y de debate. El uso del subtexto, como el de la escritura entre líneas, sortea estos inconvenientes.

La descodificación del subtexto descrito nos remite de nuevo a la concepción nacionalsocialista del mundo, para la cual la ética de la compasión, de la protección de la vida y de la amistad son, junto con el pacifismo, enemigos mortales y a batir. Hitler combatió programáticamente

esta ética, que consideraba el principal obstáculo de su programa asesino en el Este, [...] y todas las derivaciones modernas que con tanta furia se denuncian en *Mi lucha*: igualitarismo (la dignidad de todo hombre), el pacifismo (la tolerancia) y el internacionalismo (la fraternidad de todos los hombres). (Amery, 2002: 123)

²⁶ Otros ejemplos recientes de textos y subtextos contradictorios los encontramos en *Man of steel* (Zack Snyder, 2013) o *Star Wars: the force awakens* (J. J. Abrams, 2015), donde al texto políticamente correcto se le contraponen un subtexto machista y otro racista respectivamente. Véase para el primer ejemplo Rodríguez de Austria (2017b) y para el segundo <<https://goo.gl/Boj4Jd>>. Consultado el: 17 nov. 2017.

LA SUPERPOBLACIÓN

El debate sobre la superpoblación es uno de los más intensos y controvertidos en el área de la economía política desde que Paul R. Ehrlich lo pusiera sobre la mesa en su libro *The population bomb* (1968). El acercamiento más superficial e interesado al mismo sitúa en un lado de la balanza la cantidad de recursos que hay en el planeta y en el otro el número total de habitantes, distinguiendo siempre entre nacionalidades. Así, la culpa de la superpoblación parece recaer en países como China o India. Un acercamiento más honesto al debate introduce la variable de los niveles de consumo de estos recursos, apuntando que menos del 20% de la población mundial, primordialmente de los países del primer mundo, consume más del 80% de los recursos. El problema, desde esta perspectiva, sería el sobreconsumo de recursos de las sociedades avanzadas. Obviamente la perspectiva que le interesa a la nueva extrema derecha es la primera, introducida, propagada y *naturalizada* a través de creaciones culturales como la que estamos analizando.

Hitler mismo trata el tema de la superpoblación en *Mi lucha*, y lo considera uno de los pilares de su concepción nacionalsocialista del mundo:

Alemania tiene un crecimiento demográfico anual de cerca de novecientos mil almas. Cada año aumentará la dificultad de alimentar a este ejército de nuevos ciudadanos y esto necesariamente desembocará en una catástrofe a no ser que se encuentren los modos y vías para evitar a tiempo el peligro de esta carestía (Hitler apud Amery, 2002: 85).

Hitler se plantea cuatro posibilidades para evitar la catástrofe de la superpoblación alemana – no entraremos aquí en ellas –, y opta por la tercera: “Podríamos conquistar nuevas tierras para trasladar anualmente a los millones de personas sobrantes” (Amery, 2002: 86). La idea era crecer hacia el Este, aniquilar a los inferiores pueblos eslavos y ganar espacio vital para los arios. No hay recursos para todos, y la raza superior tiene el derecho de usarlos a su antojo, aniquilando o esclavizando a las razas inferiores. Como veremos a continuación, el racismo de la nueva extrema derecha ha mutado ligeramente desde las posturas hitlerianas: sin abandonar del todo el racismo biológico, ha evolucionado hacia los racismos económico e ideológico.

Tras contextualizar de forma tendenciosa el tema de la superpoblación, gracias a las continuas escenas de aglomeraciones ofrecidas durante los títulos de crédito, *World War Z* ofrece una escogida metáfora sobre el asunto: los barcos de la Armada en los que sólo tienen cabida el “personal esencial”. Ya hemos mencionado que si Gerry Lane no acepta el encargo, su familia (junto con el niño mexicano que han llevado consigo) será expulsada y relocalizada

²⁷ En el original: “There’s no room here for non-essential personnel. There’s a long line of people waiting for one of those bunks”.

en tierra, en un lugar menos seguro. “No hay sitio aquí para el personal no esencial. Hay una larga cola de gente esperando ocupar uno de esos catres”²⁷, advierte el capitán del barco cuando Gerry rechaza la misión. Y efectivamente, más adelante y a pesar de haberla aceptado, cuando se pierde la comunicación con el protagonista y se le da por muerto, la familia es *relocalizada* en tierra.

