

## Raza, utopía y biopolítica en la trasposición de *Soy leyenda*

Bárbara Gudaitis •  
Universidad de Buenos Aires

### Resumen

La ciencia ficción es un género prolífico en fábulas de identidad. Problemáticas de raza, género y etnia son frecuentes en él, a menudo para sostener las jerarquías imperantes, y otras tantas para rechazarlas. Frente a este problema, la transposición de la novela de Richard Matheson *Soy leyenda* apunta ciertos cambios que no pueden pasarse por alto. Este trabajo se propone explorar y demostrar que estas modificaciones se deben a la estrecha relación entre posmodernidad y biopolítica, puesto que el cambio esencial es la relación entre enfermedad y Estado, lo que puede explicarse en términos del conflicto racial que atraviesa tanto la novela como la película. Así, los cambios en el planteo biopolítico tienen consecuencias inmediatas en la resolución distópica del conflicto narrativo en la novela, que cambia a su signo opuesto, la utopía, en la versión fílmica.

154 155

### Palabras clave:

· raza · biopolítica · ciencia ficción · trasposición cinematográfica  
· identidad

• Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde desarrolla sus estudios de doctorado y se desempeña como ayudante de cátedra de Literatura Norteamericana. Ha publicado artículos sobre las representaciones raciales en la literatura estadounidense y forma parte del grupo de investigación "Literaturas mestizas en los Estados Unidos: autores negros y amerindios", en cuyo marco lleva adelante un estudio comparado sobre la relación entre opción estética y orientación política en la literatura negra del Renacimiento de Harlem y la del Movimiento por los Derechos Civiles.

### Abstract

Science-fiction is a literary genre in which fables of identity are abundant. Issues of gender, race and ethnicity often appear in its novels, many times in order to reassert hegemonic hierarchies and so many others to reject them. In this regard, Richard Matheson's novel *I Am Legend* film adaptation presents a certain amount of significant changes that should not be overlooked. This paper will try to demonstrate these modifications are due to the strong connection between the postmodern era and biopolitics, being the most essential change the link between State and disease. This can be explained in the light of miscenegation and race conflict, which run deep throughout both, movie and novel. Thus, these deviations have immediate consequences to the dystopic resolution of the narrative conflict in the novel, which is turned into a utopia at the film version.

### Key words:

· race · miscenegation · identity · biopolitics · science-fiction  
· film adaptation

La ciencia ficción ha sido desde sus inicios un género prolífico en fábulas de identidad. Desde sus más lejanos antepasados (por ejemplo *Frankenstein*, de Mary Shelley), la preocupación por el problema del “otro” y su relación con la identidad del “nosotros” ocupa un lugar central, tanto para reafirmar como para desestabilizar las identidades dominantes. Problemáticas de raza, género y clase son frecuentes en este marco de representación, a menudo para sostener las jerarquías del *statu quo*, y otras tantas veces para desnaturalizarla. La versión filmica que dirigió Francis Lawrence de la novela *Soy leyenda* de Richard Matheson presenta un número llamativo de cambios, que van mucho más allá de los problemas de trasposición: desde el reemplazo de un protagonista blanco anglosajón protestante (la identidad dominante en Estados Unidos) por uno afro-estadounidense, hasta el tratamiento de la figura del vampiro (otro gran precursor de las representaciones de los *otros*), estos cambios construyen un paradigma de representación de la alteridad muy distinto respecto del texto original. Ahora bien, leídos a contraluz del texto escrito, cabe preguntarse hacia dónde desplazan el sentido, no porque el texto literario sea un libro sagrado imposible de profanar, sino porque finalmente la versión filmica de la novela de Matheson invierte e incluso violenta el sentido original de la novela. Estos cambios tienen una repercusión inmediata en las tensiones que plantea la novela con respecto a la utopía y la distopía: la trasposición genera un efecto conciliador contrario al efecto distópico de la novela.

La hipótesis que se propone explorar el presente trabajo es que la biopolítica juega un rol fundamental en este pasaje, ya que estos cambios se sostienen en la relación entre raza, enfermedad y Estado, y esto explicaría el pasaje de un planteo distópico a uno utópico.

