

Historia y producciones audiovisuales: apuntes sobre las potencialidades de una relación. El caso de *The Twilight Zone* (1959-1964) como fuente y recurso para pensar la Guerra Fría

*History and audiovisual productions: notes on the potential of a relationship. The case of *The Twilight Zone* (1959-1964) as a source and resource for thinking about the Cold War*

ARK CAICYT:<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23141174/9kaiiizm4>

Agustina Kresic¹²¹

Investigaciones Socio-Históricas Regionales - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Centro Latinoamericano de Investigaciones en Historia Oral y Social - Universidad Nacional de Rosario - Argentina

Resumen

Este artículo se propone indagar las posibilidades que presenta la articulación de las producciones audiovisuales (cine, series, documentales) con la historia en dos frentes: como fuente y como recurso para el aula. A partir del análisis de la serie estadounidense *The Twilight Zone* (Serling, 1959-1964) reflexionaremos sobre su potencialidad para pensar el proceso de la Guerra Fría (1947-1989) desde una perspectiva socio-cultural atendiendo fundamentalmente a las representaciones. Al considerar la serie como fuente para el análisis histórico, *The Twilight Zone* deja entrever el contexto de producción en los temas y problemas que aborda, en los recursos narrativos a los que apela y en el género en el que se inserta, además de permitir descubrir voces críticas vertidas en el contexto de exacerbación de los conflictos entre los Estados Unidos y su contraparte soviética. Al pensar en *The Twilight Zone* como recurso para la enseñanza de la historia, la serie se presenta como un insumo potable para llevar al aula para reflexionar en torno a actores, conflictos y representaciones de la Guerra Fría. Las observaciones vertidas aquí son esbozadas para examinar *The Twilight Zone* en su doble cariz desde una perspectiva social, política y/o ideológica, conformando un acercamiento socio-cultural al periodo en que se produjo, en el que las circunstancias históricas marcadas por la Guerra Fría no pueden ser desconocidas. La reflexión crítica, propia y de los estudiantes, será fundamental para aprovechar en toda su potencialidad las producciones audiovisuales como fuentes y como recursos para la enseñanza de la historia.

Palabras clave: PRODUCCIONES AUDIOVISUALES; FUENTES PARA LA HISTORIA; ENSEÑANZA DE LA HISTORIA; GUERRA FRÍA

¹²¹ agus.kresic@gmail.com

Abstract

This article inquires the possibilities of the articulation of audiovisual productions (cinema, series, documentaries) with history on two fronts: as a source and as a resource for the classroom. From the analysis of the american series *The Twilight Zone* (Serling, 1959-1964) we will reflect on its potential to think about the process of the Cold War (1947-1989) from a socio-cultural perspective, fundamentally attending to representations. Based on considering the series as a source for historical analysis, *The Twilight Zone* allows a glimpse of the production context through the themes and problems it addresses, the narrative resources it appeals to and the genre in which it is inserted, in addition to allow the discovery of critical voices expressed in the context of the exacerbation of conflicts between the United States and its Soviet counterpart. Thinking of *The Twilight Zone* as a resource for teaching history, the series is presented as an input to take to the classroom to reflect on actors, conflicts and representations of the Cold War. The observations made here are outlined to think about *The Twilight Zone* in its double aspect from a social, political and/or ideological perspective, forming a socio-cultural approach to the period in which it was produced, in which the historical circumstances marked by the Cold War cannot be unknown. The critical reflection, one's own and that of students, will be essential to take full advantage of audiovisual productions as sources and resources for teaching history.

Key words: AUDIOVISUAL PRODUCTIONS; SOURCES FOR HISTORY; TEACHING OF HISTORY; COLD WAR

Fecha de recepción: 03 de febrero de 2023.

Fecha de aprobación: 24 de junio de 2023.

Historia y producciones audiovisuales: apuntes sobre las potencialidades de una relación. El caso de The Twilight Zone (1959-1964) como fuente y recurso para pensar la Guerra Fría

1. Introducción

The Twilight Zone (Serling 1959-1964) (comúnmente traducida como *La dimensión desconocida*) fue (y continúa siendo) una icónica serie estadounidense en cuyas tramas es posible encontrar discursos críticos a la sociedad norteamericana de la segunda posguerra. La primera época de la serie, la considerada *la clásica*, se emitió entre 1959 y 1964, tuvo cinco temporadas y 156 episodios; su éxito propició la realización de tres etapas más (la segunda se emitió entre 1985 y 1989; la tercera tuvo sólo una temporada, en 2002; la cuarta etapa se desarrolló en dos temporadas, 2019-2020), la proliferación de objetos y *merchandising* alusivos a la serie, el desarrollo de un videojuego (2022), una película (*The Twilight Zone: the movie*, producida por un joven Steven Spielberg en 1983), y a Rod Serling le valió dos premios Emmy por sus guiones y la aparición en un capítulo de *The Simpsons* (episodio 2, temporada 25). Considerando la serie un producto propio de su tiempo y, a la vez, con marcadas resonancias socio-culturales a lo largo de la historia, este artículo se propone indagar en las potencialidades que presenta en dos frentes: como fuente para la historia y como recurso para el aula.¹²²

Al igual que cualquier otra esfera de lo social, el universo de Hollywood no estuvo exento de conflictos internos y disidencias respecto del discurso hegemónico en torno a los problemas del mundo bipolar y el enfrentamiento con la URSS. Durante la Guerra Fría, aunque fundamentalmente en la coyuntura del primer momento, que podemos ubicar desde sus inicios, alrededor de 1947 y 1948, hasta mediados de la década de 1970 cuando una serie de acontecimientos marcan una cesura en la periodización —entre los que se destacan la llamada crisis del petróleo (1973) y el fin de la guerra de Vietnam (1975)—, Washington y Moscú bregaron por la validar y extender cada uno su modelo alrededor del mundo y, al mismo tiempo, buscaron una mayor legitimidad y consolidación de los mismos fronteras adentro. Las características particulares de la Guerra Fría en su cariz ideológico llevaron a ambos bandos a reconocer la importancia crítica no sólo de desarrollar sus capacidades de coerción, sino también de construir

¹²² Agradezco la lectura atenta, los comentarios y las sugerencias de quienes evaluaron una primera versión de este artículo.

consensos. Fue en este sentido que la propaganda se transformó en una herramienta central, en coincidencia con el auge de los medios de comunicación y, en particular, con la creciente popularidad de la televisión en los Estados Unidos:

todas las administraciones, desde la de Harry Truman en adelante, consideraron que la Guerra Fría era un conflicto total que requería la contribución de todos los sectores de la vida estadounidense, y que la batalla por los corazones y las mentes iba más allá de las competencias de las agencias de información del gobierno¹²³ (Shaw, 2007, p. 4).

Así, los temas de las películas y programas de televisión estadounidenses durante este período a menudo reforzaron la narrativa oficial de que el país se encontraba amenazado por una ideología atea, anticapitalista que ponía en peligro el *american way of life* (Lunney, 2014).¹²⁴ Sin embargo, el análisis de *The Twilight Zone* como fuente para la historia permitirá descubrir voces críticas vertidas en el contexto de exacerbación de los conflictos entre los Estados Unidos y su contraparte soviética. En el mismo sentido, aunque con perspectivas más ligadas a la didáctica de la historia, encontramos en *The Twilight Zone* un insumo potable para llevar al aula para reflexionar en torno a los actores, los conflictos y las representaciones de la Guerra Fría.

El artículo se organiza en dos apartados. En primer lugar, se recuperan los principales aportes de quienes reflexionaron sobre la articulación mundo audiovisual (películas, series y documentales)-historia y se analizan las particularidades metodológicas de utilizar estos artefactos socio-culturales como fuente para la historia y como recurso para la enseñanza de la historia. A pesar de que la mayoría de la bibliografía refiere específicamente a producciones cinematográficas, entendemos que sus consideraciones también son válidas para el objeto de análisis de este trabajo, una serie: más allá de las diferencias que existen en las formas de producción y consumo y a pesar de sus especificidades, ambos tipos de audiovisuales son pasibles

¹²³ Traducción propia.

