

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA
PREGRADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL CON MENCIÓN EN LITERATURA



**ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA PELÍCULA *SNOWPIERCER* COMO UNA
ALEGORÍA DE LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA**

GABRIELA LAPUERTA

AUTORA

DR. VICENTE ROBALINO

TUTOR

QUITO, 2019

DEDICATORIA

Para mi madre, María del Rocío.

Sin tu amor incondicional, este trabajo jamás hubiese existido más allá de mi cabeza.

AGRADECIMIENTOS

Igual que con mi vida, agradezco a Dios todas las bendiciones de las que me ha provisto para finalizar este trabajo de disertación. Rezo para que este texto sea el inicio de una larga carrera de escritura, siempre bajo tu guía divina.

También agradezco a la Pontificia Universidad Católica por instruirme académica y éticamente estos últimos cuatro años. A mi tutor, Dr. Vicente Robalino, por brindarme una paciencia infinita y compartir todos sus conocimientos con todo aquel que pregunta. A mis lectores, Carlos Ignacio Man Ging y Fernando Albán, por ayudarme a pulir detalles que jamás habría encontrado sola. A todos mis profesores de carrera, especialmente a Carolina Larco y León Espinosa. A todos mis compañeros de curso, por darme un motivo por el que sonreír cada día de clase. Gracias a Paúl Cepeda, por introducirme en el mundo del simbolismo medieval, una brújula para escribir estas páginas.

También quiero agradecer a mi familia, por su apoyo y su compañía. A mi madre, Rocío, que me ha consolado durante los días más oscuros de mi corta vida. A Michelle Hernández, por asegurarme que todo saldría bien al final. A mi hermano, Luis Fernando, por menospreciar mi película favorita; fueron tus palabras hirientes las que me inspiraron a argumentar los motivos por los que *Snowpiercer* es una obra maestra. Nunca olvido un resentimiento, pero tampoco olvidaré tu esfuerzo por conseguirme las tres novelas gráficas originales desde el otro hemisferio. Las atesoraré por siempre.

Para terminar, quiero agradecer a mi padre, Aníbal Fernando. Gracias por cuidar de nosotros, aunque te encuentres muy lejos. No pasa un día en el que no te extrañe.

CONTENIDO

DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTOS.....	iv
RESUMEN.....	viii
INTRODUCCIÓN.....	ix
Pregunta de investigación:	ix
Objetivo general:	ix
Objetivos específicos:.....	ix
MARCO TEÓRICO.....	xi
¿Qué es semiótica?	xi
¿Qué son los signos?	xii
Según Ferdinand de Saussure	xii
Según Charles Sanders Peirce	xiii
Semiótica artística	xv
<i>Diccionario razonado de la teoría del lenguaje</i>	xv
Semiótica del cine	xvii
Clasificación de los signos según Charles William Morris	xx
3.1 Los símbolos	xxii
3.2 La alegoría.....	xxiii
3.3 Utopía.....	xxv
3.4 Distopía.....	xxvi
3.3.1 Intertextualidad.....	xxvii
CAPÍTULO I.....	1
EL ÚLTIMO VAGÓN: EL SUFRIMIENTO Y LA REVUELTA DE LOS OPRIMIDOS	1
1.1 El problema original de <i>Snowpiercer</i> : El congelamiento del mundo	1
1.2 La subyugación de los últimos pasajeros en <i>Snowpiercer</i>	3
1.2.1 El maltrato social y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>1984</i>	7
1.2.2 El maltrato social y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>Un mundo feliz</i>	10
1.3 La bondad de los últimos pasajeros en <i>Snowpiercer</i>	12
1.3.1 El calor humano y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>1984</i>	14
1.4 La relación entre el personaje principal y los personajes secundarios de <i>Snowpiercer</i> : Curtis, Gilliam y Edgar	16
1.4.1 El nombre de Curtis, el protagonista de <i>Snowpiercer</i> (etimología).....	18

1.4.2 El nombre de Gilliam, el mentor (etimología)	20
1.4.3 El nombre de Edgar, el ayudante (etimología)	22
1.4.4 Las edades del hombre y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>Alegoría de la Prudencia</i>	23
1.5 Los elementos presentes en la guerra de <i>Snowpiercer</i>	24
1.5.1 El simbolismo de los colores.....	25
1.5.1 El simbolismo del puente	27
1.5.1 El simbolismo del fuego.....	28
CAPÍTULO II	32
LOS VAGONES DEL MEDIO: LA DECADENCIA Y APATÍA DE LOS PRIVILEGIADOS	32
2.1 Las fuentes de alimento en <i>Snowpiercer</i>	32
2.1.1 El simbolismo de los jardines.....	33
2.1.2 El simbolismo de la carnicería	34
2.2 <i>Train babies</i> o la siguiente generación en <i>Snowpiercer</i>	36
2.2.1 El simbolismo de las máscaras	37
2.2.1 El simbolismo de los huevos	37
2.2.3 La educación y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>1984</i>	38
2.2.2 La educación y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>Un mundo feliz</i>	39
2.3 La opulencia de los pasajeros del frente en <i>Snowpiercer</i>	41
2.4 Kronole y el escape de la realidad en <i>Snowpiercer</i>	43
2.4.1 La drogadicción y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>Un mundo feliz</i>	45
2.5. La perspectiva de Nam Goong Ming-Soo, el héroe alternativo de <i>Snowpiercer</i>	46
2.5.1 El pasado de Nam.....	47
2.5.2 La relación de Nam con el fuego	48
2.5.1.1 La explosión final y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>Fahrenheit 451</i> •	50
2.5.2 La relación de Nam con la tierra	51
CAPÍTULO III	54
EL PRIMER VAGÓN: WILFORD Y EL TREN INMORTAL	54
3.1 El simbolismo del tren y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y la Revolución Industrial	54
3.1.1 El avance tecnológico y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>Alegoría del Progreso</i>	56
3.1.2 La Segunda Revolución Industrial y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>Un mundo feliz</i>	57
3.1.3 La Segunda Revolución Industrial y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>Le Transperceneige</i>	58

3.2 El control poblacional en <i>Snowpiercer</i>	60
3.2.1 La reproducción humana y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>Ensayo sobre los principios de la población</i>	61
3.3 Diseño arquitectónico del primer vagón del Rompenieves/ <i>Snowpiercer</i>	63
3.3.1 El significado simbólico de los colores	63
3.3.1.1 El monstruo rey y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>El Príncipe</i>	65
3.3.2 El simbolismo dentro corazón del Rompenieves/ <i>Snowpiercer</i>	66
3.3.2.1 El símbolo del círculo en el corazón del Rompenieves/ <i>Snowpiercer</i>	67
3.3.2.2 El símbolo de la rueda en el corazón del Rompenieves/ <i>Snowpiercer</i>	69
3.3.2.3 Las masacres y la intertextualidad entre <i>Snowpiercer</i> y <i>Le Transperceneige</i>	70
3.4 El último sacrificio de Curtis, protagonista de <i>Snowpiercer</i>	71
CONCLUSIONES	75
RECOMENDACIONES	84
ANEXOS.....	85
REFERENCIAS	107

RESUMEN

El objeto de estudio de esta disertación es la película *Snowpiercer*, una obra posapocalíptica de del director surcoreano Bong Joon-ho que presenta un mundo congelado y cuyos últimos sobrevivientes han sido confinados a un gigantesco tren que nunca se detiene.

El marco teórico trabaja los principios de semiótica general. Primero se define el concepto de semiótica de acuerdo con Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce, así como el concepto y clasificación del signo. Los tres capítulos trabajan con la semiótica aplicada. Los signos cinematográficos son comparados con *El diccionario de los símbolos* de Alfonso Serrano Simarro y Álvaro Pascual Chenel y con tres textos distópicos clásicos: *1984* de George Orwell, *Fahrenheit 451°* de Ray Bradbury y *Un mundo feliz* de Aldous Huxley. De este modo se definen los aspectos típicos del arte distópico e identifican patrones temáticos.

La disertación enfatiza la lucha de clases presente en todas las obras distópicas, así como la violencia de los regímenes dictatoriales, la cosificación de la vida humana y la idolatría hacia las cabezas del sistema.

Palabras claves: *Snowpiercer*, Bong Joon-Ho, símbolos, semiótica, semántica, distopía, capitalismo, *1984*, *Un mundo feliz*, *Fahrenheit 451°*.

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de esta disertación es la película *Snowpiercer*, una obra posapocalíptica del director surcoreano Bong Joon-ho que presenta un mundo congelado y cuyos últimos sobrevivientes han sido confinados a un gigantesco tren que nunca se detiene. A pesar de que los pasajeros están obligados a permanecer en la clase que se le asignó al inicio, un hombre llamado Curtis Everett inicia una revolución contra Wilford, el despótico líder del ‘Rompenieves’. El filme distópico *Snowpiercer* vio la luz en el año 2013 con excelentes críticas en los mejores festivales; sin embargo, debido a que es una película sumamente reciente en la historia del cine, todavía no cuenta con mayor presencia en el ámbito académico.

Pregunta de investigación:

¿Cómo se construye la dimensión semántica de la película *Snowpiercer* (la alegoría, el símbolo y la intertextualidad)?

Objetivo general:

Reconocer la dimensión semántica de *Snowpiercer*, a través de la presencia de símbolos, alegorías e intertextualidad, en relación con las dimensiones sintáctica y pragmática del mencionado filme.

Objetivos específicos:

1. Establecer los eventos que constituyen diferentes formas de maltrato hacia las clases vulnerables y relacionarlos con sus respectivos equivalentes históricos, literarios y artísticos mediante la intertextualidad.
2. Explorar los espacios semióticos como alegorías que reflejan la ideología y el comportamiento del colectivo humano.
3. Interpretar la construcción simbólica de los personajes y su pertenencia a la jerarquía social.

El marco teórico trabajará los principios de semiótica general. Primero se definirá el concepto de semiótica de acuerdo con Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce, así como el concepto y clasificación del signo. Se explorará en la semiótica artística y la semiótica del cine con *Pensar la imagen* de Santos Zunzunegui, el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* de Algirdas Julius Greimas y Joseph Courtés y *Lenguaje cinematográfico* de Robert Edgar-Hunt, John Marland y Steven Rawle. También se recurrirá a la clasificación de los signos de Charles William Morris en sintáctica, semántica y pragmática. Este trabajo tiene el objetivo de estudiar la dimensión semántica de *Snowpiercer* mediante símbolos, alegorías y temas distópicos, motivo por el cual estos términos se conceptualizarán con *La danza de los signos* de Victorino Zecchetto, *Principios de estética medieval* de Edgar de Bruyne y la intertextualidad de Julia Kristeva y Gérard Genette.

Los tres capítulos trabajarán con la semiótica aplicada. Los signos cinematográficos serán comparados con *El diccionario de los símbolos* de Alfonso Serrano Simarro y Álvaro Pascual Chenel y con tres textos distópicos clásicos: *1984* de George Orwell, *Fahrenheit 451°* de Ray Bradbury y *Un mundo feliz* de Aldous Huxley. De este modo se definirán los aspectos típicos del arte distópico e identificar patrones temáticos.

Dado que el tren conocido como Rompenieves ha sido dividido en tres secciones (clase baja, media y alta), los capítulos seguirán la misma división. El primer capítulo estudiará el último vagón, espacio semiótico donde se desata la violencia contra los más vulnerables y lugar de origen de los protagonistas. El segundo capítulo se enfocará en los privilegios materiales de los pasajeros del vagón del medio y se precisarán las connotaciones de los objetos y espacios simbólicos como reflejos de la realidad. El tercer capítulo se centrará en Wilford, el conductor casi divino que ha forjado los cimientos del tren. La combinación de estos vagones será comparada con la lucha de

clases imperante en las sociedades capitalistas modernas y facilitará la explicación de las diferencias en las condiciones de vida de las clases alta, media y baja.

Desde el ámbito social, el análisis en conjunto del contenido y la forma de *Snowpiercer* determinará si puede ser tomada como ejemplo de obra artística que también funciona como denuncia social.

MARCO TEÓRICO

El séptimo arte es un medio audiovisual: el público no puede esperar encontrar todas las respuestas en las palabras, pues las imágenes también hablan, a veces más que las primeras. Solo combinando estos dos aspectos se puede comprender el mensaje original. Por ello este análisis hará uso de la semiótica, la ciencia que estudia la semiosis o proceso de los signos, con los enfoques de dos semiólogos: Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce.

¿Qué es semiótica?

Ferdinand de Saussure, académico y lingüista suizo, utiliza el término *semiología*, mientras que Charles Sanders Peirce, filósofo y lógico estadounidense, opta por la palabra *semiótica*.

Ferdinand de Saussure (1994) concibe a la semiología como “una ciencia que estudia la vida de los *signos* en el seno de la vida social (...) Ella nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los regulan” (en Zecchetto, p. 16).

Charles Sanders Peirce concibe a la semiótica como “un campo científico articulado en torno a reflexiones de carácter lógico-filosófico que tuviera como objeto específico de su investigación la semiosis, es decir, el proceso de *significación* donde participan un *signo*, su objeto y su interpretante” (en Zecchetto, 2010, p. 16).

La descripción más simple de semiótica la define como la *teoría de los signos*, y su propósito es estudiar los conceptos básicos y generales que atañen a la problemática sígnica. En otras palabras,

la semiótica representa un punto de vista sobre la realidad, una mirada acerca del modo en que las cosas se convierten en *signos* y son portadoras de *significado* (Zecchetto, 2010).

¿Qué son los signos?

Según Ferdinand de Saussure

En *Curso de Lingüística General*, Ferdinand de Saussure (1945) expone que el signo o unidad lingüística “es una cosa doble, hecha con la unión de dos términos psíquicos que están unidos en nuestro cerebro por un vínculo de asociación” (p. 128). Muchos pueden pensar que el signo lingüístico une una cosa y un nombre, pero en realidad une un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica que hace uso del testimonio y memoria de nuestros sentidos (podemos pensar en las palabras de nuestra lengua materna sin tener que decirlas o escucharlas). Por ejemplo, la palabra *á-r-b-o-l* sería la imagen acústica, mientras que la idea de árbol que se forma en la cabeza sería el concepto (Saussure, 1945).

El concepto y la imagen acústica que compone el signo lingüístico se reclaman recíprocamente. Para aclarar los términos: la palabra *significado* puede remplazar a concepto, la palabra *significante* a imagen acústica y la palabra *signo* designa el conjunto (Saussure, 1945).

$$\text{Signo} = \text{Significado} + \text{Significante}$$

En la película hay muchas ocasiones en las que el público se encuentra con palabras nuevas (neologismos) o nombres propios, signos que necesitan tener tanto significante y significado para que el público pueda entenderlos y relacionarlos con la trama. Por ejemplo, el signo Rompenieves está compuesto por significado (‘tren capaz de soportar la glaciación y continuar en movimiento’) y significante (la palabra ‘Rompenieves’). Esta descomposición también se puede utilizar en otros

neologismos. En el caso del signo kronole, su significado es ‘droga alucinógena e inflamable’ y su significante, la palabra ‘kronole’.

Según Charles Sanders Peirce

Charles Sanders Peirce establece en su *Obra filosófica reunida* (2012) que un signo es algo que está en lugar de otra cosa y tiene sentido para alguien más. El signo forma parte de una tríada: Objeto – Representamen – Interpretante.

1. El *objeto* es la cosa física a la que se refiere, el punto de partida es la realidad. Un ejemplo de objeto es el hacha que cada soldado usa durante la pelea, un arma blanca.
2. El *representamen* es lo que ocupa el lugar de la cosa. Para continuar el ejemplo, el representamen del objeto ‘hacha’ sería la representación cinematográfica del hacha.
3. El *interpretante* es aquello que se forma en la mente, la modificación del pensamiento producida por un signo. Viene a ser la imagen mental del hacha que surge en la cabeza tras observar el representamen.

Peirce escribe que “todo razonamiento es una interpretación de signos de algún tipo” (2012, p. 53). Esto quiere decir que no pensamos tanto con palabras e imágenes como con signos. El desciframiento de una serie de signos es la esencia del aprendizaje, proceso necesario para atravesar el estado de la ignorancia al del conocimiento.

Asimismo, en *La ciencia de la semiótica*, Peirce (1974) explica que existen tres clases de signos: Íconos, índices y símbolos.

1. *Íconos y semejanzas*: Son imitaciones de las cosas, como la pintura de un paisaje, el retrato de una persona o una fotografía, todos reflejan las cualidades de las cosas y acciones que tienen en mente. En la intercomunicación serían los sonidos y gestos imitativos que dos extranjeros están

tratando de descifrar. Los jeroglíficos egipcios es un ejemplo de una escritura que representaba las ideas directamente en sus dibujos, ergo, ideas pictóricas (Peirce, 1974).

2. *Índice*: Cualquier cosa que fije la atención es una indicación, como un toque a la puerta, o un reloj que indica la hora del día. Para identificar un objeto el oyente debería ser capaz de determinar el espacio y tiempo determinados, caso contrario, quedará confundido. La persona que da el mensaje debe asegurarse que el oyente pueda conectar las experiencias de ambos. Un ejemplo sería un mapa: para que se entienda, se necesita los puntos cardinales para usar la brújula correctamente, así como la escala a millas y una localidad referencial (Peirce, 2012).