Para comenzar, un breve recorrido por la trama argumental de cada versión. Tanto en la película como en la novela se mantienen el tópico del último hombre sobre la tierra, por un lado, y la definición del vampirismo como consecuencia imprevista de investigaciones científicas, por el otro. En ambas el protagonista queda aislado por una plaga que ha convertido a los seres humanos en vampiros, a la que sobrevive por ser biológicamente inmune. La pregunta acerca de si es el único sobreviviente es uno de los motores fundamentales del argumento. El recuerdo de su esposa e hija muertas lo atormenta. Los vampiros, por su parte, lo acosan todas las noches. Aparecen en algún momento de la trama un perro y una mujer. Hasta aquí se guarda cierto tipo de semejanza. Las diferencias, en cambio, son numerosas. En el caso de la novela, Robert Neville es, como ya se adelantó, un hombre blanco anglosajón, descendiente de ingleses y alemanes, y cuenta con cierta formación militar. Se ha vuelto inmune a la bacteria que causa el vampirismo en un campamento militar de Estados Unidos en Panamá. Durante el día, la rutina de Neville consiste en reparar los daños en la casa que provocan los ataques nocturnos de los vampiros. Luego se dedica a fabricar estacas, con las que más tarde mata vampiros mientras están dormidos. Por las noches intenta ignorar los llamados de los vampiros, que lo incitan a salir de distintas maneras (entre ellas se destaca que las vampiresas, haciendo gala de su condición, se le ofrecen sexualmente e intentan atraerlo, llamado al que Neville se resiste haciendo notables esfuerzos de autocontrol). Durante toda la novela el personaje vacila entre combatir a los vampiros, entregarse a ellos o escapar a través de la autodestrucción. Para soportar mejor la situación, bebe, lo cual le provoca accesos de ira. Se trata por lo demás de un planteo profundamente psicológico, a lo largo del cual Neville evoluciona desde una postura abiertamente hostil contra los vampiros, seguida de un momento conciliador, que culmina luego en una epifanía en la que comprende y acepta su propia diferencia.

En su búsqueda conciliatoria, aprende biología en forma autodidacta para explicar las causas del vampirismo y su cura, en un intertexto constante con las leyendas orales sobre vampiros, y con su expresión escrita por antonomasia, *Drácula*, de Bram Stoker. Este pasaje de la hostilidad a la búsqueda de la cura ocurre a partir de la aparición de otro ser vivo con el que Neville se relaciona, un perro callejero al que intenta domesticar. Luego de enormes esfuerzos para atraerlo, el animal muere. A partir de esta muerte Neville comienza sus investigaciones para encontrar una cura. Estando éstas ya avanzadas, encuentra en plena luz del día a una mujer a la que lleva a su casa por la fuerza. La mujer, con la que Neville comparte unos breves momentos de intimidad, resulta ser una agente vampiro de una nueva sociedad en ascenso, en la que los vampiros son la medida de lo normal. Este nuevo ordenamiento social es posible porque los vampiros, a través de sus propias investigaciones científicas, encuentran la forma de controlar algunos de los efectos de la bacteria. Dicho en otras palabras, encuentran, a través de la asociación entre ciencia y violencia de Estado, la forma de convertir la diferencia en la medida estándar. Así, a lo largo del relato, Neville pasa de ser un representante de la identidad racial dominante a ser un “otro” aberrante. En este giro final, el personaje adopta una actitud comprensiva, en la que entiende el terror que provoca

en los otros su diferencia, por un lado, y sus acciones pasadas (experimentos con vampiros vivos y asesinatos cometidos durante su etapa hostil), por el otro. Al final del relato, él es la leyenda que caracteriza lo abominable, y lo acepta porque lo comprende, porque ha vivido ese terror desde el otro lado. El tono general del final es bastante perturbador, puesto que la nueva sociedad no es ningún lecho de rosas: el poder en este nuevo orden social se impone a través de una “limpieza” de los vampiros indeseables (vampiros muertos que vuelven a la vida animados por la bacteria, entre los que se destaca el vecino de Neville, Ben Cortman), que se puede leer fácilmente en términos de eugenesia, puesto que el criterio de selección entre los vampiros parte de una distinción biológica (unos están vivos y los otros son una especie de zombies). Neville, habiéndose desplazado del centro del poder al margen, puede ver la cara más violenta de esta “limpieza”, que lo horroriza.