El mensaje parece claro, como un aviso a navegantes: las personas que no sean útiles y productivas para la sociedad serán abandonadas a su suerte, o ubicadas en lugares más peligrosos y menos ventajosos. ¿La justificación? En el barco, en la cola para recibir la comida, metáfora sobre la escasez de recursos en el planeta, una hija de Lane le comenta a su madre que el agua tiene un sabor extraño.

- Mami [...] el agua sabe rara aquí.
- (SOLDADO) Es combustible para reactores, jovencita.
- (MADRE) Está bromeando.
- (SOLDADO) Ojalá. Hay problemas para filtrarla. Probablemente porque hay demasiada gente en este barco²⁸.

²⁸ En el original: – (GIRL) Mommy [...] Water here tastes funny.
– (SOLDIER) It’s jet fuel, young lady.
– (MOTHER) He’s joking.
– (SOLDIER) I wish. Diesel has trouble filtering it out. Probably because there’s too many people on this ship.

Cada vez hay menos recursos, y si queremos mantener nuestro nivel de vida, es necesario que nuestros barcos los habite el personal esencial y escogido. Esta forma de interpretar la realidad y los problemas sociales y ecológicos globales, que antes se reservaba para la intimidad en las catacumbas de la extrema derecha estadounidense y europea, ha salido a la superficie alentada por la reorganización social a la que ha obligado al mundo la primera gran crisis del siglo XXI. De hecho, la estrategia de la nueva extrema derecha de sembrar el miedo entre la población, de proponer la vuelta a la sociedades de clanes y al racismo, y de levantar muros entre los clanes ricos y los empobrecidos, ha resultado un éxito que aparentemente ni sus mismos promotores se esperaban. *World War Z* parece diseñada siguiendo esta estrategia, aplicada a situaciones geopolíticas reales, como intentamos demostrar en el siguiente apartado.

MIGRANTES, MUROS Y FRONTERAS

En su artículo sobre *World War Z*, titulado “The icon of the zombie mob”, Jørgen Riber Christensen (2015) señala que los monstruos cinematográficos en general, y los zombis en particular, parecen ser en ocasiones encarnaciones simbólicas de las preocupaciones y temores sociales del momento histórico. Es esta una idea que ya apuntara Siegfried Kracauer en su libro *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* (1985) y que ha acompañado la historia del cine como un reflejo de la historia del siglo XX: el Comunismo y los

monstruos del espacio exterior (Biskind, 2001; Montes de Oca, 1996), el cine de catástrofes y la crisis del petróleo de los primeros años setenta (Annan, 1975), el terrorismo internacional del siglo XXI (Birkenstein; Froula; Randell, 2010), la crisis financiera y los superhéroes y supervillanos (Hassler-Forest, 2012).

El imperativo interpretativo demanda que la audiencia de una película de zombis como *World War Z* interprete que el monstruo y la narrativa a él asociada son un signo, pero un signo embebido de su contexto histórico concreto. Es este contexto el que provee las pistas sobre el sentido del signo. Los monstruos son entonces signos de LO que preocupa y atemoriza a la sociedad en un determinado momento histórico, y así considerados, son fructíferos objetos de estudio²⁹ (Christensen, 2015: 135-136)

El autor interpreta que en *World War Z* los zombis encarnan la fuerza de la muchedumbre descontrolada, la oclocracia o el gobierno de la plebe, y que esta es la forma en que la película describe o representa los antagonistas políticos reales de Estados Unidos e Israel.