3. *Símbolo*: Los símbolos son señales acordadas que no necesitan de un parecido físico, o de cualquier relación en realidad, con completamente arbitrarias. Una bandera es un clásico símbolo del patriotismo de una nación, o la paloma blanca como símbolo de la paz o el Espíritu Santo. Una contraseña, una insignia, un pase o un cheque son símbolos que se acoplan a un sistema acordado. Por último, las palabras son símbolos, pues somos capaces de imaginar las cosas que se asocian con las palabras (Peirce, 2012).

Snowpiercer posee las tres clases de signos. A continuación, se mencionarán unos ejemplos:

1. *Íconos y semejanzas*:

- En los vagones del medio hay varias pinturas que rememoran el cruce del Rompenieves por el puente Yekaterina. Son pinturas realistas, icónicas al punto de parecer fotografías. (Anexo 1)

2. *Índices*:

- Durante el video educativo, se muestra un mapa que señala la ubicación geográfica del tren correspondiente a la festividad del momento (Anexo 2).

3. *Símbolos*:

- La forma circular de la punta del Rompenieves —contraria al resto de vagones, que son cuadrados— es un símbolo de eternidad y divinidad. El movimiento que rodea los bordes guarda fuertes connotaciones con una rueda, símbolo de los ciclos infinitos. El diseño arquitectónico corrobora la magnificencia casi mitológica del Rompenieves (Anexo 3).

Semiótica artística

Jenaro Talens (1995) escribe en *Elementos para una semiótica del texto artístico* que el arte es un fenómeno cultural cuyo objeto consiste en producir sentido a partir de una estructura basada, aunque no limitada, al lenguaje natural, por lo que su funcionamiento es principalmente semiótico, antes que lingüístico. De esta forma, se puede afirmar que el texto artístico constituye un sistema comunicativo complejo, capaz de transmitir información de carácter connotativo y suscitar un ejercicio de interpretación semiótica.

Diccionario razonado de la teoría del lenguaje

En el diccionario de Algirdas Julius Greimas y Joseph Courtés (1979) se establece que la teoría semiótica es básicamente una teoría de la significación: “Su primera preocupación será, pues, explicitar —en forma de una construcción conceptual— las condiciones de la aprehensión y de la producción del sentido” (p. 371). Dado que este trabajo tiene el propósito de descubrir los significados ocultos de *Snowpiercer*, primero se necesita definir los siguientes conceptos clave de la semiótica: metáfora, metonimia, analogía y espacio.

Metáfora:

Propia de la retórica, la metáfora designaba una de las figuras (llamadas tropos) que «modifican el sentido de las palabras». Actualmente, este término se emplea en semántica léxica o frásica para denominar el resultado de sustituir un lexema por otro, sustitución operada sobre un fondo de equivalencia semántica y en un contexto dado (...). El lexema metafórico se presenta como una virtualidad de lecturas múltiples, pero suspendidas por la disciplina discursiva, provocando, sin embargo, un efecto de sentido de «riqueza» o de «grosor» semánticos. (Greimas y Courtés, 1979, p. 255)

- Un ejemplo de metáfora en *Snowpiercer*: Timmy ha sido confinado al interior del motor del tren para remplazar la función de una tuerca y evitar que se detenga el Rompenieves. Como el tren es un símbolo de la industria, el trabajo de Timmy es la energía que da vida a la industria. La condición de Timmy es una metáfora de la esclavitud y el maltrato a los trabajadores por el bien de la industria y el mercado.

Metonimia:

Tradicionalmente, la figura retórica llamada metonimia (que incluye el caso más particular de la sinécdoque) designa el fenómeno lingüístico según el cual una unidad frásica dada se sustituye por otra unidad que le está «ligada» (en una relación de continente a contenido, de causa a efecto, de la parte a todo, etc.). (Greimas y Courtés, 1979, p. 260)

- Un ejemplo de metonimia en *Snowpiercer*: Edgar llama despectivamente a Nam *kronole head* ('cabeza de kronole') por su adicción a la droga y su apatía a la causa de la revolución. El consumo de kronole dentro del tren es una pequeña parte del conjunto de vicios y la decadencia que prevalecen en esta sociedad.

Analogía:

En sentido estricto, la analogía es la identidad de la relación que reúne, por separado, a dos o más parejas de términos. El término «analogía» es, así, sinónimo de proporción matemática (...) En sentido lato, la analogía designa un parecido más o menos lejano entre dos o más magnitudes entre las cuales se admite, implícitamente, una diferencia esencial (...) A menudo se habla de analogía a propósito de las relaciones que un sistema o un proceso semióticos son capaces de mantener con su referente externo, es decir, con el mundo natural. (Greimas y Courtés, 1979, p. 34)

- Un ejemplo de analogía en *Snowpiercer*: Después de un altercado entre los guardias y los pasajeros del final, Mason da un sermón de reprimenda. La primera ministra toma el zapato de Andrew para realizar una analogía de la diferencia de clases: si el tren es un cuerpo humano, los pasajeros del último vagón serían un zapato, mientras que ella y su gente serían un sombrero. Toda sociedad clasista

coincide con la analogía del cuerpo humano, con los más pobres en los pies y los más ricos en la cabeza.

- La analogía se diferencia de la metáfora en su proporción de equivalencia: la metáfora modifica el sentido de un signo, mientras que la analogía completa el sentido de una palabra después de haberla relacionado a una previa pareja de términos. En palabras sencillas, en la metáfora se conjugan dos términos y en la analogía, cuatro términos.

Espacio:

El término espacio se utiliza en semiótica con diversas acepciones cuyo denominador común sería su consideración como un objeto construido (que comprende elementos discontinuos) a partir de la extensión (...) La construcción del objeto-espacio puede ser examinada desde el punto de vista geométrico, psicofisiológico o desde el punto de vista sociocultural (como la organización cultural de la naturaleza: por ejemplo, el espacio construido) (...) Como conviene tener en cuenta a los sujetos humanos quienes son los que utilizan los espacios, se examinan sus comportamientos programados y se los pone en relación con el uso que ellos hacen del espacio. (Greimas y Courtés, 1979, p. 153-154)

- Un ejemplo de espacio en *Snowpiercer*: A pesar de estar concatenados, los vagones del tren son muy distintos entre ellos. Cada puerta que se abre introduce a las personas a otro mundo, pues la puerta es el símbolo que separa las realidades. Por eso hay vagones dedicados a la agricultura y ganadería sistematizadas, otros para actividades de descanso (piscinas, saunas, restaurantes), otros para complacer los vicios (la discoteca y sala de consumo de kronole), y otro muy diferente para resguardar el motor. Cada vagón es un espacio en el que los usuarios deben detectar su categoría y funcionalidad.

Semiótica del cine

Robert Edgar-Hunt, John Marland y Steven Rawle (2011) escriben en *El lenguaje cinematográfico* que, al hablar de cine, por lo general se hace referencia a la dimensión sintáctica,

es decir, a los personajes, acciones, diálogos y utilería. Cada uno de estos elementos se compone de muchas unidades más pequeñas; por ejemplo, los personajes están hechos de pequeños fragmentos de información, como la apariencia física, personalidad, vestuario, lo que dicen y lo que hacen, cada uno escogido y combinado para crear la ilusión de una persona real:

Los teóricos de cine se refieren a este tipo de detalles como signos. La semiótica del cine, el estudio de los signos cinematográficos, descompone el cine en sus partes constituyentes para identificar los cimientos a partir de los cuales se construye la complejidad de la narración. Los signos son las unidades más básicas de significado, los átomos con los que se crean las películas. (Hunt, Marlan y Rawle, 2011, p. 18).

Una película es un enorme flujo de signos, y un signo es algo a lo que respondemos o reaccionamos. Debido a que el contexto es fundamental para determinar el significado exacto que desprende un signo, un filme construye su significado global mediante la interacción de signos a lo largo del tiempo —contrario a la semiótica del arte pictórico. Todas las películas están hechas con cientos de planos diferentes y cada uno aporta un significado distinto al filme; solo cuando juntamos estas imágenes en una secuencia —que esté acorde a un orden gramatical— se puede cambiar sus significados individuales y unirse en un gran significado colectivo. “El cineasta soviético Sergei Eisenstein se refiere el plano como la unidad básica de la película. Para él, un plano era como una célula dentro de un organismo mayor: el montaje” (Hunt, Marlan y Rawle, 2011, p. 120).

Toda imagen cinematográfica es una ilusión que se esfuerza por parecer real. En su libro *Pensar la imagen*, Santos Zunzunegui (1998) explica que fragmentos como la acción, el ángulo, el campo y la iluminación ayudan a la definición del espacio-tiempo y a la ilusión de una imagen tridimensional. El mundo de ficción de la historia (también conocido como diégesis) es la suma del espacio y la acción fílmica, motivo por el que los camarógrafos tienen el trabajo de escoger el

encuadre y la composición que mejor comunique a nivel explícito e implícito —exposición auditiva y abreviación visual.

Todo plano define un campo, entendido como la porción de espacio imaginario contenida en el interior del encuadre; sin embargo, el encuadre también determina un fuera del campo. Esto quiere decir que un conjunto de elementos se puede relacionar imaginariamente con el espectador aun sin estar incluidos en el campo visual; su potencial de aparecer conforma la narratividad (Zunzunegui, 1998). Que un personaje salga del encuadre no quiere decir que este ha dejado de existir; todavía hay la posibilidad de que vuelva a involucrarse porque no ha sido expulsado de la diégesis, el universo semántico coherente.

En cuanto al montaje, este se rige por un principio organizativo para conformar la estructuración interna de los elementos fílmicos. Igual que la memoria humana, la operación sintagmática del montaje (selección, ordenación y concatenación) refleja una naturaleza discontinua e inclinada a priorizar ciertos aspectos significativos sobre otros (Gubern en Zunzunegui, 1998). Eisenstein planteó que el cineasta no debía limitarse a reunir elementos en el montaje, sino que debía diseñar una orquesta temática que atravesara la totalidad de las imágenes para que el espectador recibiera una serie de estímulos organizados y lógicos (en Zunzunegui, 1998). Es así como el principio unificador reemplazó a la técnica de yuxtaposición.

Uno de las mayores ventajas del cine sobre el resto de arte es su manipulación del tiempo. Por eso es importante diferenciar entre la historia (contenido o cadena de acontecimientos y seres implicados en el relato) y el discurso (la expresión a través de la que se comunica el contenido), una distinción comparable a la fábula y el *plot* de los formalistas rusos (Zunzunegui, 1998). *Snowpiercer* es un relato lineal, de modo que la historia y el discurso se superponen en su mayor parte. Solo hay un pequeño *flashback* cerca del final, expresado mediante un monólogo del

protagonista y sin ningún plano que haga referencia al pasado. Sin embargo, el filme sí juega con la duración. Para empezar, el tiempo diegético es mucho mayor al tiempo representado (el primero abarca cerca de dieciocho años, mientras que el segundo solo dos horas). Pocos minutos después de iniciar se da la primera elipsis (se señala a 2014 como el año de la glaciación y luego se corta al 2031, año que comienza la revuelta; se han eliminado diecisiete años de historia para los fines de economía narrativa).

Clasificación de los signos según Charles William Morris

En su obra *Fundamentos de la teoría de los signos*, Charles William Morris (1985) explica que la semiótica aporta los fundamentos para cualquier ciencia especial de los signos, como la lingüística, la lógica, la retórica y la matemática.

Morris afirma que hay varios factores o componentes dentro del proceso de semiosis:

1. Lo que actúa como signo, también denominado vehículo sígnico (S).
2. Aquello a que el signo alude, o designatum (D).
3. El efecto que produce en determinado intérprete en virtud del cual la cosa en cuestión es un signo para él, o interpretante del intérprete (I).

Todos estos términos se implican mutuamente, por lo que la fórmula de la semiosis sería: S es signo de D en la medida en que I tome consideración de D en virtud de la presencia de S. “En la semiosis, algo toma en consideración otro algo mediatamente, es decir, a través de un tercer algo. La semiosis es, en consecuencia, una consideración mediada” (Morris, 1985, p. 28).

En términos de los tres correlatos (S, D, I) de la relación triádica, es posible abstraerlas y estudiarlas como relaciones diádicas. Morris presenta una división del proceso semiótico en tres ramas subordinadas: sintaxis, semántica y pragmática (Morris, 1985).

1. **La dimensión sintáctica:** Explora la relación formal de los signos entre sí. Se utiliza el término ‘implica’. Todo signo tiene relaciones con otros signos (solo se puede explicar un signo en términos de otros signos). Esta dimensión se basa en dos reglas: las reglas de *formación*, que determinan las combinaciones independientes y permisibles de los elementos en conjuntos — estas combinaciones toman el nombre de oraciones—, y las reglas de *transformación*, que determinan las oraciones que pueden obtenerse a partir de otras oraciones. “La sintaxis, por consiguiente, es la consideración de signos y de combinaciones sánicas en la medida en que unos y otras están sujetos a reglas sintácticas” (Morris, 1985, p. 45).

2. **La dimensión semántica:** Examina la relación de los signos con los objetos a los que son aplicables. Se utiliza el término ‘designa’ y ‘denota’. La ‘regla semántica’ determina en qué condiciones un signo es aplicable a un objeto o situación. Es en la semántica donde los signos se clasifican en íconos (una foto), índices (señalar con un dedo) o símbolos (los elementos químicos) (Morris, 1985).

3. **La dimensión pragmática:** Estudia la relación de los signos con los intérpretes. Se utiliza el término ‘expresa’. La pragmática se ocupa de los aspectos bióticos de la semiosis, es decir, de todos los fenómenos psicológicos, biológicos y sociológicos que se presentan en el funcionamiento de los signos. ¿Cómo reacciona una persona cuando recibe un mensaje? “Un pragmático tenderá a considerar un lenguaje como un tipo de actividad comunicativa, social en su origen y naturaleza, mediante la cual los miembros de un grupo social pueden satisfacer de forma más adecuada sus necesidades comunes e individuales” (Morris, 1985, p. 36).

La definición más completa de lenguaje sería agrupar los tres aspectos de un mismo y solo fenómeno, un análisis tridimensional que valide todos los puntos de vista. Un lenguaje es un

conjunto cualquiera de vehículos sígnicos intersubjetivos cuyo uso está determinado por reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas habituales en una comunidad social (Morris, 1985).

Snowpiercer puede ser analizado desde estas tres ramas subordinadas al proceso semiótico.

- 1. La dimensión sintáctica:** La división de los vagones es la forma más explícita de regla sintáctica dentro de la historia. La división no es aleatoria, tampoco libre, sino que posee una regla y estructura fundamental que debe ser obedecida sin excepción: si una persona poseía un ticket al momento de ingresar al tren, debe ser ubicado en los vagones del frente, pero si no tenía un ticket y entró por la fuerza (*freeloader*), debe ser confinado a los últimos vagones. Este trabajo analizará a *Snowpiercer* en orden cronológico, de modo que la dimensión sintáctica permitirá organizar los capítulos de acuerdo con las tres divisiones del tren: primer capítulo, la clase baja o *freeloaders* (últimos vagones); segundo capítulo, la clase media y alta (vagones del medio) y tercer capítulo, la recámara de Wilford (primer vagón).
- 2. La dimensión pragmática:** *Snowpiercer* ha recibido críticas positivas y negativas, a las que se hará referencia para medir el impacto del mensaje en el público. Por ejemplo, las comparaciones que realizan los espectadores hacia otras distopías o el cuestionamiento de ciertos diseños artísticos, como la motivación detrás de la elección de un tren como arca contenedora de la humanidad.
- 3. La dimensión semántica:** Este trabajo se centra en estudiar la dimensión semántica del signo cinematográfico representado por *Snowpiercer*. La dimensión semántica de la película se compone de relaciones temáticas entre los símbolos, alegorías y textos distópicos.

3.1 Los símbolos

Este trabajo utilizará la definición de símbolo de Charles Sanders Peirce, por lo que a continuación se añadirá una contextualización a esta noción. Victorino Zecchetto (2010) escribe

en su libro *La danza de los signos* que el lenguaje humano manifiesta que somos seres simbólicos, por lo que toda respuesta simbólica va articulada en un sistema de significaciones sociales y culturales. Contraria a la naturaleza —todo aquello que existe en forma autónoma e independiente a las leyes humanas—, la cultura es todo lo que el ser humano ha creado a lo largo de la historia. Cultura incluye los mitos, las artes, las ciencias, las religiones, la tecnología, es decir, todo aquello que debe ser aprendido y que busca manipular la naturaleza. Por lo tanto, la cultura es el conjunto de características propias (estructuras) de grupos humanos que comparten un modelo de vida, de pensamiento y de costumbres (Zecchetto, 2010).

Un idioma es la primera y principal construcción cultural humana, por lo que los símbolos también deben ser aprendidos de acuerdo con el entorno. Con la verbalización se designan las cosas, se elaboran categorías de comprensión, se analiza la realidad y se interpretan las experiencias. “En ese universo de signos se introduce la reflexión semiótica en busca de las estructuras y de las manifestaciones de sentidos que expresan los lenguajes” (Zecchetto, 2010, p. 47).