En la versión filmica, sin embargo, Robert Neville es un científico militar afro-estadounidense (primer gran cambio) que ya desde el inicio de la narración concentra sus esfuerzos en buscar una cura. La enfermedad no se genera como correlato imprevisto de presuntas guerras bacteriológicas, como en el caso de la novela, sin por una causa noble: la cura del cáncer. Al igual que en la novela, Neville es inmune a la bacteria, y se encuentra solo en el mundo, a excepción de la compañía de su perra (que es suya y aparece desde el comienzo: un cambio radical en su función como actante). Sus días transcurren entre la búsqueda de provisiones, el mantenimiento de la casa, la búsqueda por radio de otros humanos y la investigación sobre la cura, sin nada de asesinatos (cuando mata, lo hace exclusivamente para defenderse). Ocasionalmente habla con maniqués que ha dispuesto de forma tal que parecen estar realizando tareas cotidianas. Por su parte, a los vampiros se los representa como seres andróginos repugnantes. Su diferencia es *visible físicamente*. Están privados de lenguaje y son incapaces de cualquier asociación que no sea del tipo manada. Su agresividad los domina a tal punto que los lleva a exponerse a la luz solar; llegan a comprometer hasta el más básico instinto de autoconservación.<sup>1</sup> El punto cúlmine de esta agresividad irracional se ve en el final, cuando asesinan a Neville mientras él les ofrecía la cura. Esto produce además, por si quedaban dudas, una notable *visibilidad cultural*. Desde este paradigma, es absolutamente imposible confundir un humano con un vampiro.

En cuanto a la inteligencia, la única señal que dan los vampiros es una emboscada que realizan, en la que colocan uno de los maniqués fuera de lugar, frente a un edificio donde habitan. Este acontecimiento, que casi termina con la vida de Neville, introduce el personaje femenino, que lo salva. Frente a este hecho, y a diferencia de lo que ocurre en la novela, la posibilidad de dudar frente a la naturaleza de esta mujer está por completo bloqueada para el espectador: dado que la diferencia entre vampiros y humanos es físicamente y culturalmente visible, la mujer no puede ser un vampiro; humanos y vampiros no se confunden jamás. Y dado que con su aparición salva a Neville de una muerte segura, tampoco puede ser una alucinación de este último. La única posibilidad es la que se confirma más adelante: la mujer y su hijo son sobrevivientes que aparecen en respuesta a uno de los llamados radiales del propio Neville. Buscan un centro de refugiados donde los humanos que sobrevivieron a la plaga se reúnen para rearmar la sociedad. La duda pasa a ser si este centro existirá o no, mientras que el foco de atención de la trama inmediatamente vuelve a ser encontrar la cura. Cuando Neville finalmente la encuentra, la casa sufre un ataque y él se sacrifica para defenderla de los propios

infectados, no sin antes haberles ofrecido la salvación que, como se dijo antes, ellos rechazan (el intertexto bíblico se torna aquí más que evidente). Anne, la mujer que lo salvó, llega finalmente a una ciudad de sobrevivientes con la cura. Él se convierte así en la leyenda del héroe que encuentra la salvación de la humanidad y se sacrifica para asegurarla. El mensaje de la película es de esperanza: no importa lo que pase, la humanidad (definida ésta con los parámetros inamovibles de siempre) se salvará.

De todos estos cambios, nos detendremos en tres. El primero, la etnia del protagonista. Esta variación da cuenta de que lo que se codifica aquí en la figura del vampiro, tanto en la novela como en la película, es una diferencia de tipo racial. Este cambio tan llamativo muestra una buena lectura por parte del director, que logró decodificar la naturaleza de esa diferencia cifrada en la figura del vampiro.

