

LOS MÚLTIPLES ROSTROS DE LOS LADRONES DE CUERPOS Y EL MIEDO AL... ¿OTRO?

Noemí Novell

Universidad Nacional Autónoma de México

Universitat Autònoma de Barcelona

People are pods. Many of my associates are certainly pods.

They have no feelings. They exist, breathe, sleep.

To be a pod means that you have no passion, no anger, the spark has left you.

Don Siegel¹

Una de las más inquietantes y perturbadoras ideas ciencia-ficcionales que han surgido a lo largo de la historia de este género es, sin duda, la de los *ladrones de cuerpos*. Lo relevante de esta idea no recae en la incursión extraterrestre en sí, pues ya antes de 1954 —cuando el relato de Jack Finney fue originalmente publicado por entregas en *Collier's Magazine*— habíamos sufrido numerosas invasiones. No, lo verdaderamente innovador es que esta invasión, que ya para hoy se ha multiplicado varias veces, se efectúa de manera que es prácticamente imposible discernir al invasor del invadido, no hay naves espaciales, no hay monstruos ni alienígenas, rayos láser ni destrucción masiva; tan solo la sustitución de un humano por otro idéntico, que conserva sus recuerdos, sus habilidades y, en general, todo lo que lo distingue de los demás, excepto sus emociones. Como señala Neil Badmington (2001:7), «The difference [...] cannot be seen. In the complete absence of “bug-eyed monsters”, the essential distinction between the human and the inhuman moves from the physical to the metaphysical: humans have feelings; aliens do not».

La historia original de Finney, aunque retomada en cuatro ocasiones en el cine, no ha sido mayormente transformada en términos de la trama básica, que consiste en que la gente comienza a quejarse, generalmente con un médico, de que algún pariente —la madre, el padre, el tío, la esposa, el hijo— no es él mismo o ella misma. Al principio hay incredulidad en el receptor de la noticia,

¹ En Kaminsky, 1976: 137.

hasta que este comienza a observar que las personas no son iguales que antes y que de algún modo el lugar en que viven se ha modificado radicalmente y parece menos «vivo». Ocurre entonces el descubrimiento de que la gente está siendo suplantada y, a partir de ahí, la lucha contra los ladrones de cuerpos empieza.

En el texto original de Finney, todo esto sucede en el pequeño poblado de Santa Mira, California, de 3.980 habitantes, y son el doctor Miles Bennell, junto con su novia de la adolescencia, Becky Driscoll, y su amigo, el escritor Jack Belicec y su esposa, Teddy, quienes plantarán cara a los invasores. En el texto literario, pues, los seres humanos, representados por Miles Bennell, serán capaces de contener la invasión. Bennell incendia los sembradíos de vainas que se distribuirían por todo Estados Unidos y los invasores deciden irse. Finney lo resuelve diciendo que las vainas volaron de nuevo al espacio y abandonaron la Tierra. Debido a que los ladrones de cuerpos no pueden reproducirse, poco a poco van muriendo, y el pueblo de Santa Mira recupera la normalidad gradualmente.

La primera versión fílmica de la novela, *Invasion of the Body Snatchers*, fue dirigida por Don Siegel y estrenada en 1956. En numerosas ocasiones, este filme ha sido leído como una alegoría que representaba el miedo que se vivía en los años cincuenta a la amenaza de la invasión comunista a Estados Unidos. Esta, desde luego, no es la única lectura posible: también se le ha visto como una representación metafórica del temor a la uniformidad y despersonalización que se comenzaba a vivir en esta década, provocada en buena medida por el crecimiento de la cultura de consumo (Booker, 2006: 59 y ss.; Hoberman, 1994: 140) y de la proliferación de los suburbios como refugio de las grandes ciudades. Estos apéndices urbanos, en lugar de fomentar la individualidad, se caracterizaban por su asepsia, su organización esquemática, su estilo de jardines bien cuidados, de turismos y furgonetas impecables, de parejas felices, exitosas y biempensantes.

La siguiente versión cinematográfica, de 1978, también titulada *Invasion of the Body Snatchers*, es vista por su director, Philip Kaufman, más como una *secuela* que como un *remake* del filme original de Don Siegel (Badmington, 2001:

15). Esto se debe en buena medida a que Kaufman procura resolver asuntos que no habían resultado tan verosímiles en la primera versión, en especial el final en que Miles (Kevin McCarthy) logra que un psiquiatra crea en su historia, llama al FBI y aparentemente todo se resuelve. Este final del filme de Siegel no fue realizado voluntariamente por el director. Siegel concluía su filme con el doctor Bennell intentando conseguir ayuda de los conductores en la autopista, mientras les gritaba: «You're in danger...! They're after all of us! Our wives, our children, everyone!» Pero las pruebas con público fueron decepcionantes para la compañía productora y se le solicitó a Siegel que filmara un final menos agrio (Kaminsky, 1976: 133-4).