Este trabajo comenzará el análisis con la descomposición de los elementos que integran los planos para después compararlos con las definiciones del *Diccionario de símbolos* (2012) de Alfonso Serrano Simarro y Álvaro Pascual Chenel. Todos sus conceptos son culturales, lo que enriquece la dimensión semántica del signo cinematográfico.

3.2 La alegoría

En su artículo *Alegorías, metáforas y símbolos en el cine sobre la Revolución mexicana*, Álvaro Vázquez Mantecón (2011) define de manera concisa a la alegoría como "una imagen que dice una cosa pero que en realidad significa otra" (párr. 1). Para poner un ejemplo, una rosa es una flor, pero también puede representar el amor, la belleza, la juventud, el dolor y muchos otros atributos

que el artista haya diseñado. Un símbolo siempre cuenta con dos niveles de significación: denotativo y connotativo. El denotativo permite comunicar cosas de manera literal, mientras que las connotaciones son las formas en que el arte, fenómeno universalmente humano, se expresa.

Directores, guionistas, fotógrafos han recurrido a la alegoría y al simbolismo para expresar ideas sintéticas que suelen ser un poco más complejas de las que comúnmente se expresan en el relato cinematográfico. Constituyen una suerte de imágenes clave, en donde se encuentra escondida una significación profunda. (Vázquez Mantecón, 2011, pár. 1)

No obstante, el cine no fue el responsable de su creación, sino que las alegorías han estado presentes en las obras artísticas desde hace siglos y son cientos los académicos que han explorado en el tema.

En su libro *Teorías del símbolo*, Tzevan Todorov (1979) realiza un recorrido histórico de la concepción del símbolo y cuenta que los primeros vestigios de la alegoría se encuentran en los estoicos, fundadores de la tradición hermenéutica (interpretación de los textos que se basa en el sentido indirecto de las palabras). Heráclito decía que "el Señor cuyo oráculo se halla en Delfos no habla ni oculta, sino que significa" (en Todorov, 1979, p. 34). Y no solo en Delfos, sino en distintos métodos de adivinación, desde el agua y el fuego hasta las entrañas de un animal, de modo que la alegoría es el descubrimiento de un sentido en objetos que no lo tenían o de un sentido segundo, en otros objetos. La alegoría vuelve a aparecer en la retórica, definida como una metáfora prolongada, o en palabras de Cicerón, "una serie de metáforas concatenadas" (en Todorov, 1979, p. 33).

Edgar de Bruyne (1959) en *Estudios de estética medieval* cuenta que para los exégetas medievales —personas que se dedicaban a analizar, interpretar e explicar textos— el alegorismo es una técnica teológica que descubre verdades de un orden superior. Lo que distingue a toda alegoría —profana o sacra— es su forma de ocultar un pensamiento precioso, como si las palabras fueron velos que deben ser retirados para hallar el placer del conocimiento. La alegoría es una creación literaria o

poética que engloba la forma y el contenido a la vez, por lo que aquellos que dedican su tiempo al estudio y el análisis de la obra son recompensables con el deleite material y espiritual (mundo sensible e inteligible) del discurso metafórico (De Bruyne, 1959).

Tanto la alegoría como el símbolo transmiten un significado adicional al que presentan directamente; sin embargo, la alegoría es una narración completa, mientras que el símbolo es el elemento individual que compone la obra de arte. Los creadores de alegorías suelen utilizar símbolos en sus personajes, espacios y eventos para agregar capas de significado a la historia que están contando. El elemento más importante de la película, el Rompenieves, constituye una alegoría de la lucha de clases y de la estructura social. A nivel denotativo, es un tren capaz de albergar miles de humanos y protegerlos de la glaciación, pero a nivel connotativo es un microcosmo de la pirámide social.

3.3 Utopía

La humanidad siempre ha soñado con habitar un espacio perfecto, uno en el que la pobreza, la enfermedad y la guerra sean males del pasado y no permanentes realidades. *La República* de Platón puede considerarse como la primera utopía porque se remonta al siglo IV a. C. en la Antigua Grecia y sus diez libros de contenido se centran en el personaje de Sócrates, quien propone que la ciudad-estado ideal tiene que ser gobernada por un filósofo rey, gran protector de la Justicia. Horacio Shipp (1950) —quien colocó a este título entre los diez libros más importantes del mundo occidental, junto con *La Biblia*, *El Origen de las Especies* y *El Capital*— señala que casi todas las utopías imaginarias que le siguieron a *La República* tienen de base el comunismo ideal, con todos los individuos felices como consecuencia de esta óptima organización.

La palabra utopía es un neologismo creado por Tomás Moro a partir del prefijo negativo griego *u* y del término igualmente griego *topos* ('lugar'), que juntos significan 'lo que no existe en ningún

lugar'. Moro la introdujo en 1516, año en el que publicó el primer volumen de *Sobre la mejor condición del estado y sobre la nueva isla Utopía* —con el tiempo el título se reduciría el nombre de la isla. La obra de Moro comienza como una crítica a la situación social y económica de Inglaterra, pero progresa hasta introducir postulados económicos que anticipan socialismo moderno. También es un alegato contra el espíritu de la explotación comercial innata del capitalismo (López Castellón, 2010).

Se han escrito varias novelas utópicas, cada una con ideales particulares, como el respeto al ecologismo, la equidad económica, la igualdad de género o la infinita búsqueda del conocimiento. Hay tantas utopías como personas para imaginarlas, pero como las personas son tan diferentes entre sí, la utopía de uno puede ser la distopía de otro.

3.4 Distopía

Antes de que el mundo temiera a las distopías, se previno sobre las 'cacotopías'. Jeremy Bentham, filósofo, jurista y reformador inglés, así como fundador del utilitarismo moderno, acuñó la palabra 'cacotopía' en 1818. Provenía del griego *kakos* (malo) y *topos* (lugar). Uno de sus estudiantes, el filósofo y político económico John Stuart Mill, volvió a usar el término en 1868, durante un debate en el parlamento sobre el estado de Irlanda. Mill acusó a los conservadores de no ser 'utópicos' en su formulación de políticas, sino más bien 'cacotópicos' o 'distópicos'. La última palabra tenía el prefijo griego *dys* ('malo', 'anormal') y llegó a significar aquello que era tan malo como para ser practicado (Beaumont, 2006).

En el video *How to recognize a dystopia* ('Como reconocer una distopía'), Alex Gendler (2016) describe a las distopías como medios en los que los artistas cuestionaron el pensamiento utópico prevalente en el siglo XX. El progreso científico materializaba las esperanzas de una sociedad perfecta: los avances médicos trascendían los límites biológicos, los medios masivos permitieron

la comunicación instantánea entre los líderes y el público y la tecnología industrial prometía liberar a los trabajadores. Por desgracia, las guerras, el hambre y la opresión no abandonaron a las naciones, al mismo tiempo los magnates y comerciantes se enriquecían más que los reyes. Estas ciudades hipotéticas llevan al extremo ciertos aspectos que ya son una realidad a nuestro alrededor, como la desigualdad social, el cambio climático, el poder de los gobiernos y las epidemias mundiales. Es por este motivo que las distopías son tan necesarias de conocer, porque en el fondo son cuentos preventivos.

3.3.1 Intertextualidad

Dado que este trabajo comparará la película con otras obras de arte distópico, es importante definir las bases de la intertextualidad (la relación que un texto mantiene con otros textos) a partir de dos autores: Julia Kristeva y Gérard Genette.

La palabra intertextualidad fue usada por primera vez por Julia Kristeva, filósofa y semióloga búlgara, en su ensayo *Palabra, diálogo y novela* (1966). En este texto plantea que la palabra literaria es una intersección de superficies textuales, es decir, un diálogo entre varios escritos. “Todo texto está hecho de un mosaico de citas; todo texto es la asimilación y transformación de otro” (Kristeva en Hunt, Marland y Rowle, 2011).

La propuesta de Kristeva se opuso a la de la Nueva Crítica Literaria, la cual insistía que un texto era un todo autosuficiente, por lo tanto, un sistema cerrado. El libro o texto pasó de considerarse un punto de significado fijo a un sistema no autónomo en el que se puede apreciar trazados o rastros de otras entidades (Kristeva en Martínez, 1996). Esta descripción se corrobora en su libro *Desire in Language* (‘El deseo en el lenguaje’, 1980), en el que su enfoque de intertextualidad sigue las teorías de Mijaíl Bakhtin, especialmente las de dialogismo: "Bakhtin sitúa el texto dentro

de la historia y la sociedad, que son vistos como textos leídos por el escritor y en los que se inserta al reescribirlos" (Kristeva, p. 65)

Contrario a Kristeva, Gérard Genette considera a la intertextualidad como un tipo de transtextualidad. En su libro *Palimpsestos*, Genette (1989) describe a la transtextualidad como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (pp. 9-10). Genette identifica cinco tipos de relaciones transtextuales:

1. Intertextualidad: la relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro que se realiza mediante plagio, cita o alusión (...) El intertexto puede ser implícito y hasta hipotético.
2. Paratextualidad: las relaciones entre el cuerpo de un texto y sus paratextos: título, subtítulo, epígrafes, ilustraciones, notas, primeros borradores, etc.
3. Metatextualidad: (...) la relación crítica entre una obra que comenta otra sin citarla o incluso, nombrarla.
4. Architextualidad: la categoría genérica a la que pertenece un texto (taxonomía), como novelas narrativas o poemas (...)
5. Hipertextualidad: toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), es decir, un texto derivado de un texto preexistente mediante transformación directa o indirecta (imitación), pero no a través de comentarios (Genette, 1989, p. 10-14).

En este trabajo se utilizarán tres novelas distópicas clásicas para comparar motivos y situaciones narrativas similares con la película y así realizar un diálogo temático. Las novelas son: *1984* de George Orwell, *Brave New World* ('Un mundo feliz') de Aldous Huxley y *Fahrenheit 451°* de Ray Bradbury.

1. En *1984*, Inglaterra vivió una terrible guerra civil en la década de los 50. La revolución del Partido Socialista Inglés (Ingsoc) contra los líderes capitalistas fue todo un éxito. Sin embargo, la sublevación no acabó ahí. El partido tomó el control sobre todo el Imperio Británico y extendió su territorio hasta Latinoamérica para imponer una dictadura basada en el odio, la ignorancia y el fanatismo. Este nuevo gobierno totalitario adoptó el nombre de Oceanía y rinde culto al Gran Hermano, el líder y la personificación del Partido.

- La influencia de *1984* en el arte ha sido tan amplia que la concepción de distopía en sí ha sido moldeado por este, por lo que todo texto distópico publicado desde entonces puede ser considerado su hipertexto. Los temas que se compararán con *Snowpiercer* son: la lucha de clases, la opresión del escalón social más bajo, la nobleza de espíritu de las personas más vulnerables y la educación de los niños.

2. En *Brave New World*, la historia inicia en Londres en el año 2540 d. C. —aunque para los habitantes de este mundo en realidad es el año 632 d. F. (después de nuestro Ford). En esta sociedad se ha llegado a adorar la figura de Henry Ford, el empresario del siglo XX que popularizó el uso de la línea de montaje para la industria automotriz. Muchas personas vieron el potencial de la producción en masa y lo aplicaron en todos los aspectos posibles, incluso la reproducción humana. Una nación que se basa en el consumo de drogas, el sexo y el entretenimiento superficial para asegurar la estabilidad de la colectividad.

- La intertextualidad facilita el diálogo temático entre obras, de modo que la relación con *Brave New World* posibilitará ampliar en los núcleos de los temores sociales. Los temas que se compararán con *Snowpiercer* son: el sistema clasista, la opresión del escalón social más bajo, la educación de los niños y el escape de la realidad con las drogas (*kronole* y *soma*).

3. En *Fahrenheit 451*°, Estados Unidos se ha convertido en un régimen totalitario que mantiene su poder mediante la eliminación de cualquier desviación mental, especialmente de la que producen los libros. Todas las bibliotecas han sido extinguidas con el fuego. Los bomberos de la ciudad han dejado de apagar incendios para bañar con keroseno a los libros que hayan sobrevivido las antiguas purgas. Los ciudadanos han sacrificado sus libros por pantallas brillantes que les dicen

qué pensar, autos veloces con los que pueden atropellar a los desafortunados que se crucen en el camino y esplendorosos incendios en medio de la noche.

- *Fahrenheit 451*° comparte con la película su pertenencia al género de ciencia ficción y al subgénero distópico enfocado al futuro (architextualidad). Su final será comparado con el de *Snowpiercer*, que consiste en la destrucción de la sociedad distópica y el potencial de iniciar un nuevo mundo.

CAPÍTULO I

EL ÚLTIMO VAGÓN: EL SUFRIMIENTO Y LA REVUELTA DE LOS OPRIMIDOS

Este capítulo analizará los últimos vagones del Rompenieves, refugio para la clase social más baja y espacio semiótico donde surge el movimiento revolucionario. Primero se estudiará el planteamiento del problema que marca el punto de partida en la historia: el congelamiento de la tierra tras un intento fallido de componer el calentamiento global. Después se examinará el maltrato y la subyugación de los pasajeros a manos de las autoridades de Wilford, el maquinista del Rompenieves. Se comparará el trato de los pasajeros con otros dos grupos sociales vulnerables: los proles de *1984* y los epsilonles e indígenas de *Un mundo feliz*. También se tomará en consideración la interacción entre los pasajeros y las diferentes demostraciones de benevolencia que han prevalecido tras la catástrofe. Luego se profundizará en la caracterización de los personajes más importantes: Curtis, Gilliam y Edgar. Por último, se descompondrá los elementos que constituyen símbolos en la pelea entre el ejército de Curtis y el de Wilford, especialmente el puente Yekaterina y el paso de la antorcha.

1.1 El problema original de *Snowpiercer*: El congelamiento del mundo

Antes de introducir un personaje o un espacio, la película comienza con el problema en cuestión: el pánico se está desatando en el 2014 porque el calentamiento global ha alcanzado niveles alarmantes para la humanidad. En un desesperado intento por frenar el inevitable calcinamiento, los líderes de las principales potencias han ordenado la emisión de CW7 en la atmósfera, un químico que enfriará a todo el planeta. En consonancia con la ansiedad del prólogo, la primera escena muestra tres aviones atravesando un cielo despejado y dejando como único rastro tres líneas de humo. Sin embargo, los resultados no son los esperados: los químicos del gas desencadenaron

la peor Era de Hielo, una tempestad que acabó con todo ser vivo a excepción de los hombres y mujeres que lograron entrar al colosal tren de la Compañía de Transportes de Wildford, conocido como Rompenieves o *Snowpiercer*.

Esta primera escena es la única que enfoca directamente al cielo en toda la película. Casi la totalidad de la trama se desarrolla dentro del tren, en donde el cielo solo puede ser contemplado como complemento del panorama que las ventanas revelan —la máquina es su salvación, pero también su cárcel. Dado que el cielo ha sido sede de varios fenómenos naturales que determinan la vida en la tierra, especialmente del sol que cruza el firmamento todos los días para brindar calor, “su imagen se asoció completamente a las ideas creadas sobre los dioses (en la Biblia, ‘cielo’ y ‘Dios’ se emplean ocasionalmente como sinónimos)” (Serrano y Pascual, 2012, p. 59).

Esta relación con la Biblia no es aislada; de hecho, la historia de *Snowpiercer* hace varias referencias a la Biblia¹. Según la clasificación de Gérard Genette, esta comparación sería catalogada como hipertextualidad: la Biblia es un texto anterior (hipotexto) de la película (hipertexto), por lo que *Snowpiercer* es una de las muchas obras derivadas del libro sagrado.

En esta historia, los que subieron al cielo para liberar ese gas fueron hombres, pero se intuye que el inesperado congelamiento que cayó sobre la humanidad también implica un castigo divino debido a la elección de palabras en el prólogo: “The precious few who boarded the rattling ark are humanity’s last survivors”² (Bong, 2013). La palabra ‘arca’ es una elección crucial porque nos lleva inmediatamente al Diluvio del Génesis bíblico:

Viendo Yahvé que la maldad del hombre cundía en la tierra y que todos los proyectos de su mente eran puro mal de continuo, le pesó a Yahvé de haber creado al hombre en la tierra, y se indignó en su corazón. Así pues, dijo Yahvé: Voy a exterminar de sobre la faz del

¹ Kelly Masterson, uno de los escritores del guion, estudió Teología en la Universidad de California y cuenta que su formación académica siempre termina surgiendo en su trabajo. Gran parte del filme puede ser analizado desde el simbolismo religioso.

² “Los preciosos pocos que abordaron el arca de traqueteo son los últimos sobrevivientes de la humanidad”. Esta aproximada traducción al español es mía.

suelo al hombre que he creado —desde el hombre hasta los ganados, los reptiles, y hasta las aves del cielo—, porque me pesa haberlos hecho. Pero Noé halló gracia a los ojos de Yahvé. (Génesis 6, 5-8, Biblia de Jerusalén)

El arca que Noé construyó, bajo las instrucciones de Dios, fue el medio de su salvación contra la tempestad que representa la cólera divina. El diluvio tenía el propósito de purificar a la Tierra de la corrupción de la humanidad para que Noé y su familia, personas que habían mantenido su dignidad y temor a Dios, volvieran a poblarla libres de pecado. En el caso de *Snowpiercer*, el pecado de la humanidad fue maltratar y desgastar a la Madre Naturaleza para satisfacer ambiciones materiales. El cambio climático es un resultado natural —incluso justo— al comportamiento de los hombres, quienes se rehusaron a detener sus industrias hasta que ya fue demasiado tarde.