¹²⁴ Entre 1947 y 1960, los principales estudios de Hollywood estrenaron un total aproximado de 300 largometrajes al año. Un número relativamente pequeño de estas películas eran explícitamente anticomunistas o antisoviéticas. Un número mucho mayor prestaba un apoyo ideológico implícito a la postura del gobierno estadounidense frente a la Guerra Fría a través de un subrepticio respaldo al individualismo, el consumismo y el patriotismo (Shaw, 2007).

de ser pensados como signos de una época y presentan igual disposición al momento de propiciar articulaciones con la ciencia histórica. En segundo lugar, luego de dar cuenta de ciertos aspectos de contexto — en relación a la Guerra Fría, la industria de la televisión y la ciencia ficción— se presenta una selección de capítulos de la serie *The Twilight Zone* que al ser pensados como productos de su tiempo sirven como fuentes para la historia, por un lado, y como recurso para el aula, por el otro, y nos permiten acceder a una perspectiva crítica sobre la Guerra Fría en el seno de la sociedad estadounidense.

2. Breves comentarios teóricos y metodológicos sobre la relación entre producciones audiovisuales e historia

Las películas son artefactos centrales del repertorio de las grandes expresiones artísticas y culturales del siglo XX, a las que en las últimas décadas se han sumado las series, constituyéndose en poderosos medios de comunicación de masas que coadyuvan a las construcciones de imaginarios sociales y sentidos comunes en torno a ciertos procesos históricos. Son medios de circulación de saberes históricos por fuera de los ámbitos académicos, lo que no va en desmedro de que las y los profesionales de la historia se ocupen de reflexionar acerca de las múltiples articulaciones posibles entre el mundo audiovisual y la disciplina en cuestión: los problemas en torno a la verdad histórica, la divulgación y los discursos historiográficos subyacentes a las producciones audiovisuales, son algunos de los tópicos a partir de los que historiadoras e historiadores han pensado las relaciones entre la historia y el cine.

En primer lugar, el problema de la verdad histórica que, por un lado, contiene las cuestiones relacionadas a la legitimidad y verosimilitud del relato que se expone en la pantalla, fundamentalmente con respecto al respaldo empírico que ese relato tenga o del que carezca. Este aspecto del problema es uno de los primeros que intentamos desentrañar cuando nos disponemos a mirar un audiovisual *basado en hechos reales*,¹²⁵ pero también debe ser pensado en relación a los relatos escritos —fundamentalmente, las investigaciones que se plasman en

¹²⁵ La fórmula *basado en hechos reales* genera una falsa sensación de transparencia discursiva e introduce la retórica y efectos del discurso documental en el territorio de la ficción. A pesar del efecto de “verdad documental”, el adjetivo “basado” introduce un matiz que presupone la posibilidad de inexactitud, un margen de error y de libre interpretación. Se insinúa, en suma, que algo es verdad y, al mismo tiempo que, de no serlo, no hay problema, ya que, en último término, se trata de una ficción (Carrera, 2020).

forma de libros, tesis y artículos—. Aquí vale preguntarse por qué muchas veces hay un encono mayor en buscar el defecto en el relato audiovisual que en el escrito: quizá tenga que ver con que ni las películas ni las series tienen notas al pie, referencias o citas.

La pregunta también aparece cuando nos encontramos ante un relato explícitamente ficcional, pero que toma por escenario una época o un momento histórico determinado¹²⁶: ¿está correctamente representado y ambientado? Aquí podemos introducir otro grupo de problemas que se generan en torno a los límites del mecanismo de suspensión de la credibilidad o incredulidad frente a la pantalla: se trata de una expresión que intenta conceptualizar el límite de la voluntad del público para dejar de lado (suspender) momentáneamente su sentido crítico, para dejar pasar (o no) hechos fácticos erróneos o inexactos en pos de las licencias narrativas que pueden y/o deben tomar las producciones audiovisuales.

En relación a ello, también debemos tomar en consideración los problemas en torno a los códigos de representación e interpretación propios del medio, aspectos que se encuentran sumamente desarrollados al momento de producir y analizar textos científicos, pero no tanto en relación a las producciones audiovisuales. El filósofo Hayden White (2010) propuso el concepto *historiofotía*¹²⁷ para referirse al “estudio y reflexión sobre el pasado que en vez de encontrarse en forma escrita como la historiografía, se configura con imágenes y discursos filmicos” (Bossay, 2010, p. 1662). Cada medio (las palabras y las imágenes) tienen códigos que les son propios y particulares y, además, ninguno de los dos, ni la historiografía ni la historiofotía, puede reflejar, reproducir y/o problematizar absolutamente todos los aspectos del pasado, sino que siempre y necesariamente deben operarse recortes y selecciones. Posiblemente, a cualquier película o serie o documental, le va a *faltar algo* para conformarnos como historiadoras e historiadores y cumplir las demandas de verdad y verificación, o para cubrir nuestras

¹²⁶ A modo de ejemplo, en relación a la historia norteamericana: Lo que el viento se llevó (Fleming, 1939), El Último Mohicano (Mann, 1992), El Patriota (Emmerich, 2000), entre muchas otras.

¹²⁷ Sin entrar en mayores detalles, diremos que “White sostiene que la historiofotía (...) utiliza recursos similares y trabaja con las mismas operaciones que la historia –condensación y desplazamiento de agentes y procesos, la exclusión de cierta información o la articulación de discontinuidades en un todo—. En este sentido, si se trata de insistir sobre el giro crítico que afecta a la epistemología de la historia y advertir cómo modifica los cimientos del orden del discurso, se habilita el análisis de (...) soportes historiográficos no convencionales como el cinematográfico” (Taccetta 2015, p. 11).

expectativas de ver el desarrollo del proceso desde diversos puntos de vista y diferentes perspectivas.

En segundo lugar, el cine que narra *hechos históricos* en ocasiones nos convoca a reflexionar acerca de los alcances sociales de las producciones académicas y los problemas de la llamada divulgación, cuestión sumamente sensible para historiadoras e historiadores. Porque, como sostiene Clara Kriger (2014), las películas (y lo hacemos extensivo a otros audiovisuales) son “puertas de entradas para la lectura de procesos históricos o sociales” (p. 129), por lo que las películas, las series y los documentales se convierten en medios de circulación de relatos históricos. En este sentido, es válida la pregunta de hasta qué punto como profesionales de la historia nos involucramos en emprendimientos que no sean únicamente editoriales y/o, llegado el caso, quiénes son aquellas y aquellos que se animan a explorar formas de enunciación audiovisuales. Podemos reflexionar igualmente en este punto acerca de las pretensiones y los alcances de la historia académica o academicista y recuperar, siempre que sea posible, el interrogante clásico y persistente de *historia para qué* (o *historia para quién*).

Por último, debemos atender a los discursos historiográficos subyacentes a las producciones audiovisuales, considerando que en cada película, serie o documental existirá no sólo una interpretación del pasado, sino del propio presente (Bossay, 2010). De allí, resulta fundamental tener en cuenta siempre que nos encontremos ante una producción que narra *hechos históricos* o producciones que remiten a contextos históricos específicos, cuál es el tipo de enunciación historiográfica que se reproduce, siendo central para esto considerar el contexto de producción. ¿Por qué? Porque “el cine nos informa del presente, incluso si se trata del pasado”.¹²⁸ La relación entre pasado y presente en las producciones que narran hechos históricos o que tienen por escenario un momento histórico concreto —y de la misma manera que opera en los relatos escritos— es esencialmente dialéctica. En este sentido, existen una serie de cuestiones metodológicas a tener en cuenta al momento de abordar el análisis de este tipo de *soporte* de discursos históricos cuya factura no es propiamente o estrictamente historiográfica, pero que, sin embargo y necesariamente, expone posiciones historiográficas determinadas

Fue durante el despliegue de la renovación historiográfica de la historia social de los años '60/'70 cuando comenzaron a propiciarse análisis sobre los vínculos entre el cine y la historia: los pioneros fueron Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert Rosenstone. Hubieron de transcurrir

¹²⁸ "El cine es una contrahistoria de la historia oficial". Entrevista a Marc Ferro, *El Mercurio* (Chile), 20/12/2009.

varias décadas hasta eliminar el velo de sospechas que caía sobre quienes consideraban al cine como un documento histórico válido, pero, una vez superadas las críticas, el cine ha sido utilizado para el análisis de sociedades del pasado que dejaron sus huellas a través de producciones audiovisuales, tanto a nivel de las representaciones y los discursos como a nivel material. El cine como documento puede ser escrutado desde una perspectiva social, política y/o ideológica, constituyéndose en una aproximación socio-histórica al periodo en que se produjo la película. Para ello, es necesario atender no sólo al contenido narrativo de la historia y los aspectos técnicos del film, sino también sopesar las circunstancias de producción.