A diferencia de Siegel, Kaufman elige un camino más ominoso. Su protagonista, Matthew Bennell (Donald Sutherland), un inspector del Departamento de Salud, es finalmente invadido por los extraterrestres de las vainas y, mientras que durante todo el filme se había erigido como luchador contra la invasión, se convierte finalmente en el delator de su amiga Nancy Bellicec (Veronica Cartwright), la única humana que quedaba. Otra modificación muy importante realizada por Kaufman es situar la acción del filme no en un pueblo, sino en la ciudad de San Francisco, célebre por su apertura a las corrientes contraculturales. La versión de este director, así pues, puede también ser interpretada como un rechazo no solo a la deshumanización, sino también a las tendencias *New Age* que empezaban a cobrar fuerza al final de los años setenta y a la atribución de todo conflicto a la falta de compromiso de las personas (Dempsey 1978/1979: 15).

En 1993, Abel Ferrara hace su propia versión de los ladrones de cuerpos, titulada, al igual que el texto de Finney, simplemente *Body Snatchers*. En general este filme no fue bien recibido por la crítica ni por el público. La versión de Ferrara, a mi entender, es una abierta respuesta a la primera invasión de Estados Unidos a Irak. Situada en una base militar que, como bien señala Hoberman (1994: 144), es «at once an updated suburbia, a prison camp, and a toxic waste dump», esta película pone el dedo en la llaga no del origen, sino de la *propagación* de la invasión, pues son los militares quienes se encargan de distribuir las vainas que darán origen a la *pod-people*, a los vegetales-humanos.

Al igual que Kaufman, Ferrara elige dar un final poco alentador a su filme, y no queda claro si una vez que el campo militar es destruido, realmente se logró detener la invasión.

Así como la versión de Ferrara fue una clara respuesta a la operación Tormenta del Desierto, el último filme de los ladrones de cuerpos, dirigido por Oliver Hirschbiegel en 2007 y titulado *The Invasion*, es también una transparente contestación a la segunda invasión de Irak, en 2003, así como al papel que juegan los medios de comunicación en la manipulación de la información, en especial la relacionada con las supuestas pandemias como el SARS o la gripe aviar. Hirschbiegel actualiza el motivo de las vainas de manera importante. De hecho, aquí ya no son vainas vegetales, sino un virus que puede ser combatido desde el laboratorio por medio de la elaboración de una vacuna.

Tenemos, pues, cuatro versiones cinematográficas de la misma historia, cada una de ellas con un énfasis distinto y que responde a momentos históricos diferentes. Pero todas ellas mantienen cuatro constantes: primero, la transformación ocurre durante el sueño, cuando el ser humano está en completa indefensión, y en un terreno hasta la fecha prácticamente ignoto; segundo, es imposible confiar en nadie, pues cualquier muestra de confianza será seguramente interpretada como la no pertenencia a la nueva raza; tercero, los seres humanos invadidos se hallan en un estado casi vegetativo en términos emocionales; cuarto, lo que ofrecen los invasores parece ir completamente en contra de la naturaleza humana: un mundo sin conflictos y, por lo tanto, un mundo sin sentimientos y sin pasiones; un mundo en el que uno no puede lastimar a otro, porque todos seríamos uno y en el que, efectivamente, como se señala en los cinco textos aquí comentados, tendríamos un despertar a un mundo sin quejas, sin conflictos, odio ni agresiones de ningún tipo, pero también un mundo sin amor, sin deseo, sin aspiraciones y en general sin ningún tipo de motor de movimiento.²

² Muy certeramente, Badmington (2001: 18) aclara que los sentimientos por sí mismos no son lo más satisfactorio en la distinción de la naturaleza humana: «it seems to me that in the marginal figure of Teddy Bellicec [sic], the film warns that an excess of emotion leads to hysteria. Teddy, in fact, does little but exhibit her emotions, a condition which renders her dependent upon her husband and unable truly to contribute to the resistance. Yet, while unchecked feeling is problematic, Danny Kaufman [el psiquiatra del pueblo de Santa Mira, a quien Miles recurre para tratar de explicar los casos y quien finalmente, una

Antes de proseguir con esto, me interesa, sin embargo, resaltar algunos motivos que han sido significativamente modificados en cada versión.