No obstante, la tempestad del filme difiere de la del Génesis en que los escogidos no siguen una vida acorde a los designios divinos. En vez de aprender de sus errores e idear una convivencia más armónica, la humanidad continúa siendo tan corrupta como antes. Con cada vagón que se abre, el espectador puede apreciar mejor las desigualdades sociales, así como el progresivo envilecimiento humano³.

1.2 La subyugación de los últimos pasajeros en *Snowpiercer*

Los afortunados que pudieron comprar un ticket antes de la nueva Era de Hielo fueron ubicados en una de las dos categorías: primera clase o económica. Sin embargo, hubo una gran cantidad de personas que, al no poseer un ticket, empezaron a traspasar las cercas, atacar a los guardias y matarse entre ellos para poder asegurar un pequeño espacio en ese búnker de movimiento

³ El filme *Snowpiercer* está basado en *Le Transperceneige*, una novela gráfica francesa de Jacques Lob, Benjamin Legrand y Jean-Marc Rochette.

Cuando encontré *Le Transperceneige*, lo primero que me llamó la atención fue el espacio cinematográfico único de un tren. Cientos de piezas de metal que se movían como una serpiente que llevaba personas retorciéndose dentro se apoderaron de mi corazón. Y la gente luchaba unos contra otros. No eran iguales en este Arca de Noé que contenía a los últimos sobrevivientes, ya que estaban divididos en vagones (Bong en *Radius TWC*, 2013, p. 3)

perpetuo⁴. Cerca de mil personas pudieron salvarse del frío, un resultado devastador para los pasajeros legítimos, pues significaba más bocas que alimentar y menos espacio para su comodidad. En un intento por contener el problema, se les encerró en los últimos vagones para que no pudieran mantener contacto con los pasajeros de enfrente.

Los primeros personajes que aparecen en pantalla son los habitantes del último vagón, gente que ha vivido en un minúsculo inframundo los últimos diecisiete años, rodeados de suciedad, enfermedad y hambre. Su única fuente de alimento son unas barras de proteínas que se entregan una vez al día, siempre bajo la mirada de los guardias armados que aprovechan cada oportunidad para amedrentar su voluntad (una de los pasajeros pinta varias escenas del terror que se vive a diario y entre ellas hay un dibujo de un guardia que ofrece una sola barra a un grupo extenso de mendigos —Anexo 4).

La violencia es el método preferido para ejercer el control: si alguien se comporta de una manera que no corresponda a la total sumisión, los guardias desenfundan sus armas como primera advertencia. El primer ejemplo es un viejo violinista que se niega a trabajar para los pasajeros del frente sin su esposa —otra artista musical— y, como represalia a su insolencia, golpean el rostro y pisan las manos de su compañera antes de llevárselo a la fuerza. El segundo ejemplo surge esa misma noche, cuando todos son despertados para que Claude, la mano derecha de Wilford, requise a los niños; naturalmente, todos los padres se inquietan y tratan de protestar. Una de las mujeres, Tanya, recibe una paliza por esconder a su pequeño hijo bajo su vestido. Otro padre, Andrew, lanza su zapato a la frente de Claude, lo que le causa una herida sangrante. Al final, la resistencia es inútil porque los hijos de ambos —Timmy y Andy—, son llevados al frente. Como la rebeldía no

⁴ CJ Entertainment creó un clip animado extendido en el que se detalla las condiciones previas al inicio de la historia en la película. Se titula *The end of the world, and the beginning* y se lo puede encontrar en Movieclips Coming Soon: <https://www.youtube.com/watch?v=UGW944czgzc&t=1s>

puede quedar impune dentro del tren, los mercenarios se reúnen en una ceremonia para ejecutar un castigo ejemplar: colocan un aro metálico alrededor del brazo derecho de Andrew y lo introducen en un agujero que conecta al frío exterior para que se congele; después, uno de los mercenarios de Wilford golpea el miembro congelado con un martillo gigantesco hasta amputarlo.

La elección del martillo es muy sugerente, pues su simbolismo encuentra reminiscencias con los jueces, capaces de ordenar silencio y consagrar sentencias. El martillo es una metonimia de poder judicial (Serrano y Pascual, 2012). Wilford ya tiene todo el poder del mundo, no lastima a individuos por placer, o porque es un sádico, sino porque quiere demostrar que sus leyes son correctas y legítimas. Si recurre a las represalias, es para enmendarlos y evitar que el ganado se siga descarriando.

Esta imagen de poder es reiterada con Mason, primer ministro del Rompenieves, quien durante la ejecución del castigo da un largo sermón a los agitadores. Mason toma el mismo zapato que Andrew arrojó a Claude para demostrar una analogía: si el tren que llaman hogar es un cuerpo, Mason es un sombrero, mientras que los últimos pasajeros son un zapato. El orden es la única barrera entre el cálido interior y el cruel exterior; el orden es amenazado si las personas tratan de obtener algo que no se merecen. Mason termina el discurso recordándoles que, si no quieren que vuelva a reinar el caos, todos los pasajeros deben permanecer en las estaciones asignadas al inicio: "Cuando el pie busca el lugar de la cabeza, se cruza una línea sagrada. ¡Conoce su lugar! ¡Mantén tu lugar! ¡Sé un zapato!" (Bong & Masterson, 2011, p. 18).

La ideología⁵ que prevalece dentro del Rompenieves se basa en el control que los hombres ejercen sobre otros hombres. Para Wilford y sus fanáticos seguidores, los últimos pasajeros son

⁵ La palabra 'ideología' ha sido tomada y transformada a través de los años, por lo que en este trabajo se tomará la perspectiva marxista de la palabra, específicamente la expuesta por el reconocido teórico británico Terry Eagleton en *Teoría a la introducción literaria* (1979). Él explica que la ideología sería la estructura de valores (oculta en gran parte) que da forma y cimientos a la enunciación de un hecho. Los modos de sentir, evaluar, percibir y

recursos explotables. El primer ejemplo es el viejo violinista, quien es amenazado con un arma para tocar su música frente a los hijos de sus opresores. Más adelante se conoce a Paul, un amigo de Curtis que fue llevado hace años para que dé cuerda a la máquina que fabrica las barras de proteínas después de que esta se averiara —la soledad inherente a la absoluta confinación parece haber afectado su sanidad mental, pero eso no representa una preocupación para sus jefes. Ya al final conocemos el destino de Timmy, quien fue entrenado por Claude para remplazar a una tuerca entre las entrañas del motor que todos necesitan para sobrevivir. Estos tres casos ejemplifican la diferencia entre clases sociales y la explotación de los sectores más vulnerables, prácticas que han existido desde el surgimiento del esclavismo hasta el establecimiento del capitalismo en la época moderna.

En el prefacio de *Marxismo y Crítica Literaria*, obra de Terry Eagleton (1976), se señala lo profético que resultó ser *El Manifiesto Comunista*, en cuanto Marx y Engels previeron un mundo en el que las fuerzas del mercado globalizadas reinarían de forma suprema, sin ningún cuidado del daño humano que podrían infligir y aumentarían progresivamente la brecha entre ricos y pobres. La imagen típica del sistema clasista es una pirámide, con los trabajadores (o proletariado) en la base y los comerciantes, el ejército, el clero y los reyes en la parte superior —en las sociedades capitalistas contemporáneas, la figura del rey suele ser sustituida con la de los dueños de los medios de producción. En *Snowpiercer*, esta jerarquía vertical piramidal ha sido cambiada a un sentido horizontal lineal, con los más poderosos al frente y los más vulnerables atrás, pero se mantienen las relaciones de ‘base’ y ‘superestructura’⁶. Tampoco hay interacción entre clases: en la película,

creer que tiene alguna relación el sostenimiento y la reproducción del poder social. Para entender una ideología, se debe analizar las relaciones precisas entre diferentes clases en la sociedad y hacer eso significa comprender dónde se localizan esas clases en relación a los modos de producción (Eagleton, 1976).

⁶ En el caso histórico del capitalismo, la ‘base’ está conformada por la clase proletaria cuya labor es comprada por el capitalista con fines de lucro, mientras que la ‘superestructura’, por un estado de leyes y políticas cuya función esencial es legitimar el poder de la clase social que posee los medios de producción económica (Eagleton, 1976).

los obstáculos clasistas del sistema se materializan en puertas de acero macizo. Cada vagón representa una clase y la puerta es el límite, un símbolo de tránsito entre dos realidades (Serrano y Pascual, 2012). Cada puerta que abre equivale a un escalón en la jerarquía social. Al principio, Curtis solo conocía las condiciones de vida de su clase, pero al final de la película se convierte en la única persona en haber recorrido el tren en su totalidad. Su viaje le ha permitido ver progresivamente el lujo y la decadencia de los vagones delanteros, como sus manjares, sus finas vestimentas y la libre circulación de drogas.

Hay otro elemento que hace referencia a las épocas ejemplares del capitalismo: la apariencia física de Mason como ícono caricaturizado de Margaret Thatcher. Según Peirce, un ícono es una imitación o semejanza intencionada; Tilda Swinton, la actriz que hace el papel de Mason, asegura en una entrevista que utilizó muchas referencias de políticos modernos para acoplar sus gestos, especialmente los de Margaret Thatcher (en Ehrbr, 2014). El departamento de maquillaje se encargó de hacerla parecer a la primera ministra del Reino Unido durante los años de 1979 a 1990, cuyas políticas neoliberales incluían la privatización de empresas estatales, de la educación y de los medios de ayuda social, combinado con una mayor libertad para los mercados. Estas estrategias fueron compartidas por su homólogo estadounidense de la época, Ronald Reagan. Asimismo, Mason lleva un traje blanco civil, pero el lado izquierdo de su pecho está decorado por medallas caseras y bordados de números romanos, índices de jerarquía militar (Anexo 5). El primer ministro puede asegurar estar del lado de la diplomacia, pero es solo una apariencia, pues en realidad tiene todo el poder e intención de destruir.

1.2.1 El maltrato social y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y 1984

El cine contiene el ensamblaje y la unión de diferentes elementos preexistentes. Cada película está respaldada por una serie de piezas clave —antiguos mitos, estereotipos y convenciones narrativas— que se mezclan y recrean (supuestamente) bajo la luz personal de una creatividad relampagueante. (Hunt, Marland y Rawle, 2011, p. 89)

Las películas no surgen de la nada, sino que provienen de una tradición artística y un contexto social (dimensión dramática). Los años han convertido a *1984* en un referente de la cultura pop⁷ y un pináculo del género distópico, al punto en que toda obra distópica puede ser comparada con la obra de Orwell. De ser así, y en términos de hipertextualidad de Genette (1989), *1984* es un hipotexto de *Snowpiercer*, o *Snowpiercer* un hipertexto de *1984*. De hecho, John Hurt (el actor que da vida a Gilliam), también interpretó el papel de Winston Smith en la adaptación cinematográfica de *1984* de Michael Radford. Para el espectador conocedor, el rostro de Hurt le recuerda los años pasados bajo un régimen totalitario.

La relación de *Snowpiercer* con *1984* facilita encontrar motivos semejantes en futuros hipotéticos distintos, es decir, elementos constantes. Uno de los temas que plantea la historia de *1984*, que la mayoría de distopías comparten, es la lucha de clases. Los sistemas clasistas entrevén un desdén por la vida humana que se encuentra en la base de la pirámide social, como si la empatía entre clases hubiera sido extirpada. Igual que en *Snowpiercer*, los ciudadanos de Oceanía se dividen en tres categorías: miembros del Partido Interno, el Partido Externo y los proles. El protagonista de la historia, Winston Smith, pertenece al Partido Externo y la única vez que interactúa directamente con un prole es cuando solicita los servicios de una vieja prostituta a la que le faltaban los dientes.

⁷ Para la presentación de la computadora personal Apple Macintosh se creó un comercial que hacía una clara alusión a *1984*: una heroína que representa la Macintosh lanza un martillo a la pantalla del Gran Hermano, que representaría su rival de ventas, IBM.

La película *Equilibrium* (2002), dirigida por Kurt Wimmer y protagonizada por Christian Bale, retrata una sociedad distópica totalitaria extremadamente similar al de Oceanía, con clases sociales estrictas y una figura omnipresente (en vez de ser "Gran Hermano", en este filme es "Padre").

Su influencia ha llegado hasta el anime japonés. *Code Geass*, un popular anime mecha, proporciona una referencia sutil a las divisiones mundiales de 1984: al comienzo de la serie, las tres superpotencias (el Santo Imperio Británico, la Federación China y la Unión Europea) controlan aproximadamente los mismos territorios que Las tres superpotencias de Orwell.

La lista podría continuar por páginas.

Después de acceder a unirse al movimiento revolucionario de O'Brien, Winston recibe el libro prohibido de Emmanuel Goldstein, titulado *La teoría y la práctica del colectivismo oligárquico*.

El primer capítulo es 'La ignorancia es la fuerza' y el párrafo inicia así:

A lo largo de la historia, y probablemente desde finales del Neolítico ha habido en el mundo tres clases de personas: las de clase alta, las de clase media y las de clase baja. Se les ha subdividido de muchas maneras, han ostentado nombres muy diferentes, y su número relativo y las actitudes demostradas con los demás han variado de una época a otra, pero la estructura esencial de la sociedad no se ha modificado nunca. Incluso después de enormes revueltas y de cambios en apariencia irrevocables, ha vuelto a establecerse el mismo orden, igual que un giróscopo siempre vuelve a la posición de equilibrio por más que lo empujemos a un lado o a otro. (Orwell, 1949, p. 199)

Para las clases privilegiadas, la jerarquía social es la forma natural de la vida en que los hombres han hallado un equilibrio: los fuertes dominan y sobreviven mientras que los débiles son sometidos a sus designios.

El Partido enseñaba que los proles eran inferiores por naturaleza y debían estar sometidos, como animales, mediante la aplicación de unas cuantas normas muy sencillas (...) El arduo trabajo físico, el cuidado de la casa y de los hijos, las discusiones triviales con los vecinos, las películas, el fútbol, la cerveza y, por encima de todo, el juego, colmaban el horizonte de su imaginación. Tenerlos controlados era relativamente fácil. (Orwell, 1949, p. 81)

Hay una tétrica escena en que Winston está paseando por los barrios del proletariado cuando estalla una bomba cerca de él. En medio de los gritos y vidrios rotos, Winston alcanza a ver un objeto blanco y rojo en el piso, que al acercarse resulta ser un brazo desprendido por la explosión. Winston no se asusta, tampoco siente dolor o trata de buscar el herido, solo patea el miembro para que desaparezca de su vista. Más tarde en el libro, el protagonista recordará este momento y se horrorizará por su falta de reacción, pero la verdad es que no podía esperar algo diferente: los miembros del Partido Interno y Externo de Oceanía son alentados para despreciar a los hombres y mujeres que no se encuentran en su categoría social.

1.2.2 El maltrato social y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *Un mundo feliz*

Chris Nashawaty (2014), un crítico de cine de la revista *Entertainment*, escribe sobre el filme: “*Snowpiercer* sucks you into its strange, brave new world so completely, it leaves you with the all too rare sensation that you’ve just witnessed something you’ve never seen before...and need to see again and again⁸” (párr. 4). La referencia a *Brave New World* (‘Un mundo feliz’) no es inusual y concuerda con la definición de intertextualidad de Julia Kristeva, en que los textos tienen vida propia, se inspiran y se crean unos a otros (en Hunt, Marland y Rowle, 2011). La comparación del público espectador entre estas dos obras significa que *Un mundo feliz* también ha moldeado la concepción contemporánea de la distopía⁹ (dimensión pragmática). El parecido de *Snowpiercer* con el libro de Aldous Huxley es amplio, por lo que en esta sección se especificará la intertextualidad de los sistemas clasistas entre el Rompenieves y el Londres de 2540 d. C.

En el caso de la novela de Huxley, se describe una reserva indígena en América en la que se han contenido a los últimos ‘salvajes’ de la especie humana. Uno de los protagonistas, Bernard Marx, se dirige a esta reserva durante sus vacaciones para observar a indios y mestizos de la misma forma en que ahora se contemplan los animales en un zoológico, es decir, confinados por cercas eléctricas. El guía de turismo recalca que los salvajes son inofensivos: antes se les lanzaba una bomba de gas cada vez que hacían algo inadecuado, pero han sido castigados tantas veces que al fin han aprendido la lección. Del mismo modo, los altos mandos del Rompenieves pueden recurrir a la violencia con el pretexto de salvaguardar el orden, todo es cuestión de obediencia. En la novela

⁸ “*Snowpiercer* te absorbe en su mundo a lo *Brave New World*, te deja con la extraña sensación de que acabas de presenciar algo que nunca antes habías visto ... y necesitas ver una y otra vez”. La traducción es mía.

⁹ El internet está lleno de análisis comparativos entre *1984* y *Un mundo feliz*, desde charlas, videos educativos y largos textos escritos. Uno de los más conocidos es *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* (1985), de Neil Postman. En la introducción de su libro, Postman dijo que el mundo contemporáneo se reflejaba mejor en *Un mundo feliz* (cuya sociedad estaba oprimida por su adicción a la diversión) que por el trabajo de Orwell (oprimidos por el miedo a las represalias del control estatal).

se contienen a las personas con gas lacrimógeno y una cerca eléctrica; en la película, con golpes, armas y puertas de acero macizo.