En relación al audiovisual como fuente para la historia, debemos considerarlo en el universo más amplio de las fuentes que historiadoras e historiadores usamos como insumos, lo que nos obliga, en primer lugar a llevar adelante operaciones de crítica y triangulación y, en segundo lugar, hacernos del marco teórico y metodológico¹²⁹ necesario para el trabajo con estas fuentes en particular. Considerar en el universo de indagación las particularidades de las convenciones propias del lenguaje cinematográfico en todas sus aristas nos permitirá observar las formas de representar, es decir no sólo *qué se muestra* sino también *cómo se muestra* (Alvira, 2011). Este ejercicio coadyuvará a tomar a los audiovisuales como fuentes de todo derecho ya que debemos considerar los audiovisuales por sí mismos, como productos de una época, sin buscar allí necesariamente la comprobación o refutación de las premisas de la historia escrita (Ferro, 1995).

A raíz de esto se presenta otra cuestión central que remite, una vez más, a las operaciones que se realizan con cualquier otra fuente que se use como insumo, no importa su naturaleza: ponerla en contexto. Pablo Alvira (2019), sugiere considerar el contenido narrativo o argumento del audiovisual en cuestión para identificar temas, problemas y ejes a partir de los que la historia se construye, lo que a su vez habilitará la articulación con el contexto sociohistórico que originó el audiovisual. Esto será central en el análisis que sigue.

En relación al audiovisual como recurso para la enseñanza de la historia, son varias las cuestiones a considerar, siendo una de las primeras preguntarnos a nosotras mismas como docentes y definir con claridad qué es lo que esperamos que la película, la serie o el documental aporte al proceso de enseñanza-aprendizaje de la coyuntura

¹²⁹ Además de incorporar los desarrollos de los historiadores especialistas en el campo, es importante valerse de las herramientas específicas que puedan proveer la teoría cinematográfica, la historia del cine, la comunicación, la semiótica, los estudios culturales o cualquier otra disciplina que pueda auxiliarnos.

histórica que estemos abordando. Esto es importante porque tal como señala Rosenstone (1982): “El cine histórico debe juzgarse según estándares acordes a las posibilidades del medio. No puede usarse el estándar de la historia escrita: cada medio tiene sus propios elementos convencionales” (p. 102). Es necesario no perder de vista las licencias narrativas y estéticas que muchas veces las producciones audiovisuales se toman en función, justamente, de las convenciones que les son propias: “relato cerrado, idea de progreso, énfasis en lo individual, potenciación de las emociones, esfuerzo por “reproducir” el pasado” (Alvira, 2011, p. 10). Desatendiendo este aspecto del problema, una de las críticas más corrientes que se vierten sobre films o series *basadas en hechos reales* es su tendencia a la simplificación y condensación: procesos que quizá llevaron varios años o varios siglos son narrados en dos horas o en diez capítulos. La crítica es válida sólo cuando no tomamos los recaudos metodológicos del caso, es decir, cuando como docentes no propiciamos la instancia explicativa que sitúe el problema que reproduce la película o la serie (simplificado y acotado) en el proceso más amplio del que formó parte, reponiendo la complejidad que cualquier desarrollo histórico reviste. En esta línea, es importante considerar que los audiovisuales son *representaciones* de la realidad (pasada y/o presente) y no un reflejo.

Otro punto a tener en cuenta es que, por ejemplo, el audiovisual nos proveerá, seguramente, más información emocional y visual que analítica, lo que sin dudas alimentará los mecanismos de la imaginación histórica, entendida como la capacidad de contextualizar, empatizar y formar el pensamiento crítico-creativo a partir del análisis histórico (Santisteban Fernández, 2010). Además, debemos apelar a la reflexión crítica al momento de desentrañar los contextos de producción o de pensar las tramas sociales que alentaron la realización de los audiovisuales que consideremos en nuestro universo de análisis, que vuelven sobre ciertos nudos centrales de la historia, que son abordados cada vez a partir de nuevos interrogantes, narrados desde diversas perspectivas y construyendo —con intención expresa o no— imaginarios sociales en torno a ciertos hechos históricos, aristas que historiadoras e historiadores no debemos perder de vista. Para que las películas o las series sean efectivamente una herramienta didáctica valiosa, como docentes debemos proveer los recursos necesarios para leer entre líneas y distinguir los elementos del argumento de un audiovisual que realmente tienen valor histórico de aquellos que son solamente dramáticos y sirven a la narración (Fernández y Soriano 2006).

A continuación, se presenta una selección de capítulos de la serie *The Twilight Zone* que nos permitirán acceder a una perspectiva crítica sobre la Guerra Fría en el seno de la sociedad estadounidense.

3. *The Twilight Zone* o cómo filtrar la crítica gracias a la ciencia ficción

3.1 Serling en su contexto: la televisión y la ciencia ficción

Marc Ferro (1995) en su estudio sobre la historia del cine norteamericano reconoció la existencia de coyunturas específicas en las que se activaron ciertos temas y proliferaron determinados géneros. Detectó que luego de la Segunda Guerra Mundial, cualquier producción que cuestionara algún aspecto del *american way of life*¹³⁰ se convertía en *unamerican*. No debemos perder de vista que los primeros años de la segunda posguerra corresponden al inicio del despliegue de lo que pasará a la historia como *macartismo*: a comienzos de 1950, el senador republicano Joseph McCarthy denunció la infiltración comunista en el Departamento de Estado y, aunque no presentó pruebas que respaldaran tal acusación, desencadenó una exaltación social que prolongaría la sombra de la sospecha a otros ámbitos, desde la vida privada hasta el *star-system* de Hollywood. Para contrarrestar cualquier posible influencia foránea, Ferro encontró que en los films producidos en este contexto fueron frecuentemente tematizados los baluartes de la sociedad norteamericana: las fuerzas armadas, la familia, la ley y el orden (por sobre el delito y el caos), la democracia, la moralidad, los héroes... En general, se presentaban como audiovisuales que nada tenían que ver con la política, pero al leer entre líneas se trataba de artefactos culturales destinados a generar consensos y a construir sentidos comunes. Pero tal como sucede como cualquier otra esfera de lo social, ni la industria cinematográfica ni la industria televisiva estadounidenses fueron monolíticas y ya en la primera parte del siglo XX encontramos perspectivas críticas que se agudizarían y proliferarían a partir de la década del '50: es en este universo díscolo que ubicamos nuestro objeto de análisis.

¹³⁰ La expresión *american way of life* (estilo de vida americano) se popularizó durante la Guerra Fría para conceptualizar el conjunto de características que harían de la sociedad estadounidense superior en comparación con los países alineados con la Unión Soviética. El *american way of life* tiene como ejes la meritocracia y el individualismo (cualquier persona puede mejorar su situación a base de la voluntad y el trabajo, sin importar sus circunstancias particulares porque *América es tierra de oportunidades*), por un lado, y el consumismo (como sinónimo de éxito, prosperidad, comodidad y satisfacción), por el otro.