En el texto original de Finney es la pareja de Miles Bennell y Becky Driscoll la que lucha incansablemente contra la gente de las vainas, la *pod-people*. Y aquí es muy importante notar que tanto Miles como Becky son divorciados, y que Miles —el narrador de la historia— se rehúsa terminantemente a iniciar una nueva relación y hace constantes comentarios con respecto a ello. Pero finalmente son ellos quienes logran terminar con las vainas; el hecho de que incendien el sembradío es lo que convence a los invasores de irse. La confianza en la salvación está puesta en el individuo capaz de luchar hasta el final.

En el filme de Don Siegel, de manera distinta, la posibilidad de establecer el orden se sitúa en las autoridades, la policía, el FBI, pues, como dije antes, es un psiquiatra quien finalmente cree en la historia de Miles y llama al FBI para que se encargue de solucionar la situación. Visto lo anterior, es muy significativo que Kaufman decida que el servicio de recogida de basura esté desde un inicio coludido con el primer humano al que vemos transformarse. Así, aunque es solo el servicio de limpia, es ya también entonces la autoridad municipal la que participa en la invasión: limpian de lo humano. En la versión de Ferrara, esto llega a un extremo casi de golpe de Estado: al situar el filme en un campo militar, la diseminación de los ladrones de cuerpos es localizada en un centro de poder: el ejército. Entonces, las fuerzas armadas, que originalmente están diseñadas para proteger a los individuos, se erigen como las difusoras de la desindividuación, como el enemigo de la gente a la que deben proteger. Ya para el filme de Hirschbiegel, el control y la difusión de la infección se han llevado a la institución que se encarga justamente de lo opuesto, la preservación de la salud, el Center for Disease Control (CDC) de

vez ha sido invadido, hace una defensa de las bondades de convertirse en *pod-people*] would appear to represent the perils of abandoning emotion in the name of scientific reason. Indeed, Kaufman's alien conversion leads to no apparent change in his behaviour: he continues to act exactly as he has always done, appealing to science and reason in calm, measured tones. Two possible conclusions may be drawn from this: either Kaufman was inhuman all along (which is to say that the viewer never sees the "real" character), or there is no detectable difference between a man of pure reason and an emotionless alien. What the film seems to propose, therefore, is an ideal state in which reason and emotion exist in a harmonious equilibrium».

Atlanta. De hecho, es el director de este organismo el primer infectado y el que instrumenta la manera de contagiar a toda la población, pues, bajo la coartada de vacunar a las personas contra una epidemia de gripe, se les está inoculando el virus de los ladrones de cuerpos. Más aún, la acción principal tiene lugar en Washington, el sitio de poder más importante de Estados Unidos.

Un agregado muy interesante de Ferrara es la participación de un niño en la anécdota. Mientras que en las versiones anteriores el énfasis estaba puesto en la pareja heterosexual y el miedo a perderla o a comprometerse con ella, en Ferrara se localiza más bien en la familia nuclear. Pero no solo eso: Ferrara es muy atrevido al convertir al hermano pequeño de la protagonista en un ladrón de cuerpos que es finalmente lanzado por ella desde un helicóptero al vacío. Ver a una joven matar a su hermano de cuatro o cinco años y posteriormente destruir con bombas y misiles todo un campo militar es ciertamente subversivo. Además, antes de que el niño sea suplantado, asiste a la escuela del campo militar, en la que todos sus compañeros de la misma edad realizan dibujos exactamente idénticos; la uniformidad ocupa no únicamente el cuerpo físico de los invadidos, sino también su mente.

A pesar de que en las entrevistas de que tengo conocimiento —incluidas en la edición en DVD del filme— Hirschbiegel y su guionista no se refieren a la película de Ferrara, el hecho es que el motivo de los niños está retomado y ampliado en su versión, no solo en el tema de la madre que busca proteger y rescatar a su hijo a toda costa, sino en que son los niños mismos los que son poseídos y a su vez roban el cuerpo de los adultos o de otros niños. Aquí, como nota lúdica, las madres se comienzan a dar cuenta de que algo anda mal justo en la noche de Halloween, cuando todos los niños están disfrazados de monstruos y una de ellas observa que su hijo está un poco ausente. Es como si los monstruos de las máscaras y los disfraces tomaran posesión de quien los lleva puestos.

Volvamos, pues, a lo que dije antes sobre el despertar a un mundo sin conflictos. Ya desde el texto de Finney se planteaba a la emoción no solo como la característica definitoria del ser humano, sino como el origen de todos sus problemas. Esto se conserva y cuestiona en las cuatro versiones

cinematográficas. El planteamiento es tentador. La idea de despertar a un mundo en paz y sin problemas es verdaderamente atractiva. El único precio que hay que pagar es la pérdida de nuestra humanidad, entendida ésta como la capacidad de ser emocionales y pasionales. Esto me conduce no solo a la pregunta de si esto es lo que realmente define al ser humano —y lo que define al ser humano se ha cuestionado y analizado durante muchos cientos de años y desde múltiples perspectivas, y es una pregunta que yo no intentaré responder—, sino también a cómo se configura aquí la alteridad.