Tanto *Snowpiercer* como *Un mundo feliz* clasifican a las personas de acuerdo a su valor socioeconómico; sin embargo, *Un mundo feliz* lleva las diferencias a un nivel biológico. El gobierno londinense utiliza los avances en ingeniería genética para sustentar naturalmente el sistema de castas. Los científicos diseñan y modifican los embriones para que unos sean biológicamente superiores a otros¹⁰.

Existen cinco clases o categorías de personas: Alfas, Betas, Gammas, Deltas y Epsilones. Los alfas son atractivos, inteligentes, agradables, capaces, autoritarios, esos atributos y muchos más están ya escritos en su código genético. En el extremo opuesto del espectro social se encuentran los epsilones, cuya apariencia física se asemeja a la de un simio encogido y oscuro. Para conseguir esta deformación, la placa de Petri que almacena sus embriones ha sido expuesta a una sobredosis de alcohol, que además resultará en futuros problemas de aprendizaje para los niños.

Los epsilones son piezas fundamentales para el correcto funcionamiento de la ciudad, porque ellos son los encargados de realizar los trabajos manuales más elementales, como ser el maquinista de un ascensor —labor que un alfa jamás aceptaría. Tampoco tienen permitido transportarse por los helicópteros en las terrazas, como lo hacen los alfas, sino que son relegados a las atiborradas

¹⁰ En *Un mundo feliz*, los embarazos han sido erradicados por los centros de incubación, torres gigantescas llenas de laboratorios en los que se hacen cientos de cálculos matemáticos y combinaciones químicas para perpetuar a la especie humana. La ciencia y la tecnología ha tomado las riendas de la humanidad, lo único que necesita de los humanos son sus óvulos y espermatozoides.

Los alfas inician su viaje con un óvulo para cada uno, además de un inmejorable abastecimiento de nutrientes. Uno de los científicos informa a los nuevos estudiantes que han descubierto la forma de dividir el óvulo fecundado en cantidades exorbitantes. Se le conoce como el proceso Bokanovsky: lo que iba a ser un embrión de epsilon, acaba como ochenta o cien embriones, es decir, cien dóciles gemelos. Esta práctica ha cumplido el sueño más grande del capitalismo radical: abundante mano de obra barata que está asegurada de cualquier insurrección. Considerado como un milagro científico, el proceso Bokanovsky ha hecho que el valor de las vidas humanas solo sea numérico. La sacralidad inherente a un nacimiento, los ideales de igualdad y fraternidad, la solidaridad y el calor humano, todo ha sido enterrado para que pueda emerger un mundo carente de fricciones.

calles. El cielo es un espacio exclusivo para la gente ‘superior’. Si se despierta algún tipo de lástima por la suerte de los últimos habitantes de la escala social, les basta con recordar que los epsilonles están felices con su situación actual. Uno de los primeros principios que se enseñan a los futuros ciudadanos hacen referencia a este sistema de castas:

Los niños Alfas van de gris. Trabajan mucho más que nosotros porque son prodigiosamente inteligentes. La verdad es que estoy muy satisfecho de ser un Beta, pues no tengo un trabajo tan pesado. Y además somos mucho mejores que los Gammas y los Deltas. Los Gammas son unos tontos. Visten de verde. Y los niños Delta, de caqui. No, no, no quiero jugar con los niños Deltas. Y los Epsilonles son aún peores. Son demasiado tontos para aprender a leer y escribir. Además, van de negro. Que es un color antipático. ¡Cuán contento estoy de ser Beta! (Huxley, 1932, p. 15)

Snowpiercer y *Un mundo feliz* muestran que las diferencias de clases no son más que construcciones humanas (siguen los deseos y las leyes de las personas que poseen el poder). El desprecio hacia las clases más vulnerables no tiene más fundamento que el de los prejuicios prevalentes en distintas ideologías.

1.3 La bondad de los últimos pasajeros en *Snowpiercer*

En *Snowpiercer*, los pasajeros del medio y el frente han sido absorbidos por la grandiosidad de la máquina de Wilford: tienen todo lo que quieren y más, no necesitan a su prójimo para nada porque los bienes materiales son su principal fuente de satisfacción. Se han convertido en cáscaras vacías que temen recordar su pasado o imaginar el futuro. Por el otro lado, los pasajeros del último vagón han demostrado ser los portadores de una bondad humana en peligro de extinción. La necesidad ha unido a todos los hombres y mujeres, los han inspirado a trabajar en equipo y colaborar desinteresadamente para asegurar la supervivencia de la mayoría.

Curtis Everett, el protagonista de la película, no realiza su revolución como un marginado que está convencido de su fortaleza y capacidad de vencer solo, sino que es un líder que cuenta con el

apoyo de todos¹¹. Cuando Curtis busca la nota roja de su informante, una mujer le pregunta si su barra es la indicada y Tanya termina diciéndole que su hijo ha recibido la nota, lo que significa que todos están al tanto de los planes de insurrección, todos siguen las órdenes y todos mantienen silencio.

De hecho, la revolución (detonante de la historia de *Snowpiercer*) no hubiera podido iniciar sin la solidaridad de la mayoría: el primer paso consistía en detener varias puertas al mismo tiempo para poder pasar, lo cual consiguieron al unir los toneles que cumplen la función de cunas para los bebés. Cuando se grita la señal, todos toman una cuerda y empiezan a empujar los toneles con todas sus fuerzas. Curtis logra inmovilizar a varios guardias, pero ni siquiera habría podido traspasar la primera puerta sin el apoyo y el sacrificio de las familias nucleares al donar un bien tan necesario. Los toneles, igual que el vientre materno, son contenedores y protectores (Serrano y Pascual, 2012), lo que recuerda una de sus metas más primordiales: salvar a la siguiente generación de las desgracias que les tocó vivir para que sus hijos puedan ser libres.

La división del espacio en los últimos vagones del Rompenieves también expresa esa solidaridad, pues a pesar de tener un espacio tan reducido, se han dado la molestia de establecer un segmento que haga el papel de hospital. Después de la amputación de su brazo, Andrew es cubierto —por otras personas que también han perdido sus extremidades en el pasado— y llevado hasta una de las literas, en donde hay enfermeras que lo vendan y lo dejan descansar. Es un lugar pequeño y no cuenta con muchas medicinas, pero es aseado y bien cuidado, una señal de respeto hacia los enfermos.

¹¹ Hay un aspecto que diferencia a *Snowpiercer* de las otras tres distopías: la clase social a la que pertenecen sus protagonistas. Winston Smith trabajaba para el Partido Externo y Guy Montag, protagonista de *Fahrenheit 451*, formaba parte del Departamento de Bomberos, sectores que se traducirían a la clase media; Bernard Marx era un alfa-plus, la casta más privilegiada de Londres y lo que nosotros entenderíamos como clase alta. Los tres hombres observan los problemas de la sociedad desde un punto de privilegio dado que ninguno ha tenido que soportar condiciones de extrema pobreza u opresión.

Hay otro espacio que es digno de mención y que se puede apreciar al principio del filme. Durante la recolección de toneles y tablas, Edgar (el mejor amigo de Curtis) se dirige donde un hombre japonés que se encuentra meditando frente a un Buda. Es un lugar reservado para meditar, incluso han colocado unos inciensos para hacer más agradable la estadía porque reconocen la importancia de la espiritualidad y la religión. También se puede apreciar rápidamente a un pasajero llamado José que está meditando con los ojos cerrados y cruzado de piernas, perdido en su psique y en paz con el mundo exterior.

1.3.1 El calor humano y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *1984*

Al principio de *1984*, Winston Smith —el protagonista que también es un miembro del Partido Externo, la clase media de Oceanía— no siente ningún tipo de aprecio por los proles. Los considera sucios y vulgares, una masa agresiva inculta. No obstante, con el tiempo, y a medida que va llenando las páginas de su diario, empieza a cambiar de parecer. Los encuentros furtivos con su amante, Julie, le han llevado a penetrar entre los callejones más pobres y acercarse a las personas que las habitan. Su primera consideración positiva considera el potencial de este colectivo:

Si quedaba alguna esperanza, debía estar en los proles, porque solo en esas masas despreciadas, que constituían el ochenta y cinco por ciento de la población de Oceanía, podía generarse la fuerza necesaria para destruir el Partido (...) Los proles, si pudieran ser conscientes de su fuerza, no tendrían necesidad de conspirar. Bastaría con que se encabritaran como un caballo que se sacude las moscas. Si quisieran, podrían volar el Partido en pedazos a la mañana siguiente. Tarde o temprano tenía que ocurrírseles. Y sin embargo... (Orwell, 1949, p. 79)

Snowpiercer no es el único texto sujeto a la intertextualidad; *1984* también fue escrito bajo las influencias de otros libros en un contexto histórico. Este extracto de la novela podría considerarse un hipertexto (o texto derivado) del *Manifiesto Comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels, porque George Orwell era miembro del Partido Laborista Independiente, una de las fuerzas fundadoras del movimiento socialista y obrero británico, cuyas raíces fueron fuertemente influenciadas por el

socialismo cristiano y el movimiento Fabiano¹². Marx y Engels (1848) escriben en el *Manifiesto Comunista*:

El movimiento proletario es un movimiento propio de la inmensa mayoría en provecho de la inmensa mayoría. El proletariado, capa inferior de la sociedad actual, no puede levantarse, no puede enderezarse, sin hacer saltar toda la superestructura formada por las capas de la sociedad oficial. (p. 166)

El extracto de *1984* constituye una imagen simbólica del postulado sociológico de Marx y Engels: la imagen del caballo como fuerza que lleva el carro es una metáfora de los obreros en las fábricas. Se puede añadir un elemento más a la metáfora: así como el cochero guía al caballo con una fusta, los industrialistas dan órdenes a los obreros para que las fábricas conserven su eficiencia. Winston desea que el caballo se detenga para que el conductor y el cochero no puedan seguir avanzando, es decir, necesita la libertad de los proles para poner fin al Gran Hermano y los industrialistas.

En el filme, la metáfora del caballo y la carroza se traduce con la maquinaria del Rompenieves: si Timmy y Andy —pasajeros del último vagón— dejan de conectar los engranajes del motor, toda la humanidad perecerá, incluyendo la clase alta de los primeros vagones. *Snowpiercer* cumple el deseo de sublevación de Winston: después de tantos años, las personas oprimidas han decidido unir fuerzas para desestabilizar el orden establecido mediante una revolución.

¹² *1984* no se preocupa tanto de la amenaza rusa de la Unión Soviética como del gobierno inglés, no teme tanto el presente en el extranjero como el futuro nacional. Tejvan Pettinger (2014) escribe en *The socialism of George Orwell* que el escritor se opuso a todo régimen totalitario, ya sea el comunismo o el fascismo, Stalin o Hitler. Y si bien Winston Smith huye de las torturas del Ingsoc en las páginas del libro, en la vida real George Orwell fue miembro del Partido Laborista Independiente. Orwell fue un demócrata socialista apasionado que peleó en España por sus ideales. Si los principios de democracia, libertad y equidad eran violentados en una comunidad, esa comunidad no era sustentable. Orwell admitía que la izquierda política del socialismo no era perfecta, pero era la única ideología que tenía como objetivo componer los errores y mejorar continuamente (Pettinger, 2014).

Tal vez hace diez años he comprendido la verdadera naturaleza de la sociedad capitalista. He visto el imperialismo británico en acción en Birmania, y he visto algo de los efectos de la pobreza y el desempleo en Gran Bretaña ... Uno tiene que ser un socialista activo, no solo simpatizante del socialismo, o jugar en las manos de nuestros enemigos siempre activos. (Orwell en Pettinger, 2014, pár. 12)

Otra semejanza entre *Snowpiercer* y *1984* es que las clases medias y altas no demuestran ningún tipo de bondad, amabilidad o calor humano. En la novela casi no se describen actos de cariño, con excepción del amorío secreto entre Winston y Julie, porque el reinado del Socialismo Inglés ha prohibido el cariño entre las personas. Para el Ingsoc, cualquier acto de devoción es una amenaza para la idolatría del Gran Hermano. Ni siquiera se ha respetado el amor a Dios, pues ninguna religión ha sobrevivido a las purgas de antaño.

Winston recuerda que la última vez que experimentó un amor desinteresado fue con su madre, cuando todavía era niño; eran una familia pobre y muchas veces no tenían que comer, pero ella poseía una integridad y una nobleza que el Partido nunca pudo arrebatárselos. Winston aprecia de corazón a los proles cuando se da cuenta que ellos todavía disfrutaban de ese amor inalterable: conservan su familia, sus amigos, su empatía y su sensibilidad.

Lo que importaba eran las relaciones personales, y un gesto inútil, un abrazo, una lágrima, una palabra dicha a un moribundo podían tener valor en sí mismos (...) No eran leales a un partido, un país o una idea, sino unos a otros. (...) Los proles habían seguido siendo humanos. (Orwell, 1949, p. 179)

1.4 La relación entre el personaje principal y los personajes secundarios de *Snowpiercer*:

Curtis, Gilliam y Edgar

El protagonista de *Snowpiercer* es un pasajero del último vagón que no está dispuesto a seguir soportando las torturas impuestas por Wilford. Curtis Everett toma el rol de líder militar para organizar a la masa y dar un golpe que acabe con el problema de la opresión para siempre. Su objetivo es liberar al hombre que creó el sistema de seguridad del tren, Nam Goong Ming-Soo, para que él pueda abrir todas las puertas del tren hasta llegar al último vagón, residencia del maquinista, y así matar a Wilford.

A su lado se encuentra Gilliam, el líder espiritual de la última sección, un anciano que ha perdido su brazo izquierdo y su pierna derecha, pero que continúa apoyando la causa de Curtis al mismo

tiempo que guía su mente. También tiene a Edgar, un joven soldado cuya lealtad y entrega a la resistencia le ganó el puesto de segundo al mando del ejército de Curtis.

Las vidas de estos tres hombres (Curtis, Gilliam y Edgar) se cruzaron trágicamente en el pasado, cuando los pasajeros del último vagón no eran las personas nobles de ahora, sino monstruos. Hace diecisiete años, cuando el tren despegó por primera vez, los pasajeros fueron despojados de sus alimentos; después de un mes, el hambre fue tan grande que algunos individuos recurrieron al canibalismo para sobrevivir. Los más débiles fueron devorados por los más fuertes, ejemplo textual de selección natural en el mundo salvaje.

Al mirar el filme por segunda vez, el espectador (dimensión pragmática) conoce que Curtis es uno de los que carga con la culpa de ese pecado mortal¹³, quien con apenas diecisiete años ya tenía una predilección por la carne de bebé. Curtis confiesa que un día mató a la madre de Edgar para tomar a su hijo, pero fue intervenido por Gilliam, quien le pidió el cuchillo para cortar su brazo izquierdo y ofrecerlo como comida a cambio del bebé (el retratista del vagón también capturó ese momento —Anexo 6). No satisfecho con ese sacrificio, poco después también cortó su pierna derecha. Con el tiempo, ese niño y ese anciano se convertirían en las personas más cercanas e importantes para Curtis, su verdadera familia:

—Ese fue el día más importante de mi vida. Después de eso, todo cambió. Lo seguí. Todos lo hicimos. De repente, nos volvimos humanos otra vez. Una por una, la gente comenzó a seguir su ejemplo, ofreciendo su brazo o su pierna. Fue una especie de milagro creado por Gilliam. (Bong & Masterson, 2011, p. 87)

Curtis ha cargado con esa culpa toda su vida porque nunca le ha confesado a Edgar la verdad sobre su madre. En el principio de la película, Edgar asegura haber probado carne alguna vez, pero fue hace tanto tiempo que ya ha olvidado su sabor. Curtis sabe que está hablando de la carne de

¹³ “Quien vierte sangre de hombre, por otro hombre será su sangre vertida, porque a imagen de Dios hizo Él el hombre” (Génesis 9 6, Biblia de Jerusalén).

Gilliam, así que se limita a contestarle que, si no recuerda, es mejor olvidar. Más adelante, Curtis le pregunta a Edgar qué tanto recuerda de su niñez y si puede recordar a su madre. Él le contesta que a veces puede recordar un rostro, pero que no es muy claro. La ambigüedad de esta respuesta sugiere que Edgar puede recordar partes del asesinato y quizás intuye que Curtis sea el asesino, pero no hay forma de averiguarlo porque son interrumpidos en ese momento.

1.4.1 El nombre de Curtis, el protagonista de *Snowpiercer* (etimología)

Los nombres son elementos fundamentales para entender el conjunto de toda obra alegórica¹⁴, por lo que a continuación se los descompondrá etimológicamente. El primer nombre del protagonista deriva del francés antiguo *curteis*, que significa "cortés, bien educado o instruido", es decir, una persona digna de pertenecer a la corte real (Oxford University Press, 2013). Everett es una antigua variante de *Evered*, un nombre derivado del inglés antiguo *Eoforheard*, que es un conjunto de los elementos *eofor*, "jabalí" y *heard* "fuerte, valiente, abundante" (Oxford University Press, 2013). Al principio puede parecer que su nombre y apellido no combinan muy bien en cuanto a cualidades, después de todo, los animales no han sido muy asociados con la cortesía, mucho menos un jabalí, pero resulta ideal para caracterizar la eterna dualidad dentro del espíritu de Curtis.