The Twilight Zone fue una serie creada por Rod Serling —quien también fue su guionista principal— y producida por *CBS Productions*, cuyas instalaciones se encontraban en la recién establecida *CBS Television City* en Hollywood. La primera etapa, que podemos considerar la “original” en tanto fue la única que contó con la supervisión de Serling, tuvo cinco temporadas que se emitieron entre 1959 y 1964. Cada capítulo, en blanco y negro y de una duración promedio de entre 20 y 25 minutos, era una historia en sí mismo (autoconclusivo). La premisa general de la serie era relatar situaciones en las que personas normales veían interrumpida su vida cotidiana por situaciones inusuales, inexplicables o aterradoras. Los episodios dejaban alguna moraleja o reflexión sobre la naturaleza humana, que generalmente era expresada por la voz del propio Serling que oficiaba de narrador y presentador para abrir y cerrar los capítulos. Cuestiones como la ambición, el deseo, la soledad, la justicia, la amistad, el paso del tiempo, la nostalgia y un largo etcétera eran tematizadas por los guiones de Serling, en escenarios que iban desde el tiempo presente en una calle cualquiera, de un barrio cualquiera, de cualquier ciudad de Estados Unidos, hasta situaciones que tenían lugar en algún momento del pasado o del futuro en naves espaciales, asteroides, desiertos, guerras mundiales, etc. La popularidad de *The Twilight Zone*, su audiencia relativamente joven (en un momento de conformación de la juventud como sujeto colectivo autónomo) y las características propias de la ciencia ficción como género, permitieron a las tramas de *The Twilight Zone* criticar aspectos de la Guerra Fría con relativa impunidad (Lunney, 2014).

A pesar de ser una de las series de televisión de ciencia ficción estadounidenses más influyentes y culturalmente significativas, recién en los últimos veinte años se ha convertido en objeto de estudio y reflexión para parte de la academia anglófona. La literatura sobre *The Twilight Zone*¹³¹ destaca a la serie por la forma en la que trató los temas de la agenda del momento y contempla las reflexiones filosóficas que Serling planteó en algunos episodios. Existe cierto consenso que indica que, protegido tras ciencia ficción, el realismo mágico y lo fantástico, *The Twilight Zone* fue la obra más política de Rod Serling en televisión (Scaturro, 2009).

¹³¹ Es importante subrayar el hecho de que prácticamente la totalidad de las producciones académicas sobre *The Twilight Zone* se encuentran en idioma inglés y no ha sido traducida. Esto se relaciona no únicamente con la naturaleza del objeto de estudio sino también con las configuraciones propias del campo de las ciencias sociales. Para el problema de la transnacionalización y las relaciones académicas norte-sur, véase Ortiz (2021).

Las películas de ciencia ficción se popularizaron en Estados Unidos especialmente durante la década de 1950 cuando, haciéndose eco de los diversos temas que el contexto de la Guerra Fría ponía en disposición, imágenes de extraterrestres, insectos gigantes y científicos de bata blanca proyectaron a Estados Unidos como una nación en constante estado de alerta (Shaw, 2007). Hay interpretaciones que afirman que la ciencia ficción gira en torno a tres ejes: tecnología, poder y sociedad y, en este sentido, sus argumentos versan sobre dilemas sociales que van rápidamente de lo local a lo cósmico (Worland, 1996), juego de escalas muy a tono con las características del conflicto que presentó la Guerra Fría.

Imagen 1: Rod Serling, creador y guionista principal de *The Twilight Zone*.



Fuente: <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/rod-serling-about-rod-serling/702/>. Consultada 16/08/2022

Es interesante señalar por qué Serling, que ya era un autor consagrado (había ganado tres premios Emmy por trabajos anteriores), creó una serie de ciencia ficción para narrar historias: en una entrevista dijo “Las cosas que no podían decir un republicano ni un demócrata, las podía decir un marciano”¹³². En este contexto, el género recibía una

¹³² Citado en “La puerta de la percepción”, *Radar*, suplemento de *Página/12*, 29/06/03. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-816-2003-06-29.html>

atención crítica mínima, lo que habilitó al autor y a su equipo un buen margen de maniobra para abordar diversos temas, incluida la Guerra Fría. En otras palabras, escribiendo historias de fantasía, que imaginaban situaciones *irreales*, Serling escapaba a la censura y podía ser crítico sin despertar sospechas, aunque abiertamente (y por los mismos motivos) no lo reconociera¹³³:

Mike Wallace: (...) Has renunciado a escribir algo importante para la televisión, ¿verdad?

Rod Serling: (...) Si por importante quieres decir que no voy a ahondar en los problemas sociales actuales de forma dramática, tienes toda la razón. No voy a hacerlo. (Entrevista de Mike Wallace a Rod Serling para el programa “60 minutos”, emitido por la CBS, 22/09/59).¹³⁴

Serling había sufrido la censura y había criticado abiertamente el nivel de interferencia impuesto a su trabajo por las cadenas de televisión y los patrocinadores publicitarios. En relación al primer punto, la historia más conocida fue cuando, escribiendo para la serie dramática de antología *Playhouse 90* (CBS, 1956-1960), tuvo que modificar el guion ya que la CBS consideró que el capítulo en el que un joven negro era asesinado en Mississippi por silbar a una mujer blanca podría ser ofensivo para los sureños. En cuanto a la intromisión de los patrocinadores, Serling también manifestó su desconformidad: una vez tuvo que reemplazar la bebida que consumían sus protagonistas en una escena ya que el auspiciante era una marca de café, por lo que el hecho de que los personajes tomaran té —aunque se tratara de británicos— era considerado perjudicial para las ventas del producto.

En este punto, merece un breve comentario la televisión como industria cultural: para comienzos de la década de 1950, había pasado de ser una brillante novedad a una obsesión nacional y, finalmente, a una necesidad doméstica (Scaturro, 2005). Si en 1949 sólo un 9% de la

¹³³ Serling no fue el único autor en apelar a esta estrategia: señala Ferro (1995) que los años iniciales de la Guerra Fría son “quizá el único momento de la historia del cine norteamericano en que la menor crítica supone una traición. En estas condiciones no es extraño que los cineastas se hayan pasado a los géneros «seguros», como la comedia musical, el western, y volver a las películas de gangsters en las que «el crimen siempre paga», o superproducciones inspiradas en la biblia o en la antigüedad, o que glorifiquen el imperio romano, como arquetipo del «imperio americano»” (p. 204-205).

¹³⁴ Traducción propia. Recuperada de <https://web.archive.org/web/20100906233426/http://www.rodserling.com/mwallace.htm>

población norteamericana tenía una televisión, en 1960 el porcentaje ascendió hasta un 87% y los hogares estadounidenses con TV llegaron a los 21 millones, marcando una diferencia sustancial con el resto del mundo, incluida Europa, y convirtiendo la televisión en un fenómeno de masas (Corpas Culebras, 2017). Este auge de la televisión se produjo en el contexto del fin de la era de los estudios¹³⁵ (Gomery, 1991) cuando una serie de modificaciones en los comportamientos sociales produjeron cambios sustantivos en las formas de consumo: la progresiva tendencia de los norteamericanos a mudarse a los suburbios, perjudicó al cine ya que, mientras las salas se localizaban en la ciudad —lo que implicaba el traslado y gasto de dinero—, la televisión no requería salir de casa y era gratis.

La programación se centró en gran medida en el entretenimiento y estaba dominada por westerns, series policíacas, comedias familiares y concursos, lo que hizo de *The Twilight Zone* más una excepción que la regla en la televisión de la época (Brokaw, 2017). Esto fue posible por la consolidación de la sociedad de consumo de masas, en el marco del acelerado y continuo crecimiento económico que experimentó Estados Unidos en la segunda posguerra. Esto propició el desarrollo de la industria publicitaria que, asimismo, impulsó la industria televisiva. La televisión, entonces, se dedicaba principalmente a promover el sueño americano y evadir cualquier tipo de crítica social (Brokaw, op. cit.).

Además de la masificación, otra transformación que la televisión sufrió en esta coyuntura fue el cambio en el manejo del tiempo: mientras que a finales de la década de 1940 y principios de la de 1950 eran comunes las producciones en directo de dos horas de duración, a partir de mediados de la década de 1950 estos formatos fueron perdiendo terreno dando lugar a los *teleplays* de una hora de duración y las antologías (Scaturro, 2005). Pionero en este formato fue Alfred Hitchcock, con *Alfred Hitchcock Presents* (CBS, 1955-1962) y *The Alfred Hitchcock Hour* (NBC, 1962-1965), consideradas las primeras aproximaciones a lo que hoy es el género *serie televisiva* (Castro de Paz, 1999).