Todas las versiones de los ladrones de cuerpos presentan el mismo caso: el miedo a perder las emociones y, por lo tanto, la individualidad y, por medio de esta pérdida, convertirse en un otro que es aparentemente ajeno a todo lo humano pero que al mismo tiempo no presenta ninguna otra diferencia con respecto a este. Todos los personajes que se erigen en portavoces de los invasores señalan la ausencia de conflicto, la mente colectiva y, por lo tanto, la incapacidad de dañar al otro como la mayor y la mejor ganancia de la transformación. Tanto es así, que en la versión de Hirschbiegel la pareja de la doctora Bennell (Nicole Kidman), Ben Driscoll (Daniel Craig), le dice, una vez que ha sido infectado: «I'm not Ben, I'm more than Ben». Pero en ninguna de las versiones hay nadie que renuncie voluntariamente a su humanidad y, consecuentemente, al conflicto. No puedo dejar de preguntarme por qué. En general, en muchos de los textos literarios y cinematográficos que se relacionan con invasiones extraterrestres hay alguien que se alía con el enemigo, alguien que, por las razones que sean —dinero, alcohol, posición social, amor— se pasa al bando opuesto. No en este caso. El conflicto lo mueve todo. La idea de un *otro* no conflictivo nos es demasiado ajena. En lo que esto redundaría es en que quizá no sentimos temor frente a lo otro, sino frente a nosotros mismos capaces de transformarnos.

Lo asombroso de la metáfora iniciada por Finney es que tiene un rostro humano que es a la vez muchos rostros que de cualquier manera siguen siendo el mismo. Dependiendo de la versión cinematográfica se tratará de vainas, de crisálidas, de flores o de virus. En una primera lectura, encontramos el temor absoluto a perder a la gente a la que amamos, como en Siegel; el de la traición

hacia los seres amados, como en Kaufman; el temor al futuro y las nuevas generaciones, como en Ferrara, y finalmente la paranoia de que siempre haya alguien por encima de nosotros que instrumenta y engaña, como en Hirschbiegel. Pero para mí, el verdadero terror es que todos esos temores dejen de tener significado, que dejen de ser temores, que se disuelvan en el sueño y desaparezcan.

BIGLIOGRAFÍA

- BADMINGTON, Neil (2001): «Pod Almighty!; or Humanism, Posthumanism, and the Strange Case of *Invasion of the Body Snatchers*», en *Textual Practice*, vol. 15, núm. 1, pp. 5-22.
- Body Snatchers* (1993): dir. Abel FERRARA, Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- BOOKER, M. Keith (2006): «*Invasion of the Body Snatchers*», en M. Keith Booker, *Alternate Americas. Science Fiction Film and American Culture*, Westport, Connecticut/Londres: Praeger, pp. 59-73.
- DEMPSEY, Michael (1978/1979): «Invaders and Encampments: The Films of Philip Kaufman», vol. 32, núm. 2, pp. 17-27.
- FINNEY, Jack (2002), *Los ladrones de cuerpos* (trad. Lorenzo Luengo), Madrid: Bibliópolis.
- HIGASHI, Sumiko (1981): «*Invasion of the Body Snatchers*. Pods Then and Now», en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, núm. 24-25, pp. 3-4, disponible en <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/InvasionBodySntch.html>> [fecha de consulta: 3 de mayo de 2008].
- HOBERMAN, J. (1994): «Nearer My Pod to Thee», en Gregg Rickman (ed.), *The Science Fiction Film Reader* (2004), Nueva York: Limelight Editions, pp. 140-44.
- Invasion of the Body Snatchers* (1956): dir. Don SIEGEL, Estados Unidos: Walter Wanger Productions/Allied Artists Pictures.
- Invasion of the Body Snatchers* (1978): dir. Philip KAUFMAN, Estados Unidos: Solofilm/United Artists.
- Invasion, The* (2007): dir. Oliver HIRSCHBIEGEL, Estados Unidos/Australia: Warner Bros. Pictures/Village Roadshow Pictures.
- KAMINSKY, Stuart M. (1976): «Don Siegel on the Pod Society», en Gregg Rickman (ed.), *The Science Fiction Film Reader* (2004), Nueva York: Limelight Editions, pp. 132-39.

TELOTTE, J.P. (1983): «Human Artifice and the Science Fiction Film», en *Film Quarterly*, vol. 36, núm. 3, pp. 44-51.