¹⁴ *Un mundo feliz* y *Fahrenheit 451°* hacen lo mismo. Por ejemplo, el nombre Guy significa sensible, un espíritu viviente. Proviene del nombre Guido, que en italiano significa "guía, líder" y en alemán, "madera". Montag, en cambio, es la palabra alemana para lunes (*Monday*); el lunes tiene su raíz etimológica en el latín *dies lunae*, "el día de la luna". El mundo de *Fahrenheit 451°* es un sumergido en la ignorancia, en la oscuridad, la 'noche' de la humanidad —además de que casi toda la trama pasa de noche. El protagonista, una persona que niega a ser absorbida por más tiempo, valora su sensibilidad hacia el arte y empieza a vivir plenamente hasta que sus acciones se conviertan en la chispa que aviva el fuego de la resistencia. Asimismo, el nombre John (Juan en castellano) tiene una fuerte connotación cristiana, al ser identificado tradicionalmente como el amado apóstol, el evangelista y el autor de varias epístolas de la Biblia como Revelaciones. En el arte cristiano, Juan es identificado con un águila porque sus escritos evidenciaban una 'elevación espiritual', mientras que, en las últimas páginas de *Un mundo feliz*, John busca refugio en todas las divinidades que le enseñaron de niño, cristianas y paganas, y al fin se revela al lector que el animal espiritual o tótem de John es el águila, símbolo de su idealismo y búsqueda de la divinidad aun contra la corriente que presenta la sociedad londinense.

A pesar de ser muy parco con las palabras, Curtis representa los atributos de su nombre al mostrarse amable, atento y cortés con todos pasajeros del último vagón, sin dar importancia al género o la edad, porque todos son igual de valiosos para él. El anhelo de redención del protagonista le ha motivado a utilizar su fuerza para liberar a su pueblo y traerles la justicia que por tanto tiempo se les ha negado.

Por el otro lado está Everett, que significa ‘valiente como un jabalí’. Los jabalíes machos y adultos son seres solitarios, se esconden en bosques y pantanos y son extremadamente agresivos y temerarios si perciben una amenaza (Anexo 7). Los humanos han temido a este cerdo salvaje por siglos, por lo que su caza es motivo de orgullo y sus restos, especialmente sus colmillos, conservados para hacer máscaras de guerra (Serrano & Pascual, 2012).

Este temido mamífero pronto se asoció a dioses como Ares (dios de la guerra, Marte para los romanos) y Artemisa (diosa de la caza, equivalente a la Diana romana), y su imagen se plasmó en los estandartes de algunas legiones romanas, enseñas militares celtas y germánicas, e incluso en el zodiaco japonés, donde el jabalí representa el valor. (Serrano & Pascual, 2012, p. 167)

El jabalí es un digno oponente, un animal nacido para la pelea. Del mismo modo, la valentía de Curtis es palpable en sus acciones, como cuando coloca el arma de un guardia en su frente y dispara para comprobar que no tuvieran balas antes de gritar la orden de avanzar, o cada vez que se coloca al frente de su ejército cuando están a punto de pelear, protegiendo con sus brazos a todos los que se encuentran detrás de él.

Sin embargo, el jabalí también se ha ganado una mala fama, en especial en la tradición judeocristiana. Primero, igual que el cerdo —su familiar domesticado—, el jabalí necesita sumergirse en lodo para cuidar de su piel, lo que le ha ganado una asociación a la suciedad. Segundo, ser un animal omnívoro le ha atribuido un apetito voraz, casi agresivo, dado que devora cualquier cosa o animal. Tercero, los machos se vuelven muy erráticos durante sus largos períodos

de celo, personificación de la lujuria para los religiosos (Serrano & Pascual, 2012). Las connotaciones negativas del jabalí coinciden en gran parte con los atributos despectivos que siempre se han destinado al proletariado: sucios, hambrientos y llenos de hijos. Desgraciadamente, estos prejuicios suelen ser ciertos en las distopías: los últimos pasajeros del tren solo reciben el agua necesaria para no deshidratarse, de modo que ducharse o bañarse cada día no es una opción; las quejas sobre la falta de comida son de esperarse, pues solo reciben una barra de proteína por persona. En estas condiciones, el amor y el sexo es el único paliativo para su sufrimiento, de ahí que tengan varios hijos¹⁵.

El nombre completo de Curtis refleja una dicotomía de fuerzas, una noble y otra salvaje. La apreciación de sus acciones depende enormemente de quién hace dicha apreciación: los pasajeros del último vagón lo ven como su salvador, mientras que los de los primeros vagones temen que sea el destructor de su eterna felicidad, un auténtico terrorista. Para unos representa un caballero noble y cortés, para otros, un cerdo salvaje que va a destruir todo a su paso. Ya sea en una guerra o en una revolución, siempre va a ver dos versiones de la historia, la de los ganadores y la de los perdedores.

1.4.2 El nombre de Gilliam, el mentor (etimología)

Las connotaciones en los nombres no se reducen al protagonista, sino que se extienden a los personajes secundarios. El nombre Gilliam es una variante de William, el que está relacionado con el nombre germano Wilhelm. Este es un compuesto de dos elementos distintos: *wil* "voluntad o deseo" y *helm* "casco, protección, casco grande de caballero" (Oxford University Press, 2013). La guía espiritual de Gilliam ha significado una gran protección para la psique de Curtis. Sus palabras

¹⁵ Es interesante notar que en la novela gráfica difiere en este aspecto. En la obra original, los pasajeros del medio son los más promiscuos porque el sexo es una de las pocas cosas que les hacen olvidar la glaciación. De hecho, hay vagones reservados para la prostitución y prácticas sexuales sadomasoquistas, mientras que los pasajeros del último no mantienen relaciones sexuales entre ellos por la falta de espacio.

se han quedado en su cabeza hasta transformarse en una nueva consciencia, como un casco espiritual que le hace reflexionar profundamente antes de tomar una decisión.

El diseño del personaje de Gilliam ha sido cuidado con mayor detalle. El viejo paraguas que reemplaza su brazo amputado se asemeja a un báculo por la forma circular en la que termina. Este bastón alude a la influencia de lo celestial en la tierra, símbolo del poder y los conocimientos superiores de su portador. Hay dos báculos afamados, el de Esculapio (dios de la medicina) y el empleado por la jerarquía eclesiástica en obispos y abades (Serrano & Pascual, 2012). Gilliam representa ambas virtudes porque él es capaz de curar la fe de sus seguidores y también es pastor del rebaño que son las habitantes del último vagón (Anexo 8). En el arte paleocristiano, Jesucristo es representado con un cordero sobre sus hombros, clásica figura del buen pastor que vigila a las ovejas descarriadas y va a buscarlas si llegan a perderse.

Al principio de la película, se puede observar por un momento el pequeño espacio que se ha destinado como habitación del anciano. El lugar es muy oscuro y no tiene muchas cosas, pero hay tres que resaltan a la vista: el sello de W en la pared, una Biblia y una escultura de Cristo crucificado al que le falta el brazo izquierdo. Igual que con el hijo de Dios, la carne de Gilliam significó la salvación de su pueblo —uno de los pilares del cristianismo es la redención de los creyentes a través de la sangre de Cristo¹⁶ (Serrano & Pascual, 2012). Cortar su propio brazo para

¹⁶ La Eucaristía, también llamada Sagrada Comunión, es un sacramento que recuerda tanto el sacrificio de Cristo de sí mismo en la cruz como su comisión de los apóstoles en la Última Cena.

Mientras estaban comiendo, tomó Jesús pan y lo bendijo, lo partió y, dándoselo a sus discípulos, dijo: «Tomad, comed, éste es mi cuerpo.» Tomó luego una copa y, después de dar las gracias, se la pasó diciendo: «Bebed de ella todos, porque ésta es mi sangre de la Alianza, que es derramado por mucho para perdón de los pecados. Y os digo que desde ahora no beberé de este producto de la vid hasta el día aquel en que lo beba con vosotros, nuevo, en el Reino de mi Padre.» (Evangelio según San Mateo 26: 26-29 en la Biblia de Jerusalén).

Los católicos cumplen con el sacramento bajo la transustanciación, mientras que *Snowpiercer* tomó la idea de “comerse el salvador” de un modo más literal.

evitar la muerte de un bebé con el que no guardaba ningún tipo de relación inspiró a otros a imitar su sacrificio, a cooperar y pensar en el bienestar de los otros por sobre la suya.

Gilliam siempre cuenta con la devota protección de Gray, un joven silencioso —probablemente mudo— que es veloz, ágil y experto en la pelea. Al no hacer uso de su voz, ha optado por comunicarse con tatuajes, los cuales abundan en todo su cuerpo: cuando captura a Fuyu durante la pelea con hachas, le muestra su brazo con las opciones de *surrender/die!* ('ríndete o muere'). También tiene tatuado el nombre de Gilliam sobre su corazón, muestra de lealtad, devoción y fidelidad¹⁷. Cuando Gilliam le pide a Gray que siga a Curtis solo, sus gestos delatan no querer dejar su lado, pero termina obedeciendo porque el anciano se lo pidió. Gray se parece mucho a Curtis, en el sentido de que ambos son seguidores y estudiantes de Gilliam, han escapado pasados tormentosos, son callados, obedientes y excelentes combatientes.

1.4.3 El nombre de Edgar, el ayudante (etimología)

El nombre Edgar proviene del anglosajón Eadgar, compuesto de *ead* "rico, próspero" y *gar* "lanza" (Oxford University Press, 2013). La lanza es un antiguo instrumento que ha simbolizado la lucha, la fuerza y el poder que predomina en la caza y en la guerra (Serrano & Pascual, 2012). Al ser el segundo al mando de Curtis, Edgar ha demostrado ser digno de cuidar la diestra del líder militar, siempre listo para atacar y vencer.

En la Edad Media, la lanza era el atributo por excelencia de los caballeros más poderosos del momento. Por ello, cuando los jóvenes llegaban a la mayoría de edad, momento en el que ya podían pasar a engrosar las filas de los ejércitos, se ratificaba su nueva condición haciéndoles entrega de una lanza. Por otra parte, la lanza es uno de los atributos de la pasión de Cristo, ya que con ella fue abierta la herida en su costado de la que manó la sangre que José de Arimatea recogió en el grial. (Serrano & Pascual, 2012, p. 186)

¹⁷ En una entrevista con Extreme Movie, Bong revela que, en los últimos vagones, al ser un entorno mayormente homosocial, también se dan relaciones homosexuales entre los pasajeros. La relación entre Gilliam y Gray puede ser vista como la de un mentor y aprendiz, pero también como de amantes con una gran diferencia de edad. La entrevista es traducida del coreano por Soysoya, en <https://soysoya.tumblr.com/post/92371631883/director-bong-joon-ho-on-gilliam-and-greys>.

En el primer nivel de significación (denotación), Curtis inicia la rebelión con la guía de Gilliam y el apoyo de Edgar, pero en el segundo nivel (connotación), la historia trata de un guerrero que va a pelear protegido por un casco y armado con una lanza, símbolo de su voluntad para defender y atacar. Igual que un caballero, Curtis pelea por aquellos que no pueden pelear por ellos mismos. Aunque los templarios durante las Cruzadas son los más conocidos entre el público, la definición de caballero es la de un jinete que pertenecía a una casta guerrera como defensores de la ley y el orden, independientemente de la geografía o la época (Serrano & Pascual, 2012). La caballerosidad, o *chivalry*, sigue un código de conducta aprobado por su religión. Para los cristianos, esta incluía la piedad, el honor y la nobleza (Anexo 9). Estos soldados mostraban su valor al no retroceder bajo ninguna circunstancia, preparados para derramar la sangre de los tiranos y los infieles (Serrano & Pascual, 2012).

Del mismo modo en que Gilliam ha sido el mentor de Curtis y Gray, Curtis ha cuidado de Edgar desde que este quedó huérfano a los tres años. Los dos son bastante cercanos y su misión les exige estar coordinados todo el tiempo —en el guion cinematográfico, Curtis se refiere al joven como “mi Edgar, mi número dos” (Bong & Masterson, 2011, p. 87).

1.4.4 Las edades del hombre y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *Alegoría de la Prudencia*

La intertextualidad no se limita a los libros escritos, sino que incluye cualquier texto que puede ser ‘leído’. Desde hace siglos, los artistas han utilizado la pintura para comunicar ideas mediante las imágenes visuales. Dado que *Snowpiercer* es un medio audiovisual, el filme se puede relacionar intertextualmente con obras literarias y pictóricas. En esta sección se analizará la relación entre *Alegoría de la Prudencia*, una pintura atribuida al artista italiano Tiziano y que se remonta al siglo

XVI, y la construcción visual entre el personaje principal y los personajes secundarios de *Snowpiercer*: Curtis, Gilliam y Edgar

Alegoría de la Prudencia (c. 1550-1565) (Anexo 10) representa tres cabezas humanas: la primera es vieja, la segunda, madura y la tercera, joven, cada una de ellas orientada en una dirección diferente. Encima y detrás de todos ellos hay una inscripción en latín que se puede traducir como "del pasado / el presente actúa con prudencia / para que no arruine la acción futura". (Hale en McCouat, 2013).

De modo similar, el trabajo de cámara en *Snowpiercer* suele capturar a los tres hombres en el mismo plano, con Curtis en el medio, Edgar más al frente a su derecha y Gilliam más atrás a su izquierda (Anexo 10). Solo enfocan sus cabezas para recalcar el hecho que hay tres mentes trabajando y tomando las decisiones que determinarán el destino de su pueblo. Así como Gilliam representa el aspecto más reflexivo de Curtis, Edgar personifica su lado más activo, el que no puede esperar para probar la libertad y anhela un mejor futuro.

El parecido con la pintura ayuda a establecer que las elecciones de Curtis siempre circularán entre la preservación de su pasado o la apuesta por su futuro. Asimismo, la compañía de Gilliam le otorga la experiencia de su vejez, mientras que la presencia de Edgar le brinda la esperanza en su juventud, elementos que complementan la prudencia y sabiduría de Curtis.

1.5 Los elementos presentes en la guerra de *Snowpiercer*

El discurso de *Snowpiercer* (la expresión a través de la que se comunica el relato) es cronológica y coincide con la historia (la cadena de acontecimientos del relato). El transcurso del tiempo es proporcional con la distancia recorrido dentro del tren, de modo que cuando estalla la guerra de hachas —ya por la mitad del filme—, el escuadrón está a punto de ingresar a los vagones de la clase media-alta.

Una de las mayores diferencias entre los vagones reservados para la clase media-alta y baja es que los primeros están rodeados con ventanas, mientras que los últimos no han visto los rayos del sol desde hace diecisiete años. Al observar extensiones de nieve y hielo todos los días, los pasajeros del medio viven con el permanente recordatorio de lo cercano que se encuentran de la muerte. Para esta gente, la revolución de Curtis es equivalente a una bomba en los rieles del tren. Dicho de otro modo, la sublevación ha despertado a la bestia que cuida los engranajes del motor.

La secuencia de la guerra no posee muchos diálogos, de modo que para hallar su significado semántico se necesita descomponer los símbolos visuales que componen los planos. Primero se analizará el simbolismo de los colores; después, el puente Yekaterina y, por último, el fuego de la antorcha que salva al ejército.

1.5.1 El simbolismo de los colores

Cuando la puerta previa a la reserva de agua se abre, Curtis se enfrenta a decenas de hombres encapuchados de negro, armados con hachas y rodeados de cadenas (Anexo 12). La secuencia que captura el combate de Curtis con estos hombres es una de las pocas en que cambia a cámara lenta y no se pronuncia ninguna palabra. La luz blanca de las ventanas resalta con las siluetas negras de sus enemigos, las cuales parecen sombras desprovistas de identidad humana. Los colores revelan muchos significados, en este caso, el blanco y el negro son colores antagónicos que representan la vida y la muerte, la bondad y la maldad, la pureza y el pecado (Serrano y Pascual, 2012).

Los uniformes negros de los soldados de Wilford se asemejan mucho al vestuario de los verdugos medievales, principalmente porque ambos esconden su rostro tras una máscara negra. La presencia de ambos significa que la muerte está cerca (tanto los mercenarios de Rompenieves como los verdugos medievales son agentes que decapitan y desmiembran con hachas a los condenados para

satisfacer los deseos del monarca). Por el otro lado, el blanco que rodea las siluetas es un recordatorio del idealismo de la causa: la justicia y el bien se niegan a seguir sometidas a la tiranía.

El tercer y último color que irrumpe es el rojo de la sangre salpicada. La primera gota de sangre derramada no es de una persona, sino de un animal: uno de los soldados de Wilford saca un largo pescado para destriparlo frente a ellos. Una vez que su arma ha sido bañada con la sangre del animal, la pasa a su compañero para que haga lo mismo y así de uno en uno. Este acto casi ceremonial evidencia la pronta disposición de los hombres a matar al prójimo para asegurar su supervivencia. El color rojo puede representar vida, pasión y amor, pero también guerra, destrucción y caos (Serrano y Pascual, 2012). En esta secuencia de guerra, ambas connotaciones pueden convivir, porque la sangre, esencia de la vida, supone uno de los sacrificios más preciados y dolorosos.