The Twilight Zone se estrenó en 1959, durante la segunda presidencia del republicano Dwight Eisenhower. En pos de llevar adelante una política de contención en relación a la URSS, Eisenhower

¹³⁵ La expresión *era de los estudios* designa el periodo 1930-1950 cuando la hegemonía de la producción y distribución cinematográfica estuvo monopolizada por *las cinco grandes*: Paramount, Loew's/Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros., Fox y RKO (Radio-Keith-Orpheum).

desarrolló un sistema de defensa que descansó cada vez más sobre las armas nucleares; en su mensaje de despedida del ejecutivo decía:

Un elemento vital para mantener la paz es nuestra clase militar. Nuestras armas deben ser poderosas, preparadas para la acción inmediata, para que ningún agresor potencial esté tentado de arriesgarse a su propia destrucción (Discurso televisado de Eisenhower al terminar su mandato como presidente, 17/01/1961).¹³⁶

En esa misma ocasión, habló por primera vez del *complejo industrial-militar*, concepto que tendría una larga historia por delante.

Es importante señalar que durante los primeros años de la emisión de la serie se sucedieron algunos de los puntos más álgidos del conflicto, en los que la inminencia de la aniquilación se hizo más patente que en cualquier otro momento de la Guerra Fría: el derribo del avión espía U2 de los Estados Unidos sobre Rusia en 1960, el fallido desembarco en Bahía de Cochinos (Cuba) en 1961 y la Crisis de los Misiles (Cuba) en 1962¹³⁷ generaron la sensación de encontrarse al borde de la guerra nuclear —el temor a la Tercera Guerra Mundial se hizo manifiesto—, y *The Twilight Zone* transformó las actitudes sociales de este contexto en uno de sus ejes principales. Además de este frente externo, debemos considerar igualmente las vicisitudes del frente interno: el *peligro comunista* acechaba también fronteras adentro y todo norteamericano de bien debía estar atento para detectarlo (Bochicchio, 2013). En relación a la industria cinematográfica, fueron los años de actuación no sólo del Comité de Actividades Antinorteamericanas (House Un-American Activities Committee, HUAC), sino también de la Legión Nacional Católica de la Decencia (The Catholic National Legion of Decency) y de la Alianza Cinematográfica para la Preservación de los Ideales Estadounidenses (Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, MPA) que se ocuparon de elaborar listas negras de comunistas (reales o sospechosos), organizar

¹³⁶ Transcripción recuperada de

<http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-3/fuentes/la-guerra-fria/el-complejo-industrial-militar-segun-eisenhower>

¹³⁷ Puntualmente, la Crisis de los Misiles —durante la presidencia del demócrata John F. Kennedy— puede ser considerada una muestra en particular de lo que significó la Guerra Fría en términos más generales: un enfrentamiento directo, aunque no concreto, en un clima de tensión creciente enmarcado por el miedo a la destrucción mutua por el uso de sus respectivos arsenales atómicos.

boicots a determinadas películas y editar publicaciones de gran tirada en las que denunciaban a los *comunistas* de Hollywood.

3.2 Análisis de *The Twilight Zone*

Estos comentarios vienen al caso para el análisis de los capítulos que seleccionamos¹³⁸ de *The Twilight Zone: The Monsters are Due on Maple Street* (*Los monstruos vencen en la calle Maple*, temporada 1, capítulo 22), estrenado el 4 de marzo de 1960, *The shelter* (*El refugio*, temporada 3, capítulo 3), estrenado el 29 de septiembre de 1961 y *The Old Man in the Cave* (*El viejo en la cueva*, temporada 5, capítulo 7), estrenado el 8 de noviembre de 1963. Los tres episodios presentan escenarios apocalípticos que nos muestran la forma en la que Serling se imaginaba se expondrían las miserias humanas en esas hipotéticas (o no tan hipotéticas) situaciones.

En *The Monsters are Due on Maple Street* la acción se desata luego de que una tarde cualquiera para los vecinos y vecinas de la calle Maple se interrumpe por una luz muy brillante que atraviesa el cielo acompañada de un sonido ensordecedor. Inmediatamente, dejan de funcionar la electricidad, los teléfonos y los automóviles.

¹³⁸ La selección de capítulos se realizó en función de un conjunto de criterios: la transversalidad en relación a las temporadas (se encuentran representadas las temporadas 1, 2 y 5), los temas (paranoia, persecución, individualismo, colectividad, entre otros) y la forma en la que son articulados y proyectados con aspectos relacionados a la Guerra Fría (invasión, enemigo interno, violencia, etc.). También puede ser apuntado el hecho de que los casos de *The Monsters are Due on Maple Street* y *The Shelter* son comúnmente abordados en la literatura sobre la serie ya que son considerados capítulos icónicos.

Imagen 2: La calle Maple antes del apagón. Fotograma de *The Monsters are Due on Maple Street*. *The Twilight Zone*, temporada 1, capítulo 22, 04/03/1960.



Fuente:

<https://twilightzonevortex.blogspot.com/search/label/%22The%20Monstes%20Are%20Due%20on%20Maple%20Street%22>. Consultada 16/08/2022

En un primer momento, piensan que se trata de un meteorito, pero uno de los niños de la cuadra comienza a relatar lo que leyó en un *comic*: extraterrestres con forma humana invadían la tierra y causaban problemas similares. Los adultos no le dan importancia a la historia del niño y se organizan para conseguir información y pedir ayuda. Sin embargo, una serie de sucesos siembran la sospecha en la comunidad: en algunas casas vuelve la luz, en otras no; algunos autos pueden ponerse en marcha, otros no. Allí se desata la histeria colectiva y las acusaciones de ser extraterrestre e invasor van pasando de un vecino a otro durante buena parte del capítulo, hasta que entra en escena un arma de fuego y la historia termina mal. El final del episodio se dibuja a partir del alejamiento del encuadre sobre la calle Maple hacia un plano general que termina en la cima de lo que parece ser una colina. Allí se encuentran dos sujetos, cuyo diálogo nos confirma que efectivamente quienes estaban detrás de los eventos inexplicables de la calle Maple eran extraterrestres:

Extraterrestre 1: ¿Entiendes el procedimiento?
Sólo hay que detener sus autos, radios, teléfonos, aparatos eléctricos, tenerlos en la oscuridad por unas horas y esperar tranquilamente el resultado.

Extraterrestre 2: ¿Y siempre el resultado es el mismo?

Extraterrestre 1: Con algunas variaciones. No se dan cuenta de que sus peores enemigos son ellos mismos. Todo lo que tenemos que hacer es vigilar y esperar (...) Unos a otros se matarán sin que tengamos que hacer nada.

La voz en off del narrador que cierra el capítulo dice:

Las herramientas de conquista no vienen necesariamente con bombas, explosiones y lluvia radiactiva. Hay armas que son simplemente pensamientos, actitudes, prejuicios... que sólo se encuentran en la mente de los hombres. Para que conste, los prejuicios pueden matar... y la sospecha puede destruir... y la búsqueda irreflexiva y asustada de un chivo expiatorio tiene sus propias consecuencias: para los niños y los niños que aún no han nacido. Y la lástima es que estas cosas no se pueden limitar a la dimensión desconocida (*The Monsters are Due on Maple Street. The Twilight Zone*, temporada 1, capítulo 22, 04/03/1960).¹³⁹

Este capítulo nos permite observar dos cuestiones: por un lado, son tematizadas la sospecha y la paranoia anti-comunista, actitudes sociales propias de la sociedad norteamericana de la época de la Guerra Fría en esa coyuntura específica, pasados unos años de la efervescencia macartista que, sin dudas, había dejado huella; por otro lado, el parlamento final deja en claro la perspectiva crítica y el llamado a la reflexión que hace el guionista y que nos permite ubicar a *The Twilight Zone* como una producción en las antípodas de las perspectivas más belicistas y anticomunistas de Hollywood, como *I Was a Communist for the FBI* (1951) o *I Married a Communist* (1949). *The Monsters are Due on Maple Street* es un ejemplo de cómo la serie reflejó y abordó preocupaciones específicas sobre la Guerra Fría, tales como las nociones de amenaza externa y de enemigo interno (Lunney, 2014). Al hacer el ejercicio interpretativo que nos permite leer el temor a los invasores extraterrestres como una metáfora de cómo se percibía el comunismo, podemos citar a Ana Laura Bochicchio (2013) cuando sostiene que:

¹³⁹ La versión doblada presenta una traducción bastante libre que, consideramos, no respeta el espíritu del guion original de Serling: “Las armas de conquista no tienen que ser necesariamente aviones, bombas... Hay otras armas más destructoras: la desconfianza y el temor pueden ser más peligrosos que cualquier bomba. La desconfianza puede crear desconcierto y sospechas, y el temor puede traer el pánico que es capaz de hacer que los hombres se destruyan unos a otros. Eso fue lo que pasó en la calle Maple. ¿Qué no es posible? Todo es posible en la dimensión desconocida”.