De acuerdo con Todorov, la ideología racialista (que el autor define como conjunto de ideas que no se confunde con el *comportamiento* racista), gestada en Europa durante el siglo XIX y operante aún en los Estados Unidos, define las razas como “agrupamientos humanos cuyos miembros poseen características físicas comunes” (116) las que implican una cesura biológica entre uno y otro grupo. El concepto de raza entonces plantea una frontera biológica entre los miembros de distintos grupos, frontera que “salta a la vista” y que no es aconsejable cruzar. Una vez definido el concepto de “raza”, el racialismo atribuye a los rasgos físicos una continuidad con ciertos rasgos morales. Es decir, los rasgos físicos *determinan* características morales. Esto conlleva una primacía del grupo por sobre el individuo: las expresiones individuales quedan supeditadas a la psicología colectiva del grupo. A su vez se postula una escala de valores evolutiva y etnocentrista que sostiene que unas razas son más evolucionadas que otras, de modo que la propia etnia siempre se sitúe en el punto máximo de la jerarquía.

Frente a las narraciones tradicionales (en las que el vampiro suele representar desviaciones sexuales, morales y de clase —Drácula es un conde—), tanto en la novela como en la película *Soy leyenda* se explota la naturaleza *biológica* de la diferencia entre vampiros y humanos. Esta operación es fundamental para la construcción del mundo ficcional que ambos textos comparten, y es lo que permite sostener la matriz genérica “ciencia ficción”: la tensión temporal que define al género como “relato del futuro puesto en pasado” (Capanna 26) se sostiene siempre sobre un planteo científico. En este caso, la codificación científica de la diferencia se construye a partir del cruce entre sociología y biología, cruce por lo demás típico de una sociedad racializada. En la novela, se utiliza la sociología para poner en evidencia la dimensión política de la biología; en la película, en cambio, se utiliza la biología para ocultar la dimensión política de la sociología a través del racialismo: si la diferencia cobra un estatuto objetivo (es decir, si se la postula como inherente objeto definido y no a la mirada que define), entonces la jerarquía deja de ser social y pasa a ser un problema de selección natural. Esta es la diferencia más radical entre ambos textos.

La identidad racial del Neville novelado pertenece explícitamente al grupo dominante, mientras que en la película es un representante de una minoría racial. Si en las primeras líneas de la novela se menciona la ascendencia anglosajona del protagonista es porque la relación entre poder e identidad de grupo es un parámetro importante (recordemos que en Estados Unidos, la identidad dominante del WASP combina raza, lenguaje y religión). En la novela, esta relación se tensiona al punto que se corta: la identidad mayoritaria dominante es en realidad una mi-

noría numérica, lo que importa es qué grupo se toma como medida para definir lo normal. Este es el núcleo central que problematiza toda la obra: el concepto de normalidad. La epifanía de Neville sólo se produce cuando el nuevo orden de poder ya está consolidado y se impone un nuevo parámetro de identidad dominante. En la última página de la novela leemos:

Neville los observó serenamente. Y de pronto razonó: yo soy el anormal. La normalidad es un concepto mayoritario. Norma de muchos, no de uno solo.

Y comprendió la expresión que reflejaban aquellos rostros: angustia, miedo, horror. Le tenían miedo. Ellos lo veían como un monstruo terrible y desconocido, de una malignidad más odiosa que la plaga. Un espectro invisible que como prueba de su existencia sembraba el suelo con los cadáveres desangrados de sus seres queridos. Y Neville los comprendió, y dejó de odiarlos. (Matheson 1954 181)

En la versión de Lawrence, al colocar desde el comienzo a un representante de una minoría racial en el rol protagónico, esta cuestión inmediatamente deja de ser un problema: desaparece por completo, y deja lugar en cambio para escenas de persecución, explosiones y demás efectos especiales. El segundo cambio en que nos detendremos es la figura del vampiro.