Dado que *Snowpiercer* guarda muchas relaciones textuales con la Biblia, también se puede verificar la transtextualidad del filme con la historia del cristianismo. El simbolismo del hacha y el color rojo han sido muy prevalentes en esta religión: “Para la tradición cristiana el hacha sólo es un símbolo de destrucción y muerte, puesto que con ella fueron martirizados diversos santos como Juan el Bautista, Mateo, Marías, Próculo, etc.¹⁸” (Serrano y Pascual, 2012, p. 142). A diferencia de la espada, un arma que connota una pelea entre iguales, el hacha alude a la ejecución de un individuo que se opone a los líderes del mundo. El protagonista de *Snowpiercer* no es un misionero religioso que termina decapitado por los infieles que idolatran otros dioses, pero sí es una persona que da su vida por una causa, lo que le convierte en un mártir. Curtis, Edgar y todos

¹⁸ Las distopías suelen tener como protagonistas a hombres que están dispuestos a dar la vida por sus ideales, ergo, el arquetipo de un mártir. En *Fahrenheit 451*°, muchas personas prefieren morir con sus libros antes que renunciar al conocimiento. Guy Montag lee la historia de Nicholas Ridley, un clérigo anglicano inglés que fue quemado en la hoguera en lo que se conoció como los Mártires de Oxford. Fue perseguido por impartir enseñanzas y se le quemó por hereje en las persecuciones marianas. Después de todas estas experiencias, y aunque está cerca de morir en varias ocasiones, Montag decide cambiar y pelear por sus ideales.

los hombres del último vagón fueron conscientes que no iban a lograr cambiar nada sin derramar sangre, ajena y propia; aun así, decidieron continuar porque prefieren la muerte que seguir viviendo así¹⁹. La sangre derramada por las hachas significa el dolor y sufrimiento de los fieles.

1.5.1 El simbolismo del puente

La única vez que la pelea se interrumpe por ambos bandos es cuando el tren atraviesa el puente Yekaterina, ubicación que señala que el Rompenieves ha finalizado otra vuelta al globo. Todos los soldados dejan de pelear y empiezan la cuenta regresiva de su Año Nuevo. Simbólicamente, el puente acarrea el significado opuesto al de las puertas: mientras que la puerta puede bloquear el tránsito, el puente ha sido creado para unir espacios lejanos y habilitar el paso. Los puentes pueden ser físicos o espirituales o incluso una mezcla de ambos:

El título ‘Pontífice’ fue adoptado por el Papa, jefe de la Iglesia Católica y vicario de Cristo en la Tierra. También fue aplicado a los emperadores romanos. El sentido etimológico de este término no es otro que ‘hacedor de puentes’, es decir, nexo de unión entre Dios y los hombres. (Serrano & Pascual, 2012, p. 243)

Por un lado, la construcción de puentes es un símbolo de paz; por el otro, es una demostración de poder. Wilford ha logrado unir a todos los países del mundo para que dejen de lado sus diferencias y compartan un mismo sueño: la libre circulación de su tren. Wilford sabe perfectamente cómo manejar y manipular a la gente, sabe cómo equilibrar las dosis de orden y caos, de tranquilidad y miedo; estos atributos le han convertido en el pontífice supremo, alguien que seguirá los pasos todo emperador que haya conseguido mantenerse en el trono, aun a costa de la libertad de los pueblos.

¹⁹ En la actualidad, la mayoría de sociedades consideran a la guerra sinónimo de destrucción, agonía y muerte, y si bien todos esos calificativos son acertados, por la mayor parte de nuestra historia fue apreciada como una pelea digna entre el bien y el mal, un conflicto en la que siempre ganaría la virtud para implantar la paz, justicia y armonía. Durante la Edad Media, muchos soldados se embarcaron en la ‘Guerra Santa’, que tenía la intención de liberar los santos lugares, porque estaban convencidos de estar cumpliendo la voluntad de Dios y de que su sacrificio alcanzaría el perdón de sus pecados. Cristianos y musulmanes morían satisfechos al saber que podrían ingresar al reino de su Dios y disfrutar de las mayores bienaventuranzas (Serrano y Pascual, 2012).

Para corroborar esta premisa, se puede analizar la elección del nombre para bautizar el puente. Yekaterina hace referencia a Catherina la Grande, emperatriz de Rusia de 1762 a 1796. *Snowpiercer* no solo dialoga con las obras de arte, sino también con la historia; en este caso, el nombre Yekaterina es un diálogo intertextual entre la película y la historia de las monarquías absolutas. El gobierno de Catherina se caracterizó por la rápida expansión de Rusia, que consiguió con métodos diplomáticos, pero también con la declaración de varias guerras contra el Imperio Otomano (en The National Geographic Society, 2013). La emperatriz mantuvo el *Serfdom*, un sistema de servidumbre parecido al feudalismo de la Edad Media que evitaba la libre movilización de los campesinos²⁰. Se desataron muchas revueltas, posteriormente conocidas como la Guerra de los campesinos o la Rebelión de los cosacas²¹. Si Wilford le puso el nombre de la emperatriz rusa al puente más importante de su tren es porque admira tanto su legado como sus métodos para edificarlo.

1.5.1 El simbolismo del fuego

De ahí en adelante, la batalla solo se pone más letal. Nam, uno de los diseñadores del Rompenieves, le advierte a Curtis que están a punto de atravesar un largo túnel, es decir, no van a poder ver nada. Casi de inmediato a la advertencia, los soldados de Wilford sacan en ese momento sus gafas de visión nocturna y empiezan a aniquilarlos cuando se quedan a ciegas. Es entonces cuando Curtis recuerda que uno de los niños del último vagón, Chan, robó los fósforos de Nam cuando este se dedicaba a fumar un cigarrillo. El hombre grita que traigan el fuego y Chan comienza a correr con una antorcha, que pasa como relevo por Andrew y finalmente por Gray.

²⁰ La era de Catherina se considera como la Edad de Oro del Imperio Ruso, sumamente conocida por la fundación de ciudades y su enfoque al progreso (en The National Geographic Society, 2013). Sin embargo, no todo el pueblo ruso gozó de esa fortuna: el Estado no cedía demandas a los campesinos y los nobles terratenientes les exigían cada vez más.

²¹ Una de las revueltas más conocidas fue la Rebelión de Pugachev (1773-1774), quien fue decapitado y desmembrado tras su derrota contra el ejército real (en The National Geographic Society, 2013).

Mientras corren, todos exclaman palabras de apoyo en varios idiomas, evidencia que las personas más distintas pueden encontrar causas comunes.

En un mundo congelado, el fuego es símbolo de resistencia. El frío del hielo equivale a la muerte, por lo que el calor de las llamas simboliza la convicción del hombre para seguir con vida contra todo pronóstico. Una vez más, este simbolismo es un diálogo intertextual con la religión: “En la tradición cristiana el fuego es la representación del amor divino, la purificación y la regeneración, como es el caso del Espíritu Santo en el Pentecostés” (Serrano & Pascual, 2012). Wilford puede atraparlos en la oscuridad, pero el espíritu del pueblo de Curtis es inquebrantable porque no han perdido la voluntad de regenerar y enmendar el mundo (Anexo 13). La antorcha es su salvación, un recordatorio de que su causa tiene el apoyo de la justicia celestial²².

En la parte final de la contienda, uno de los hermanos Franco (mercenarios de Wilford) presiona un cuchillo contra la garganta de Edgar para amenazar a Curtis y evitar que este capture a Mason. El tiempo se detiene una vez más y la cámara enfoca el rostro de Curtis para presenciar su decisión: salvar a Edgar y perder la batalla, o sacrificarlo, capturar a Mason y ganar. Después de unos segundos de vacilación, Curtis elige el bien mayor al mismo tiempo que condena a Edgar. Aunque el joven intenta huir, Franco lo atrapa y clava el arma en su corazón. Igual que su nombre, la muerte de Edgar representa una herida letal de lanza en el corazón de Curtis. A partir de entonces, Curtis está dispuesto a sacrificarlo todo para justificar la muerte de su amigo.

²² La dicotomía de bien y mal ha encontrado su lugar en muchas religiones de Occidente y Oriente. Si se toma el caso del cristianismo, las fuentes de luz hacen referencia a Dios, mientras que la oscuridad, al diablo o las fuerzas del mal.

¡Mira, respóndeme, Yahvé Dios mío!
Da luz a mis ojos, no me duerma en la muerte,
no diga mi enemigo: «¡Le he podido!»,
no se alegre mi adversario al verme vacilar:
Pues yo confío en tu amor,
en tu salvación goza mi corazón. (Salmos 13 4:6, en la Biblia de Jerusalén)

Disposición que se cumple, pues Curtis tendrá que soportar más muertes durante el camino: la ejecución de Gilliam en las pantallas del tren, los disparos fulminantes hacia Andrew y Tanya y el apuñalamiento de Gray. Cuando al fin llegue al vagón de Wilford, Curtis no tendrá a nadie. Conseguir su sueño ha requerido sacrificar todo lo que ama.

Como conclusión, este primer capítulo se ha establecido que el congelamiento de la tierra posee connotaciones bíblicas que hacen referencia al Diluvio Universal del Génesis, por lo que no solo fue un error humano, sino un castigo divino por no respetar a la Madre Naturaleza. También se han descrito los maltratos que deben soportar los pasajeros, como la amputación de sus miembros, la explotación de sus hijos y la negación de recursos básicos. Se puede encontrar equivalentes clasistas en los diálogos intertextuales entre *Snowpiercer, 1984* y *Un mundo feliz*: los proles son mantenidos en la ignorancia y la pobreza, mientras que los epsilones son diseñados genéticamente inferiores a los alfas para hacer los peores trabajos de Londres. Sin embargo, la última clase social de la escala humana demuestra actos bondadosos, como el cuidado a los enfermos, prácticas religiosas, la capacidad para trabajar en equipo y la voluntad de sacrificio por el bien mayor. *1984* también menciona que los proles son los únicos que logrado mantenerse humanos y todavía hallan valor en las demostraciones más sencillas de cariño. La caracterización y pasado de los personajes principales —Curtis, Gilliam y Edgar— concuerda con esta nobleza de espíritu, al punto en que sus nombres representan la imagen de un caballero que se dirige a la batalla (análisis etimológico). Por último, la guerra contra los soldados de Wilford está llena de símbolos que, estudiados desde la dimensión semántica, corroboran la necesidad de un sacrificio para alcanzar un cambio social. Los simbolismos de los colores connotan la eterna lucha entre el bien y el mal (blanco y negro), el de la sangre y las hachas, el sufrimiento de los justos e inocentes. Del mismo modo, el puente Yekaterina alude a las represiones históricas como modelos a seguir (Catherina la Grande),

mientras que la antorcha simboliza la resistencia, la justicia y la protección divina que rodea la causa de Curtis.

CAPÍTULO II

LOS VAGONES DEL MEDIO: LA DECADENCIA Y APATÍA DE LOS PRIVILEGIADOS

Este capítulo tratará sobre los vagones del medio, reservados para la primera clase y la clase económica. Primero se describirán los espacios semióticos destinados al tratamiento de la comida, como el invernadero, el acuario y la carnicería. Después se examinará el vagón del precolar, así como la educación que reciben los más pequeños (y los siguientes años del tren); también se realizará una comparación con los estudiantes escolares de *1984* y las salas de acondicionamiento de *Un mundo feliz*. Luego se analizará el diseño y decoración de los espacios opulentos, especialmente la elección de oro. Asimismo, se estudiarán las propiedades del kronole, la popular droga que circula dentro del tren y se lo comparará con el *soma*, droga predilecta de *Un mundo feliz*. Por último, se describirá el pasado de Nam Goong Ming-Soo, jefe de Seguridad del Rompenieves, para descubrir las diferencias que lo separan de los pasajeros del final. También se tomará en consideración la relación de su personaje con el fuego, la tierra y su hija Yona.

2.1 Las fuentes de alimento en *Snowpiercer*

Durante la interrogación que sigue a su victoria, Mason les promete una manera más diplomática de llegar al frente: si se apiadan de su vida, usará su jerarquía para transportarlos disimuladamente hasta Wilford, y todos estarán sanos y salvos. Aceptan la oferta y Curtis se lleva a Tanya, Andrew, Nam y su hija Yona para continuar el camino y dejar que los demás se resguarden atrás.

La siguiente puerta que abren les revela un escenario drásticamente diferente al que estaban acostumbrados: árboles con frondosas hojas verdes y frutos que cuelgan de ramas, cosechas alineadas y atentamente cuidadas por personas uniformadas, una fuente de la que emana agua

cristalina, las Variaciones de Goldberg resuenan entre las paredes y luces iluminando cada esquina (Anexo 14). La paleta de color de los últimos vagones había sido limitada a tonos grises, a excepción del doloroso rojo de la sangre que interrumpe los cuadros, pero a partir de esta sección, el director recurrirá a una explosión de colores para enfatizar el hecho que el tren contiene dos mundos diferentes para dos tipos de personas. La primera parte de la película muestra los segmentos del tren en el que reina la distopía, ahora se verá la ‘utopía’ de lo clase alta.

2.1.1 El simbolismo de los jardines

Este primer espacio es una mezcla de jardín e invernadero, una explosión de vida vegetal. Es la primera vez que se puede apreciar el color verde de la naturaleza, ya extinta en el mundo exterior.

Con la aparición de los primeros sistemas de riego, las sociedades humanas adquirieron el poder de crear espacios en los que la naturaleza se encontrara ordenada y controlada (...) Por ello, multitud de gobernantes han querido rodearse de jardines y reflejar así el orden conseguido e impuesto gracias a ellos. (Serrano y Pascual, 2012, pp. 171-172)

Snowpiercer realiza relaciones directas a figuras históricas (el caso del puente Yekaterina), pero también alude indirectamente a otras figuras monárquicas. La historia de los absolutismos políticos cuenta con varios siglos, por lo que las relaciones intertextuales pueden incluir a más de un rey. La elección de los jardines dentro del Rompenieves puede hacer referencia a una serie de líderes que cumplan con las semejanzas temáticas, como Luis XIV de Francia y sus deslumbrantes jardines del Palacio de Versalles, o Pedro el Grande, tsar y emperador de Rusia, y su Palacio Peterhof. Los jardines de los palacios tienen el objetivo de demostrar el orden sobre el caos y la pérdida del miedo ante las fuerzas de la naturaleza o de otros hombres. En este mundo posapocalíptico, Wilford tiene la misma potestad de un rey, tsar o emperador, pues ha logrado llevarse una parte de la Madre Naturaleza para conservarla dentro de su tren y manejarla a voluntad.

No solo la tierra obedece a Wilford: más adelante hay un acuario en forma de arco, una muestra de los antiguos mares y de cómo el hombre aprendió a pescar hasta convertirse en amo de todos los peces del océano (Anexo 15). Durante una cena de sushi, la cámara se desvía a la ventana para mostrar un antiguo puerto marítimo con un barco pesquero congelado y partido en la mitad, una alusión al hecho de que, igual que con la tierra, la humanidad desgasta los recursos marítimos hasta dejarla estéril (Anexo 16).

2.1.2 El simbolismo de la carnicería

Hay otro recurso alimenticio reservado para la clase media y alta: la carne. Mientras los pasajeros del último vagón deben sentirse agradecidos por consumir cucarachas, ellos han reservado un vagón entero para que cumpla la función de congelador para pollos y terneras. Decenas de cuerpos cuelgan de los techos de forma ordenada, como si fueron adornos y no cadáveres (Anexo 17). Es una escena muy corta, pero ayuda a exponer la manera en que los deseos materialistas del hombre han desembocado en la explotación indiscriminada de la naturaleza, ignorando que el consumismo alienta placeres al punto de convertirlos en vicios.

En la época en que *Homo sapiens* era elevado al nivel divino por las religiones humanistas, los animales de granja dejaron de verse como criaturas vivas que podían sentir dolor y angustia, y en cambio empezaron a ser tratados como máquinas (...) Pasan toda su vida como ruedas de una línea de producción gigantesca, y la duración y calidad de su existencia están determinadas por los beneficios y pérdidas de las empresas. (Harari, 2013, p. 376)

Las sociedades industriales no solo han cercenado los vínculos emocionales con el prójimo, también lo han hecho con los animales y la tierra^{23 24}. Al principio de los tiempos, el hombre tuvo que aprender a vivir con fieras que amenazaban su existencia. Ahora el hombre se ha convertido

²³ En 2017 se estrenó *Okja*, otro aclamado film Bong Joon-Ho en el que se explora con más detalle las repercusiones del fortalecimiento de la industria cárnica en una cultura capitalista, así como la interrogante sobre la moralidad del consumo sistemático de los animales.

²⁴ En la película solo se puede ver animales vivos en dos ocasiones: los peces del acuario y el oso polar del final —el último no cuenta realmente, pues este se ha escondido de los humanos por años.

en la fiera suprema, dado que su mera presencia es una amenaza para el resto de especies. Llama la atención que Mason no tenga dientes, pero que uno de los vagones de la mitad cuente con una sala de dentista. Curtis observa por unos segundos a un doctor, a su ayudante y al relajado paciente en lo que para ellos es otro día de trabajo. Mason no tiene colmillos porque no es más que una marioneta, pero los pasajeros del frente sí los tienen y están dispuestos a triturar lo que sea para comer.