La imagen del “traidor infiltrado” movía gran parte de las fantasías norteamericanas con respecto al comunismo. Se generó, así, un clima de paranoia fomentado desde el estado y padecido por la población, mediante el cual la búsqueda angustiada del enemigo se convirtió en el acto interior definidor, y también obsesivo, de los años de la Guerra Fría (p. 7).

Imagen 3: Vecinos discutiendo. Fotograma de *The Monsters are Due on Maple Street*. *The Twilight Zone*, temporada 1, capítulo 22, 04/03/1960.



Fuente: <https://www.betaserie.com/es/episode/thetwilightzone/s01e22>
Consultada 16/08/2022

Imagen 4: Los invasores observando el caos en la calle Maple. Fotograma de *The Monsters are Due on Maple Street*. *The Twilight Zone*, temporada 1, capítulo 22, 04/03/1960.



Fuente:

[https://villains.fandom.com/wiki/Alien_Invaders_\(The_Monsters_are_Due_on_Maple_Street\)](https://villains.fandom.com/wiki/Alien_Invaders_(The_Monsters_are_Due_on_Maple_Street)) Consultado 16/08/2022

En *The shelter* encontramos que el festejo de cumpleaños del médico del barrio —el Dr. Stockton— es interrumpido imprevistamente por un aviso radial que anuncia que la agencia de Control de Radiación Electromagnética ha detectado objetos no identificados en el espacio aéreo. Todos en la reunión entendieron claramente el mensaje: estaban bajo la amenaza de un ataque nuclear. Si bien en el guion no hay especificidades de tiempo y lugar, no es anecdótico el hecho de que ese mismo año el presidente Kennedy había alentado la construcción de refugios contra lluvia radiactiva en las casas de familia y, además, se realizaban de forma regular simulacros de bombas en las escuelas (Lunney, 2014) —consideremos también que habían pasado poco más de quince años desde Hiroshima y Nagasaki por lo que ese recuerdo era cercano— y en 1955, la Unión Soviética había igualado a los Estados Unidos en el dominio de las bombas atómicas y de hidrógeno.

Imagen 5: Festejo del cumpleaños del Dr. Stockton. Fotograma de *The shelter*. *The Twilight Zone*, temporada 3, capítulo 3, 29/09/1961.



Fuente: <https://midnitereviews.com/2017/06/the-twilight-zone-episode-68-the-shelter/> Consultado 16/08/2022

Volviendo a la historia, entonces, la noticia radial produce pánico entre los presentes y cada familia se dirige a su hogar. Sin embargo, regresan rápidamente a la casa del médico, por ser la única en el barrio que cuenta con un refugio antibombas. El anfitrión se niega a recibir a sus vecinos, alegando que no hay suficiente aire, comida ni agua para todos. La situación de desesperación e histeria echa por tierra la amistad y cordialidad que caracterizaba al grupo, dando lugar a la abierta hostilidad y agresión. En el momento inmediatamente después de que la puerta del refugio fuese violentamente derribada por los vecinos enardecidos del médico, la radio anuncia que ya no hay peligro, que los objetos han sido identificados como satélites. Los vecinos se disculpan, pero la confianza del grupo está irremediablemente rota. Al revelar que la amenaza de ataque fue una falsa alarma, el episodio sugiere que, en última instancia, hay menos que temer de la perspectiva de la aniquilación nuclear que de una sociedad de individuos que se vuelven unos contra otros en tiempos de crisis (Lunney, 2014).

Al igual que en *The Monsters are Due on Maple Street*, aquí encontramos un escenario que podemos considerar propio de la Guerra Fría en función del elemento dramático que estructura el relato —la amenaza de bomba que genera una histeria colectiva— pero que sirve a su vez para verter una crítica de otro orden: ¿cuáles son los límites de la amistad y hasta qué punto los lazos comunitarios se tensan o se rompen ante un panorama del *sálvese quien pueda*...? Es ambiguo el efecto que causa esta historia porque el público debe debatirse constantemente a lo largo del episodio respecto a con quién empatizar:

si con el médico, que quiere resguardar a su familia y hace saber que en su momento había alentado a sus vecinos a construir en cada una de sus casas un refugio pero ellos lo ignoraron, o con las familias vecinas, que tienen varios niños entre ellos y se encuentran expuestos a la extinción nuclear, a pesar de que los varones del grupo se ponen violentos al punto de llegar a los golpes y derribar la puerta del refugio. El capítulo cierra con el narrador diciendo “para que la civilización sobreviva, la raza humana tiene que permanecer civilizada”, pero ¿qué personaje o grupos de personajes representaba la civilización? O, mejor reformular la pregunta, ¿estaba representada la civilización en este capítulo o era sólo pura barbarie? A sabiendas de la perspectiva crítica de Serling, nos inclinamos a responder que el guionista presentó un escenario en el que los egoísmos personales por sobre el valor del grupo llevó a los personajes a un callejón sin salida: si la amenaza nuclear hubiera sido real y no una falsa alarma, el refugio no habría funcionado para nadie. Transmitido entre el fracaso de Bahía de Cochinos en agosto de 1961 y la Crisis de los Misiles en octubre de 1962, *The shelter* mostró a los televidentes un simulacro de holocausto nuclear en una comunidad — ciudad, barrio, calle— probablemente muy parecido al suyo (Mortenson, 2014).

Imagen 6: Vecinos exigiendo entrar al refugio anti-bombas de la familia Stockton. Fotograma de *The shelter. The Twilight Zone*, temporada 3, capítulo 3, 29/09/1961.



Fuente:

<https://mylifeintheshadowofthetwilightzone.blogspot.com/2011/09/tz-promo-shelter-9291961.html> Consultado 16/08/2022

Por último, en *The Old Man in the Cave*. El parlamento de apertura nos cuenta que

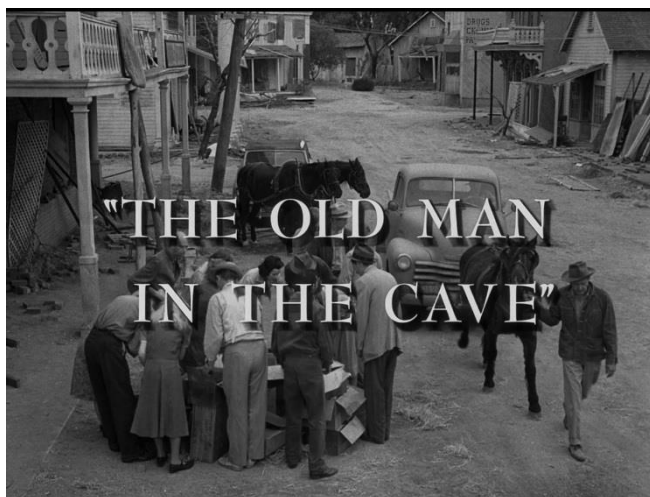
Lo que estás viendo es un legado que el hombre se dejó a sí mismo. Una década antes presionó sus botones y un momento de pesadilla más tarde se despertó y descubrió que había retrasado el reloj mil años. Sus motores, sus medicinas, su ciencia fueron enterrados en una tumba colectiva, cubiertos por el sepulturero más grande de todos: una bomba. Y esta es la tierra 10 años después, un fragmento de lo que una vez fue un todo, un remanente de lo que una vez fue una raza (*The Old Man in the Cave. The Twilight Zone*, temporada 5, capítulo 7, 08/11/1963).