El tratamiento de este cruce entre biología y sociología que subyace a ambos textos da como resultado representaciones opuestas: mientras que en la novela de Matheson la visibilidad de los “otros” es cultural e intermitente (a veces se aparece y otras no), en la película, al ser también física, es permanente. Este punto se rige por el segundo principio del racismo: las alteraciones morales de los infectados (agresividad, falta de raciocinio, pérdida del lenguaje) y sus alteraciones biológicas (fotofobia, hemofagia, etc.) se corresponden fuertemente con su aspecto físico: cambios en el color de piel y de ojos, falta de cabellos, fisionomía de la cara, androginia, superabundancia de destrezas físicas. Sin embargo, y teniendo en cuenta la carga simbólica tradicional mencionada antes, llama la atención cómo se opera sobre el rasgo físico y moral por excelencia en la tradición del vampiro: la sexualidad. Se invierte el atractivo sexual en repulsión. Si decimos que esta figura se construye en ambos textos como un símbolo de la diferencia racial, nos encontramos aquí con dos actitudes opuestas frente al tabú fundante de la cultura de Estados Unidos: la *miscenegation*, el tabú de la mezcla de razas. Al plantearse una frontera biológica entre distintos grupos humanos análogas a las distintas especies animales, la sexualidad interracial sólo puede partir de una desviación moral, de una perversión, y el producto de esta unión sólo puede ser un híbrido aberrante. La ideología racista es fuertemente contraria al mestizaje, puesto que la mezcla de una raza superior con una inferior necesariamente lleva a la degradación de la primera. Mientras que la novela trabaja en contra de este tabú, la película lo refuerza. De esta forma, se retoma la relación entre diferencia y peligro sexual y se acentúa la distancia entre el personaje individual identificado con lo humano (y por lo tanto con la superioridad racial) y el personaje arquetípico identificado con el “otro” aberrante (y por lo tanto con las “razas inferiores”).<sup>2</sup> Así, aunque los protagonistas de la película sean un afrodescendiente y una latina, el tabú de la mezcla de razas se mantiene (incluso el acercamiento romántico entre Neville y la vampiresa desaparece; no hay ningún tipo de aspecto amoroso en la relación entre Neville y Anne). El cambio de una identidad dominante por otra minoría

no implica en ningún momento una puesta en crisis del concepto de lo normal, sino su reafirmación acrítica.

Si las líneas argumentales que se mantienen son escasas, hay un principio muy significativo que estructura el sentido de los dos relatos: la definición de la diferencia como enfermedad. Pero en un caso se busca la forma de convivir con ella, mientras que en el otro se cura. Aquí es donde aparece el problema de la biopolítica. Ésta, en tanto administración del aumento de la vida, del “hacer vivir o dejar morir” (Foucault 1978) tiene como objeto de su accionar el cuerpo en tanto órgano viviente. En la novela, la medicina del nuevo Estado interviene en los cuerpos de la población y los hace vivir, puesto que sin el suministro constante de medicamentos la bacteria mata a los infectados (una alarmante anticipación del SIDA). En el film lo que separa la enfermedad no es la vida y la muerte sino el estatuto de humano. La cura así aparece como un acto de restitución de la humanidad perdida; su rechazo, un acto de irracionalidad propio de aquel que representa un peligro para sí mismo y para los demás. El Estado deberá tomar a su cargo entonces la restitución compulsiva de la humanidad. La última cita de la película es la siguiente:

160 161

ANNE: En 2009 un virus mortal se expandió en nuestra civilización, empujando a la especie humana al borde de la extinción. El Dr. Robert Neville dedicó su vida al descubrimiento de una cura y la restauración de la humanidad. El 9 de septiembre de 2012, aproximadamente a las 8:49 PM encontró esa cura. Y a las 8:52 dio su vida para defenderla. Somos su legado. Esta es su leyenda. Encender la oscuridad. (*I Am Legend* 2007 min. 100)