A las zonas del mundo desgobernadas por la oclocracia zombi que cita Christensen, que resalta al final de su artículo la más que obvia conexión entre el muro de Jerusalén en la película y el conflicto palestino-israelí en la realidad, hay que añadir otra región muy relacionada también con la política interior estadounidense. Nos referimos a México, y por extensión, a toda Latinoamérica.

En el momento en el que la plaga se extiende por las calles de Filadelfia, Gerry conducía el coche acompañado por su mujer y sus dos hijas. Afortunadamente consiguen alejarse del peligro en una autocaravana, y se detienen en un centro comercial para conseguir provisiones y medicamentos para el asma que padece una de sus hijas. Pero cuando salen del centro comercial, el vehículo ha desaparecido, así que se ven forzados a refugiarse en un edificio de viviendas cercano, donde una familia latinoamericana (creo que mexicana) les abre las puertas de su casa. Allí pasan la noche, y Gerry consigue hablar con Umutoni, que envía un helicóptero a la azotea del edificio. Luego intenta convencer a la familia (padre, madre e hijo de 10 años) de que les acompañe, porque es mejor estar en movimiento que quedarse mucho tiempo en el mismo lugar. El padre y la madre no hablan inglés, sólo el hijo, que ejerce de traductor. El cabeza de familia decide no hacer caso a Gerry porque considera que es más seguro quedarse en casa. Obviamente la casa es atacada y el protagonista sólo consigue salvar al niño (el único de la familia que habla inglés, el único que se ha adaptado a su nuevo país de residencia). Llegado el momento del rescate, cuando el helicóptero espera y Gerry y su familia está a punto de subir, los zombis irrumpen en la

²⁹ En el original: "This interpretative imperative demands that the audience of a zombie movie like *World War Z* seeks to understand the monster and its specific narrative as nothing but a sign, but also a sign embedded in a specific historical context. This context provides the clues to its significance. Monsters are then signs of what worries and causes fear in a historical and social context and regarded as this, they are useful objects of analysis and interpretation."

azotea. ¿Se imaginan quién es el primer zombi que cruza la puerta persiguiendo a los protagonistas? Efectivamente, el padre mexicano no asimilado a la cultura estadounidense porque ni siquiera aprendió el idioma.

Dos detalles más complementan el carácter desechable y amenazante de la sociedad mexicana. El primero de ellos es que el origen del virus parece encontrarse en la llamada “gripe española” (Spanish flu).

- Le presento al Dr. Fassbach, virólogo de Harvard.
- [El virus] Me recuerda al de la gripe española.
- ¿Gripe española?
- No existía en 1918 y en 1920 ya había acabado con el 3% de la población mundial³⁰.

³⁰ En el original: - That's Dr. Fassbach. Virologist from Harvard.
- The analogy I keep coming back to is Spanish Flu. - Spanish Flu?
- It didn't exist in 1918, but by 1920, it killed 3% of the world.

En realidad, la llamada gripe española afectó a gran parte de Europa durante la Primera Guerra Mundial (una guerra en la que se utilizaron armas químicas y bacteriológicas a gran escala), aunque no existen datos fiables sobre el porcentaje de población que perdió la vida por dicha enfermedad, porque los gobiernos de los países en guerra censuraron las informaciones sobre la gripe, al considerar que podía minar la moral de los ciudadanos y de sus soldados. El gobierno de España, que no estaba en guerra, sí que permitió que se publicasen noticias sobre las muertes de personas afectadas por la enfermedad. Y así la gripe acabó recibiendo el nombre del país europeo que no ocultó su existencia.