Serling presenta —apenas un año después de la Crisis de los Misiles— un escenario post apocalíptico, situado en el año 1974 (un futuro muy próximo al momento de emisión del episodio) en el que un pequeño grupo de sobrevivientes a un holocausto nuclear se encuentra al borde de la inanición ya que, a pesar de haber encontrado provisiones enlatadas de la época anterior a la bomba, al consultar al *the old man in the cave*, entidad que no es presentada al espectador pero cuya referencia en el guion nos deja imaginar que se trata de una suerte de

referente espiritual o sabio, éste les aconsejó que no las comieran porque estaban contaminadas. Habían intentado sembrar y cosechar, pero, tal como les había advertido *the old man in the cave*, la tierra también estaba envenenada y no daba frutos.

La cotidianidad de la comunidad se ve interrumpida con la llegada de tres soldados que vienen, supuestamente, a restablecer el orden. De forma casi inmediata, comienzan a producirse varios entredichos entre el Sr. Goldsmith, cabecilla del grupo y quien personalmente consulta a *the old man in the cave*, y los soldados, cuando éstos instaban a las personas a consumir los alimentos que *the old man in the cave* había apuntado como contaminados. Ante la presión de la situación, Goldsmith se ve obligado a descubrir la identidad de *the old man in the cave*: resultó que no era una persona, sino una computadora. El soldado al mando arenga a la comunidad a destruir la máquina y lo hacen a pedradas. Fuera de la cueva, inmediatamente todos se dan un festín con las provisiones enlatadas, con la excepción del Sr. Goldsmith. La escena siguiente es un plano secuencia en el que vemos yacer los cadáveres en las calles del pueblo: *the old man in the cave* estaba en lo cierto y el único sobreviviente es Goldsmith.

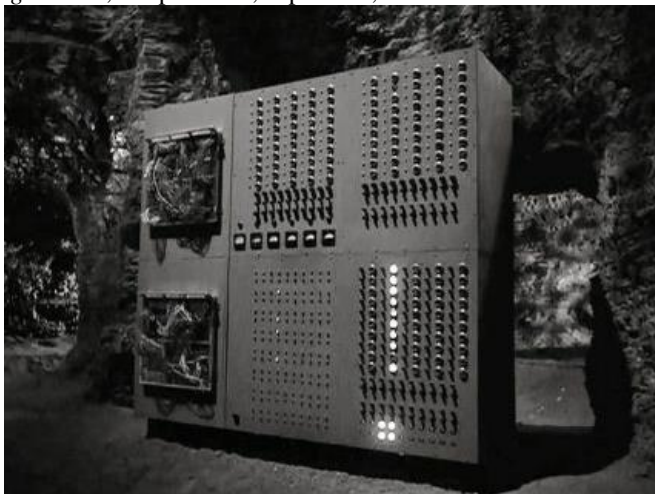
Imagen 7: Escena inicial. Fotograma de *The Old Man in the Cave*. *The Twilight Zone*, temporada 5, capítulo 7, 08/11/1963.



Fuente:

<https://mylifeintheshadowofthetwilightzone.blogspot.com/2013/11/episode-spotlight-old-man-in-cave.html> Consultado 16/08/2022

Imagen 8: The old man in the cave. Fotograma de *The Old Man in the Cave*. *The Twilight Zone*, temporada 5, capítulo 7, 08/11/1963.



Fuente: <https://ar.pinterest.com/pin/290693350951670529/> Consultado 16/08/2022

Al igual que en los otros capítulos analizados, aquí también se pone en pantalla una historia que se desarrolla en un escenario hipotético, aunque a la luz del clima de época podría no ser tan hipotético, cuya naturaleza ficcional permite al autor filtrar una crítica social, en este caso a la desconfianza en los lazos comunitarios y a la primacía de lo individual por sobre lo colectivo, al igual que en el caso de *The shelter*. En este sentido, el contexto que Serling le da a la narración no es menor, ya que cierra diciendo “No es una predicción de lo que será, solo una proyección de lo que podría ser”.

Imagen 9: Escena final. Fotograma de *The Old Man in the Cave*. *The Twilight Zone*, temporada 5, capítulo 7, 08/11/1963.



Fuente:

<https://mylifeintheshadowofthetwilightzone.blogspot.com/2013/11/episode-spotlight-old-man-in-cave.html>. Consultado 16/08/2022

En síntesis, podemos considerar la perspectiva de Serling como crítica en múltiples sentidos y es interesante notarlo en función de tener una visión más compleja de Hollywood en particular y de la sociedad norteamericana en general. En palabras de Fernández y Soriano (2006), “la realización de argumentos que transcurren en escenarios remotos permite a los guionistas y directores plantear reflexiones filosóficas e incluso morales relacionadas con el momento en el que están viviendo” (p. 3).

Sin tratarse de una serie de género histórico, *The Twilight Zone* es un ejemplo claro de las formas en las que el contexto se filtra en la producción a partir de los temas que aborda y los escenarios que propone y, bajo la excusa de pertenecer al género de ciencia ficción, escapa a la censura y expone su crítica. Otro punto a atender en el mismo sentido es la fina línea que dividía la fantasía de la realidad, ya que el temor al comunismo y al holocausto nuclear eran efectivamente reales. Hoy sabemos que no hubo III Guerra Mundial ni una nueva bomba atómica, pero los espectadores y espectadoras de las primeras temporadas de *The Twilight Zone* no lo sabían.

3.3 The Twilight Zone en el aula

Cualquiera de estos capítulos se presenta como insumo potable de ser llevado al aula al momento de abordar la Guerra Fría como contenido temático en tanto nos permite plantear problemas de diversa índole y abrir un conjunto de discusiones. Por ejemplo, y en primer lugar, el género de la serie: el hecho de que durante los años centrales del siglo XX, en el contexto de la Guerra Fría, hayan proliferado producciones de ciencia ficción que tematizaban la posibilidad de un holocausto nuclear no fue obra del azar, sino que se relacionaba fundamentalmente con el clima de época. Este planteo facilitaría la explicación de ciertos procesos del pasado y coadyuvaría al desarrollo de temas como el macartismo, el anticomunismo y la carrera armamentística.

Por otro lado, y, en segundo lugar, este recurso introduce igualmente el tema de las actitudes sociales tales como la paranoia, el individualismo, la desconfianza, etc., que pueden pensarse no sólo en su contexto sino también en las relaciones pasado-presente, operación fundamental que realizamos las y los docentes de historia en las aulas. Además, en un sentido similar, la lectura entre líneas de la perspectiva crítica de Serling sobre la Guerra Fría y el *american way of life* habilita el abordaje de estos contenidos: la construcción de consensos y la aparición de disensos —o, en otros términos, la construcción de hegemonía y contrahegemonía— en el marco de una sociedad atravesada por los conflictos internos y externos. En este sentido, puede resultar interesante reparar en las formas en las que en la serie aparecen ciertas representaciones de la sociedad norteamericana.

Por último, una tarea que no debe descuidarse en este ejercicio es la distancia crítica y poder marcar las diferencias entre el plano de la ficción y el de la realidad: un audiovisual de los años '50, en blanco y negro, puede aparecer extraño e infinitamente lejano para los y las jóvenes estudiantes, por lo que nuestra intermediación activa como docentes resulta central.

4. A modo de cierre

Este artículo recuperó las potencialidades de hacer uso de las producciones audiovisuales como fuentes para la historia y como recursos para la enseñanza de la historia a partir del análisis de una selección de capítulos de la serie estadounidense *The Twilight Zone*.

En relación al primer punto, destacamos el hecho de que tomar en consideración el contenido narrativo o argumental de la serie deja entrever los temas y problemas del contexto sociohistórico que le dio

origen. En segundo lugar, en relación al género, es importante reparar en la capacidad crítica de la ciencia ficción: más allá del poder de persuasión, de propaganda, etc., que el discurso dominante (léase anticomunista, belicista, sobre las bondades del estilo de vida americano, etc.) tenga, *The Twilight Zone* demuestra que existieron también otros discursos, en este caso, en el seno de la sociedad estadounidense y en el propio Hollywood. Descubrimos la perspectiva crítica de Serling no sólo al pensar qué dice y cómo elige decirlo a través de sus guiones, sino que también la vemos confirmada cuando contrastamos el corpus audiovisual con fuentes de otra naturaleza (tal como la transcripción de la entrevista que le hicieron en ocasión del estreno de la serie). Fue la ciencia ficción el medio que permitió burlar la censura. Por último, tal como sostiene Lunney (2014), para entender el éxito e impacto social de *The Twilight Zone* se debe considerar no únicamente la coyuntura en la que se insertó y el género al que pertenece sino, fundamentalmente, las formas en las que reflejó e interpeló a sus espectadores. Además de representar sus temores, ansiedades y preocupaciones, la serie dejaba en evidencia la existencia de vulnerabilidades y fallas que amenazaban la supervivencia del *american way of life* en el contexto del conflicto bipolar.