La compensación imaginaria que subyace a esta representación es la posibilidad de curar la diferencia, es decir, la fantasía de eliminar ya no al diferente, sino a la diferencia misma. Se podría en ese caso *administrar* la diferencia, aumentarla o eliminarla a voluntad, apropiarse de su poder disruptivo y hacerlo producir. La diferencia ya no desestabilizaría las identidades dominantes sino que se volvería funcional a ellas. “Curar” la diferencia implica necesariamente una homogeneización jerarquizante que sostiene las estructuras de poder establecidas: hay un punto único y centralizador desde el cual se establece qué es lo uno y qué es lo diferente. Esto, cruzado con la categoría de raza implica el cruce de un nuevo umbral en la violencia cultural: si la diferencia es una enfermedad que se puede curar, es porque pertenece al orden estrictamente de lo biológico. Así, se reafirman todos los postulados del racismo a la vez que se desechan la identidad cultural de las minorías y su derecho a la diferencia. Esto explica el cambio de signo, de pesimista a optimista, puesto que la biopolítica abre nuevos horizontes a la administración del poder: la alarmante posibilidad de comenzar a soñar con la utopía de curar la diferencia.

### Notas

<sup>1</sup> Este tipo de representación de la alteridad no es exclusiva de esta película sino que conforma casi un “estándar” de animalización. Versiones diferentes de este mismo procedimiento pueden apreciarse con facilidad en la forma en que el Western presenta a los aborígenes, bajo el estereotipo que Paula Gunn Allen llama el “*howling Indian*” (el indio aullador).

<sup>2</sup> Por su parte, la representación de la diferencia sexual en términos de

enfermedad física y/o mental cuenta con una extensa tradición. Puede observarse, por ejemplo, en la denominación de “peste rosa” que recibió en VIH-SIDA a comienzos de la década de 1980.

### Bibliografía

- ALLPORT, G.W. (1977) *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires: Eudeba.
- CAPANNA, P. (1999) *El mundo de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Buena Letra.
- CHEYFITZ, E. (1997) *The Poetics of Imperialism, Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*. Expanded Edition, by E. Cheyfitz. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- DELEUZE, G. “Postdata sobre las sociedades de control”. *El lenguaje literario*. T 2. C. Ferrer, compilador. Montevideo: Nordan, 1991.
- FOUCAULT, M. (1978) *Defender la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1980) *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- (1992) *Genealogía del racismo*. Montevideo: Altamira.
- GLAZER, N. Y D.P. MOYNIHAN (1975) *Ethnicity, Theory and Experience*. Harvard: Harvard University Press.
- GUNN ALLEN, P. (1986) *The Sacred Hoop*. Boston: Beacon Press.
- HELDKE, L. Y P. O’CONNOR (2003) *Oppression, Privilege, and Resistance: Theoretical Readings on Racism, Sexism and Heterosexism*. Boston: McGraw-Hill.
- I AM LEGEND* (2007) Dirección: Lawrence, F. Producción ejecutiva: Berman, B.; Goldberg, D.; Stoff, E.; Tadross, M. Países: Estados Unidos, Australia. Productora: Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Original Film, Weed Road Pictures, Heyday Films, Overbrook Entertainment, 3 Arts Entertainment. Duración: 101 min. Novela original: Matheson, R.
- LINK, D. (comp.) (1994) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La Marca.
- LIPSITZ, G. (1998) *The Possessive Investment in Whiteness. How White People Profit from Identity Politics*. Philadelphia: Temple University Press.
- SAID, E.W. (2004) *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SERRATORE, C. (2005) *Gestionar la vida y disponer para la muerte: la biopolítica y El rescuicio de lo impolitico*. En: [http://www.biopolitica.cl/pags/publicaciones.html# \(06/05/2009\)](http://www.biopolitica.cl/pags/publicaciones.html# (06/05/2009)).
- TAYLOR, C. (1992) *El multiculturalismo y la “política del reconocimiento”*. México: Fondo de Cultura Económica.
- TODOROV, T. (1997) *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI.
- WILLIAMS, R. (1997) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

### Gudaitis, Bárbara

“Raza, utopía y biopolítica en la trasposición de *Soy leyenda*”, en: *El hilo de la fábula*, Revista anual del Centro de Estudios Comparados, N° Once. Santa Fe, Argentina, edicionesUNL, 2011, pp. 155-162.