La mención de la gripe española, como antes (en la secuencia de los títulos de crédito) la de la gripe aviar, puede deberse a una mera casualidad. Sin embargo, las referencias nacionales son bastante meditadas en Hollywood por cuestiones económicas y políticas. En esta misma película, por ejemplo, se eliminaron dos referencias conflictivas. En un primer momento, y siguiendo la novela, se situó al paciente cero, fuente de la pandemia, en Alemania, aunque en seguida se desechó la idea. En segundo lugar, se rodaron varias escenas de una batalla épica contra los zombis en la Plaza Roja de Moscú, que era en principio el lugar donde Lane descubre que los zombis no atacan a los enfermos terminales. Los productores abortaron la secuencia y hubo que buscar una nueva conclusión de la película, que es la desarrollada en Escocia.

Menos conflictivo debió parecerles a los productores el reporte final de la guerra contra los zombis: “Ciudad de México ha sido declarada totalmente perdida”³¹.

³¹ En el original: “Mexico City has been declared a complete loss”.

CONCLUSIONES

Tras realizar el análisis textual desde una perspectiva ideológica-propagandística, la conclusión que extraigo es que *World War Z* utiliza la retórica

narrativa audiovisual desde los mismos títulos de crédito, con el fin de propagar los que fueron tres pilares ideológicos básicos del nacionalsocialismo de Adolf Hitler y sus seguidores, retomados en la actualidad con fuerza renovada por la nueva extrema derecha estadounidense y mundial: la idea de que el planeta está superpoblado, el darwinismo social, y la destrucción de la tradicional moral solidaria en beneficio de una ética de la supervivencia más acorde con los nuevos tiempos de escasez de recursos. A la vez que se refuerzas estas ideas, la película interviene en los debates sociales contemporáneos localizando la acción en lugares de interés geoestratégico real para el país productor de la misma, Estados Unidos (e Israel). Lugares como las fronteras entre las dos Coreas, Jerusalén y Moscú. Fronteras entre culturas y estilos de vida, a las que hay que sumar la frontera entre Latinoamérica y Estados Unidos, que tanta importancia tuvo en la campaña de las elecciones presidenciales de 2016. Una campaña basada en el miedo, en la que la migración se usó como elemento de atemorización, de división y de movilización electoral de parte de la población estadounidense más desfavorecida. Una campaña que permitió, por cierto, a la nueva extrema derecha estadounidense alzarse con la presidencia. Una campaña criticada y ridiculizada con humor en el capítulo “Election Day” de la serie *Z Nation* que citamos como cabecera de este artículo, donde dos charlatanes profesionales aspirantes a presidente compiten a ver cuál de los dos fomenta más el odio y moviliza mejor el miedo de su electorado. El primero remeda la mención al célebre muro que separaría Estados Unidos de México/los zombis, y que los propios mexicanos/zombis se verían obligados a pagar/construir. El segundo propone usar a los criminales como cebo para atraer a los zombis, y así “acabar con dos pájaros de un tiro”.

World War Z es sin duda uno de los exponentes cinematográficos más claros del re-surgimiento de lo que podemos llamar la “concepción nacionalcapitalista del mundo”, considerando esta como una renovación de los principios ideológicos del nacionalsocialismo, especialmente en lo que se refiere a sus aspectos socio-económicos. La película puede enmarcarse en una histórica guerra cultural en la que determinados grupos de poder se ven enfrascados con intención de extender las *ideas convenientes* – las convenientes para ese grupo social – y combatir las *inconvenientes* – de nuevo inconvenientes para el grupo, tal vez no para la sociedad en su conjunto.

Analizando esta guerra cultural en su libro *The conservative vision: from the Cold War to the culture wars*, Mark Gerson (1996: 351) sugiere que en las últimas décadas del siglo XX los grupos neoconservadores tomaron la delantera a los progresistas, extendiendo sus ideas de una forma más acorde a las características de la ciudadanía – o del público receptor –, y cosechando por ello mayores victorias: “Los neoconservadores han dedicado sus carreras a influir sobre las

³² En el original: “The neoconservatives have devoted their careers to shaping the ideas and the intellectual climate that will govern the lives of even the most self-consciously practical men”.

ideas y el ambiente intelectual que gobernará las vidas incluso de los hombres más conscientes y prácticos”³².