En relación a *The Twilight Zone* como insumo didáctico, destacamos su capacidad para introducir temas, problemas y discusiones: la Guerra Fría como conflicto que se manifiesta en el frente externo y en el frente interno, la competencia por el desarrollo de arsenales nucleares y los temores sociales que de ello se derivaban, la persecución a los comunistas (reales o sospechosos), la paranoia anticomunista, etc. Llevar *The Twilight Zone* al aula también permitirá abordar las perspectivas críticas provenientes del seno de la propia sociedad norteamericana la que muchas veces es presentada como homogénea y monolítica por el discurso dominante.

De las tareas pendientes, un desafío más que interesante puede ser ensayar un análisis comparativo entre la primera temporada de *The Twilight Zone* (1959-1964) y la segunda, emitida entre 1985 y 1989, ya que los contextos de producción son marcadamente diferentes: las preocupaciones de los '50-'60, con el anticomunismo y el pánico al holocausto nuclear en su apogeo, no son las mismas que en los '80, post-Vietnam, cuando aparece con mayor ímpetu la necesidad de restaurar y ensalzar los valores y el *american way of life*.

Las observaciones vertidas aquí son esbozadas en el doble cariz de pensar *The Twilight Zone* como documento para la historia o como recurso para su enseñanza desde una perspectiva social, política y/o ideológica, conformando un acercamiento socio-cultural al periodo en

que se produjo, para lo que es central considerar, tal como ha quedado en evidencia, las circunstancias históricas marcadas por la Guerra Fría.

5. Referencias

- Alvira, P. (2019). La mirada alerta: notas sobre cine e investigación histórica. En C. Salomón Tarquini, S. Fernández, M. Lanzillotta y P. Laguarda (Eds.), *El hilo de Ariadna. Propuestas metodológicas para la investigación histórica*. Prometeo: Buenos Aires.
- Alvira, P. (2011). El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas. *Revista Páginas*, 3(4), 135–152. Disponible en: <https://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas/article/view/124>
- Bochicchio, A. L. (2013). ¡Ahí vienen los rusos! Estados Unidos, la temprana Guerra Fría doméstica y la construcción del enemigo interno. En P. Pozzi y F. Nigra (Comps.), *Huellas imperiales. De la crisis de 1929 al presidente negro*. Ed. Ciccus: Buenos Aires.
- Bossay, C. (septiembre de 2010). *Representaciones de pasados conflictivos: Aspectos teóricos de la Memoria e Historiofotía en filmes chilenos que representan la Unidad Popular y la Dictadura Militar (1970-1988) a fines de los gobiernos de la Concertación en el cambio de siglo*. Trabajo presentado en XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, Santiago de Compostela. Disponible en: <https://shs.hal.science/halshs-00531264/>
- Brokaw, D. (2017). The purchasing powerless: postwar consumption in The Twilight Zone. *History of Retailing and Consumption*, 3(1), 38-52. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/2373518X.2017.1288952>
- Carrera, P. (2020). *Basado en hecho reales: mitologías mediáticas e imaginario digital*. Ediciones Cátedra: Madrid.
- Castro de Paz, J. L. (1999). *El surgimiento del telefilme: Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*. Paidós: Barcelona.
- Corpas Culebras, P. (2017). Sitcom, crisis y sociedad norteamericana: análisis de la ficción televisiva estadounidense desde los años 80 hasta la actualidad (Tesis Doctoral, Universitat de València). Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/84748706.pdf>
- Fernández, R. I. y Soriano, I. L. (2006). La historia y el cine. *Clío*, 32, 1-22. Disponible en: <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.pdf>
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ariel: Barcelona.
- Gomery, D. (1991). *Hollywood, el sistema de estudios*. Verdoux: Madrid.
- Kruger, C. (2014). Conferencia: Fuentes audiovisuales en el marco de los estudios de las ciencias sociales: usos, dilemas, debates. *AdVersus*, 11, 125-132. Disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-27/dossier/XI2708.pdf>
- Lunney, H. (2014). Exploring the Cold War through The Twilight Zone. *History in the making* vol. 3 no. 1, 39-503. Disponible en: <https://historyitm.files.wordpress.com/2014/03/lunney.pdf>

- Mortenson, E. (2014). A journey into the shadows: The Twilight Zone's visual critique of the Cold War. *Science Fiction Film and Television*, 7(1), 55-76.
- Ortiz, R. (2021). "Situación y reflexividad". En Ortiz, R., *Sobre el trabajo intelectual*, pp. 31-57. Universidad Nacional de Quilmes Editorial: Bernal.
- Rosenstone, R. (1982). La historia en imágenes/la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. *Reviews in American History*, 10, 297-310. Disponible en: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf
- Santisteban Fernández, A. (2010). La formación de competencias de pensamiento histórico. *Clío & asociados*, (14), 34-56. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4019/pr.4019.pdf
- Scaturro, C. (2005). "Between the Pit of Man's Fears and the Summit of His Knowledge": *Cold War America and The Twilight Zone* (Master dissertation, Universidad George Washington). Disponible en: <https://www.proquest.com/openview/e825729da8ca94338be80b2f65a51fa3/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
- Shaw, T. (2007). *Hollywood's Cold War*. Edinburgh University Press Ltd: Edinburgh.
- Taccetta, N. (2015). Historiofotía y cine posmoderno. Aproximaciones al modernismo de Berlín Alexanderplatz. *Escritura e imagen*, 11, 9-31. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/284913062_Historiofotia_y_cine_posmoderno_Aproximaciones_al_modernismo_de_Berlin_Alexanderplatz
- White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo.
- Worland, Rick (1996). Sign-Posts up Ahead: The Twilight Zone, The Outer Limits and TV Political Fantasy 1959-1965. *Science Fiction Studies*, 103-122. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/4240480>

6. Fuentes

- "La puerta de la percepción", *Radar*, suplemento de *Página/12*, 29/06/03.
- Serling, R. (Escritor) y Winston, R. (Director) (04/03/1960). The Monsters Are Due on Maple Street (temporada 1, capítulo 22). *The Twilight Zone*. CBS Productions. Disponible en: <https://www.pelisplus2.io/serie/la-dimension-desconocida/01x22/>
- Serling, R. (Escritor) y Johnson, L. (Director) (29/09/1961). The shelter (temporada 3, capítulo 3). *The Twilight Zone*. CBS Productions. Disponible en: <https://www.pelisplus2.io/serie/la-dimension-desconocida/03x03/>
- Serling, R. (Escritor) y Crosland, A. (Director) (08/11/1963). The old man in the cave (temporada 5, capítulo 7). *The Twilight Zone*. CBS Productions. Disponible en: <https://www.pelisplus2.io/serie/la-dimension-desconocida/05x07/>

Historia y producciones audiovisuales: apuntes sobre las potencialidades de una relación. El caso de The Twilight Zone (1959-1964) como fuente y recurso para pensar la Guerra Fría | Agustina Kresic

Transcripción del discurso televisado de Dwight D. Eisenhower al terminar su mandato como presidente de los Estados Unidos, 17/01/1961. Recuperada de <http://carpetahistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpetas-3/fuentes/la-guerra-fria/el-complejo-industrial-militar-segun-eisenhower>

7. Entrevistas

"El cine es una contrahistoria de la historia oficial". Entrevista a Marc Ferro, *El Mercurio* (Chile), 20/12/2009.

Transcripción de la entrevista de Mike Wallace a Rod Serling para el programa "60 minutos", emitido por la CBS, 22/09/59. Recuperada de <https://web.archive.org/web/20100906233426/http://www.rodserling.com/mwallace.htm>