Mi opinión, veinte años después, es que no ha habido cambios reseñables en esta tendencia, y que los productos culturales del *mainstream* global siguen dominados por las ideologías de derecha. En algunos casos, como este de la película *World War Z* o la serie *The walking dead*, diseñados de acuerdo a las ideologías de extrema derecha. ■

REFERENCIAS

- ALARCÓN, C. *Creer en Hitler: el triunfo de la fe y la sumisión sobre la libertad*. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016.
- AMERY, C. *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI? Hitler como precursor*. Madrid: Turner, 2002.
- ANNAN, D. *Catastrophe: the end of the cinema?* Londres: Lorrimer, 1975.
- BIRKENSTEIN, J.; FROULA, A.; RANDELL, K. *Reframing 9/11: film, popular culture and the war on terror*. Londres: Bloomsbury, 2010.
- BISKIND, P. *Seeing is believing: how Hollywood taught us to stop worrying and love the 50s*. Londres: Bloomsbury, 2001.
- BLACK, G. D. *Hollywood censored: morality codes, catholics, and the movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- _____. *The catholic crusade against the movies, 1940-1975*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CHRISTENSEN, J. R. The icon of the Zombie Mob. *akademisk kvarter*, Göteborg, v. 10, p. 133-146, 2015.
- EHRlich, P. R. *The population bomb*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1968.
- GERSON, M. *The neoconservative vision: from the Cold War to the culture wars*. Lanham: Madison Books, 1996.
- HASSLER-FOREST, D. *Capitalist superheroes: caped crusaders in the neoliberal age*. Winchester: John Hunt Publishing-Zero Books, 2012.
- HUNTINGTON, S. *The clash of civilizations and the remaking of world order*. Nueva York: Simon & Schuster, 1996.
- JENKINS, T. *The CIA in Hollywood: how the agency shapes film and television*. Austin: University of Texas Press, 2016.
- KELLNER, D. *Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.
- _____. O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood. *MATRIZES*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 13-28, jan./abr. 2016 DOI: <http://dx.doi.org/10.11.606/issn.1982-8160.v10.i1p.13-28>.

- KOPPEL, C. R.; BLACK, G. D. *Hollywood goes to war: how politics, profits, and propaganda shaped World War II movies*. Oakland: University of California Press, 1990.
- KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.
- MONTES DE OCA, A. *La pesadilla roja: cine anticomunista norteamericano, 1946-1954*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1996.
- PLAUTO. *Comedias I*. Madrid: Gredos, 2000.
- RAY, R. B. *A certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- RODRÍGUEZ DE AUSTRIA, A. M. *Análisis crítico del discurso en la narrativa audiovisual*. Metodología y estudio de caso: la trilogía Batman de C. Nolan. 2015. Tesis doctoral. (Doctorado en Comunicación Social) Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015a.
- _____. Aristóteles en Hollywood: poética y retórica en la narrativa audiovisual. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, Málaga, v. 11, p. 325-346, 2015b.
- _____. “We don’t eat people”: la nueva ética del sistema caníbal propuesta por la narrativa audiovisual postapocalíptica del siglo XXI. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Murcia, Suplemento 5, p. 737-745, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/269071>
- _____. El uso del subtexto como propaganda machista en el personaje de Lois Lane en *Man of steel* (Zack Snyder, 2013). *ex æquo*, Lisboa, v. 35, p. 159-171, 2017. DOI: <https://doi.org/10.22355/exaequo.2017.35.10>
- RYAN, M.; KELLNER, D. *Camera política: the politics and ideology of contemporary Hollywood films*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- SAUNDERS, F. S. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate, 2001.
- STRAUSS, L. *Persecution and the art of writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- WOOD, R. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond: a revised and expanded edition of the classic text*. Nueva York: Columbia University Press, 2003.

Artículo recibido en 4 de junio de 2017 y aprobado en 6 octubre de 2017.