El hecho de que estos pasajeros puedan comer la mejor carne disponible, mientras que cientos de otros deben sobrevivir con cucarachas, constituye el pecado de la gula. La intertextualidad de *Snowpiercer* también abarca las enseñanzas teológicas: la Biblia describe a la gula como la indulgencia y consumo excesivo de alimentos, bebidas o cualquier elemento de riqueza que promueva un símbolo de estatus. No solo eso, sino que el libro sagrado cuenta con diferentes relatos que condenan este pecado; uno de los más conocidos es el de Sodoma, cuyos habitantes excedían las cantidades necesarias de consumo de pan:

El crimen de tu hermana Sodoma y sus hijas fue: orgullo, voracidad e indolencia nacida de una vida placentera; no socorrieron al pobre y el indigente, se enorgullecieron y cometieron abominaciones ante mí. Por eso las hice desaparecer, como tú has visto. (Ezequiel 16 49 de la Biblia de Jerusalén)

La gula solo puede ser afrontada por su virtud antagónica, la templanza, que significa moderación, sobriedad y contención. Así como los pasajeros del frente personifican la gula, Curtis personifica la templanza. Durante toda la película, nunca se observa al protagonista comer un bocado: sus acompañantes se lanzan a coger barras de proteínas cuando llegan a la máquina que las fabrica, pero él se concentra en su conversación con Paul; Tanya coge un tomate de un árbol cuando llegan al invernadero y él se limita a mirar los árboles; todo su equipo se sienta a disfrutar sushi y él solo mira su plato antes de colocar su mano en su boca para evitar la tentación.

Incluso al final, cuando Wilford invita a Curtis a cenar unos filetes con vino, este se rehúsa a comer a pesar de tener mucha hambre. “Si te sientas a comer con poderoso, mira bien al que está frente a ti; refrena tu voracidad, si tienes mucha hambre; no seas ansioso de sus exquisiteces, porque es comida engañosa” (Proverbios 23:1 de la Biblia de Jerusalén). Curtis fue alumno de Gilliam varios años y el anciano es el único pasajero del Rompenieves que posee Biblia, por lo que el comportamiento del protagonista refleja el espíritu de un hombre que ha asimilado de corazón las enseñanzas del libro sagrado. Toda acción de Curtis puede ser analizada como un fiel diálogo con las enseñanzas cristianas.

2.2 *Train babies* o la siguiente generación en *Snowpiercer*

Cerca de la mitad del filme, el escuadrón de Curtis debe atravesar un vagón que cumple la función de escuela, específicamente un alegre kindergarten rebosante de colores en donde los niños y niñas juegan con sus máscaras de animales mientras la maestra intenta recobrar su atención²⁵. En vez de utilizar libros, los estudiantes aprenden sobre la historia del Rompenieves por un breve video promocional²⁶.

Mason da a conocer a los pasajeros del último vagón como si no presentaran ningún tipo de amenaza, pero los niños no pueden esconder su asombro: sus padres les han contado historias sobre dichos pasajeros, ratas que viven en su inmundicia y que la única razón por la siguen vivos es la

²⁵ En la novela gráfica original no hay ningún vagón con niños, sino que esta fue una adición de la adaptación cinematográfica. En la novela de Lob y Rochette, los vagones del medio eran ocupados por fanáticos religiosos que adoraban al tren como un dios (ambos grupos coinciden en una cosa: se pasan cantando u orando en voz alta sobre la magnificencia del Rompenieves).

²⁶ Erich Fromm (1957), filósofo asociado a la Escuela de Frankfurt y a la variante marxista del socialismo democrático, establece que los *mass media* (televisión, radio, cine, redes sociales, etc.) se encargan de estandarizar los gustos de la masa para que sus preferencias emocionales sean anticipadas y así sea más fácil influenciarlos. Las sociedades capitalistas contemporáneas requieren átomos humanos para que funcionen en una agregación masiva, sin problemas ni fricción. Todos obedecen las mismas órdenes porque están convencidos de que están siguiendo sus propios deseos. El resultado de estas prácticas es la alienación del hombre: alejado de sus semejantes, de la naturaleza y de sí mismo. Se ha transformado en una mercancía.

infinita generosidad de su Wilford. El sistema de castas no se introdujo, eventualmente, en la vida de los infantes, sino que fueron ellos los que eventualmente fueron insertados en el sistema.

Igual que Yona, la hija de Nam, estos niños son *train babies* (bebés del tren), es decir que nacieron dentro y nunca pudieron conocer el mundo exterior. Los prejuicios de los padres conforman la realidad de los hijos, cualquier intento por aclararles las cosas será recibido como una contradicción, les causará malestar o estrés psicológico, también conocido como disonancia cognitiva.

2.2.1 El simbolismo de las máscaras

Es importante notar que los únicos personajes enmascarados hasta el momento han sido los soldados de Wilford, de modo que las máscaras negras de los verdugos han sido intercambiadas por máscaras de animales o ambiguas caricaturas (Anexo 18). Igual que el previo ejército, las máscaras ocultan las identidades de los niños para conformar una masa sumisa y receptiva que responda adecuadamente a los deseos del sistema. La educación que reciben cada día es una preparación para el momento en que deban ser ellos quienes ejecuten a sangre fría a los rebeldes. Dado que los humanos también son animales, existe una fuerte connotación de que esos niños se convertirán en una bestia. Básicamente, domesticación humana glorificada para las dictaduras, un motivo recurrente en las distopías que se manifiesta en los sistemas educativos.

2.2.1 El simbolismo de los huevos

La clase es interrumpida por un hombre que maneja una carretilla llena de huevos, regalos de Wilford para los niños por el aniversario número 18 del Rompenieves. Otra analogía: si el tren es una granja, las mujeres son las gallinas y los niños, los huevos. La blancura de los huevos contrasta con el contenido oculto al fondo de la carretilla: fusiles. Los huevos simbolizan potencial y el inicio de un nuevo ciclo de vida (Serrano y Pascual, 2012), pero los niños de este tren en realidad

significan la muerte para los pasajeros del último vagón, una garantía de que el ciclo de horror continuará aun cuando los padres de hoy mueren, porque siempre estarán los hijos para remplazarlos. Los cuerpos pueden morir, pero el pensamiento perdura.

Los humanos son animales mamíferos, lo que implica que las crías necesitan el calor, la protección y la leche materna para sobrevivir. Comparar los bebés con huevos es cortar el vínculo materno que ha caracterizado a la humanidad desde sus orígenes, como si ahora fueran más parecidos a los reptiles o insectos, animales que no dependen del altruismo para sobrevivir.

2.2.3 La educación y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *1984*

El vagón del kindergarten es uno de los vagones que cuenta con mayor tiempo en la pantalla, una señal de que la niñez y la juventud posee un gran valor en este tren. No es caso aislado: las tres distopías resaltan la importancia de los más jóvenes para la constitución del régimen. La intertextualidad propuesta por Julia Kristeva implica que “cada palabra articulada es una contribución al diálogo en curso. Cada palabra refleja lo que ha habido antes de ella (Hunt, Marland y Rowle, p. 70, 2011). De este modo, las escenas de *Snowpiercer* alimentan el temor universal hacia el futuro, que, en el caso de las obras artísticas distópicas, es personificado con los niños. Los menores son constantes de todas las narraciones (es, después de todo, una etapa del ciclo de la vida), de modo que el espectador no ve solo a los pequeños del tren, sino a los niños de otros posibles futuros, incluyendo el suyo. La infancia se vuelve un *motif* (tema o elemento recurrente) distópico.

En el mundo de Oceanía (nación ficticia de *1984*), las escuelas y colegios se basan en el adoctrinamiento y moldeamiento del pensamiento que formará la futura ideología del estudiante. Los niños han sido inoculados con la ideología del Partido hasta convertirlos en idólatras del Gran Hermano. No conciben las reglas como límites a su libertad, sino como oportunidades para liberar

sus instintos animales y para ser tan crueles como se les antoje. El asesinato no les atemoriza, sino que les excita.

Hay una escena en la que Winston visita a su vecina, la señora Parsons, para ayudarla a reparar su lavabo. Mientras Winston la asiste, aparecen sus dos hijos uniformados de espías. Irritado por la presencia de un extraño, el hermano mayor le apunta con una pistola de juguete antes de acusarlo de traidor y criminal mental. Su hermana menor le imita al instante y ambos comienzan a rodearlo, ignorando las protestas de su madre. Winston les compara con las crías de un tigre: ahora pueden parecer juguetones, pero mañana se convertirán en devoradores de hombres.

Hoy en día casi todos los niños eran horribles. Lo peor era que organizaciones como la de los Espías los convertían sistemáticamente en salvajes incontrolables, y, sin embargo, eso no producía en ellos la menor tendencia a rebelarse contra la disciplina del Partido. Al contrario: adoraba al Partido y todo lo que tuviera que ver con él. Las canciones, los desfiles, las banderas, las excursiones, la instrucción con rifles de juguete, la repetición de las consignas a voz de grito, la adoración al Hermano Mayor, para ellos todo era como un divertidísimo juego. Toda su agresividad se volcaba hacia fuera, contra los enemigos del Estado, contra los extranjeros, los traidores, los saboteadores y los criminales mentales. Era casi normal que los mayores de treinta años temieran a sus propios hijos. (Orwell, 1949, p. 32)

No hay ningún rastro de inocencia o bondad en la juventud de Ocenía, lo que provoca un profundo temor a Winston. Debido a que el amor paterno y materno podrían ser la única cura para esta locura, el Partido tiene planeado erradicarlo por completo en el futuro: “Separaremos a los niños de sus madres al nacer, igual que se recogen los huevos de una gallina” (Orwell, 1949, p. 282). Si cumplen con esa promesa, nadie será hijo de nadie, nadie tendrá un origen y nadie podrá amar a nadie que no sea el Gran Hermano. Tanto *Snowpiercer* como *1984* utilizan la imagen del huevo para resaltar la idea que el hombre y la mujer ahora solo tienen valores utilitarios.

2.2.2 La educación y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *Un mundo feliz*

Aunque en las historias de *Snowpiercer* y *Un mundo feliz* los actos de segregación clasista comienzan desde el nacimiento y se las cimientan en la infancia, la novela de Aldous Huxley lleva

la educación básica a otro nivel. En *Un mundo feliz*, no existe la relación entre padres e hijos, solo niños que deben ser entrenados por las autoridades gubernamentales. Al principio de la novela se introducen las ‘Salas de acondicionamiento neopauloviano’²⁷, en donde los infantes son educados con la misma facilidad y eficacia con que Pavlov entrenó sus perros. Los científicos londinenses han mejorado los principios de Pavlov: ahora, pueden implantar tendencias en el comportamiento de los infantes para que les gusten ciertas cosas y repudien otras por la única razón de que así se les diseñó:

—Los libros y los estrépitos, las flores y las sacudidas eléctricas, quedan irremisiblemente unidos en la imaginación de estos niños; y al cabo de repetir doscientas veces esta lección u otra semejante, su meridaje será indisoluble. Lo que une el hombre, la Naturaleza es incapaz de separarlo. (Huxley, 1932, p. 7)

El dolor demoniza a todo objeto que no esté acorde con sus funciones ciudadanas. Con los años, este trauma se traducirá en una profunda aversión a la lectura.

El castigo no es el único método con el que transmiten su ideología. También cuentan con la *Hypnopaedia*, o el principio de enseñanza del sueño, que es la reproducción de una serie de audios, grabados en sus almohadas para que escuchen axiomas sociales mientras están durmiendo. Estas repeticiones se convierten en una aguja hipodérmica dentro de su cerebro.

En este Londres, la vestimenta de los ciudadanos incluye un sinnúmero de códigos que se adaptan a la segregación racial y distinción clasista. El color, forma y calidad de la ropa es una manera en la que los humanos han aprendido a distinguir desde los sexos y hasta los estatus socioeconómicos. Los niños espilones no pueden vestir igual que un gamma, y peor que un alfa. El mundo exterior ya está trazado para ellos, igual que su mundo interior. Como aman profundamente su clase, su

²⁷ Como breve contexto histórico, Ivan Petrovich Pavlov fue un fisiólogo y psicólogo ruso mundialmente reconocido por sus estudios en condicionamiento clásico. Su experimento más famoso consistía en encender un metrónomo cada vez que se iba a alimentar a unos perros, los cuales salivaban como instinto al hambre. Con el tiempo, los perros empezaron a relacionar el sonido del metrónomo con el hambre que estaban a punto de saciar, por lo que el simple estímulo del aparato era suficiente para provocar la respuesta de la salivación en el animal.

trabajo y su destino social, nunca querrán desobedecer los principios establecidos por los líderes mundiales y jamás imaginarán cuestionar las enseñanzas de su gran señor Henry Ford.

2.3 La opulencia de los pasajeros del frente en *Snowpiercer*

Las secciones posteriores al precolar del Rompenieves son la personificación del derroche: bibliotecas, sastrerías, dentistas, salones de belleza, piscinas, saunas y discotecas. La destrucción del planeta no ha afectado en lo más mínimo el exquisito estilo de vida de los más ricos, sino que simplemente fue transportado a un espacio más reducido.

Este es el pequeño inconveniente del capitalismo de libre mercado: no puede asegurar que los beneficios se obtengan de manera justa, o que se distribuyan de manera justa (...) Cuando el crecimiento se convierte en un bien supremo, no limitado por ninguna otra consideración ética, puede conducir fácilmente a la catástrofe. Algunas religiones, como el cristianismo y el nazismo, han matado a millones de personas debido a un odio ardiente. El capitalismo ha matado a millones debido a una fría indiferencia ligada a la avaricia. (Harari, 2013, p. 364)

Hay una escena que rebosa de imágenes que resaltan su opulencia hasta rayar en el exceso y es cuando Curtis atraviesa un bar restaurante, muy parecido a un club campestre. El lugar está lleno de gente vestida con los mejores trajes de gala —esmoquin a la medida, prendas de seda, extravagantes accesorios de cabello—, con meseros tomando sus órdenes y preparando bebidas alcohólicas para servir en costosa cristalería, varias pinturas al óleo colgando en las paredes gracias a marcos dorados —todas las pinturas repitiendo la escena del tren cruzando el puente Yekaterina, lo que para ellos es un logro casi patriótico—, estatuas doradas de pequeños niños tocando instrumentos musicales y una estatua de tamaño real de un ángel cubierto enteramente de oro en lo alto de las gradas, como si los estuviera cuidando desde la altura (Anexo 19). El control sobre la naturaleza produce riquezas y, consecuentemente, las riquezas controlan a los hombres.

No es una coincidencia que la decoración haga uso específico del oro, el más precioso y noble de los metales que se valora por su belleza y escasez. El oro puede traicionar un apego excesivo y

mundano a los bienes terrenales por sobre los espirituales, especialmente en los últimos siglos, pero en realidad tiene un origen sagrado: “[El oro] se convirtió en un elemento de distinción, revestido con sentidos referentes a la inmutabilidad y la eternidad. Su color también condujo a asociaciones con el Sol, principio vital por excelencia” (Serrano y Pascual, 2012, p. 225). Todas las civilizaciones que tuvieron acceso a este metal recalcaron el origen divino y solar de sus líderes con emblemas, ropajes y todo tipo de utensilios áureos. Este tipo de riquezas trata de exhibir que su grandiosidad trascenderá su muerte, una imitación del sol que se esconde en el horizonte y vuelve a salir cada día sin falta, máximo ejemplo de resurrección y poder absoluto.

Los grandes dioses que se asociaron al Sol: el Visnú hindú; Buda; el Quetzalcoatl azteca; los egipcios Ra, Horus y Osiris; Zeus, Apolo y Helio en la Antigüedad (y sus correspondientes en el panteón romano); Yahvé entre los judíos; Dios padre e hijo entre los cristianos; y Alá en el Islam. No son dioses, pero pretendieron serlo: los incas prehispánicos, los faraones egipcios y los emperadores japoneses, romanos y europeos. (Serrano y Pascual, 2012, p. 282)

Ya se había mencionado que la película dialoga con la historia, la religión y la historia de la religión, pero también lo hace con la mitología (asimismo, la historia y la mitología se han relacionado desde los orígenes de la civilización). Así se puede apreciar con la figura de Luis XIV —mencionado previamente por sus jardines y mejor conocido como el Rey Sol— quien ordenó a muchos de sus pintores que representasen su figura igual que Apolo, el dios solar de los griegos (Anexo 20). Su monarquía duró de 1643 a 1715, años en los que la teoría heliocéntrica de Copérnico ya era aceptada como oficial, gracias a todos los descubrimientos y avances que produjo la Revolución Científica, de modo que su elección, por comparar su imagen con la del sol, comunicaba que él era el centro del universo (National Geographic, 2013).

Durante el video educacional del precolar, hay una breve explicación sobre la división del trayecto recorrido con respecto a la duración de un año. La rapidez de las transiciones puede ayudar a disimular, pero la W en el logo del Wilford Industries se transforma en la imagen del sol (Anexo

21). En este mundo, un ambicioso empresario ha remplazado la función del sol como fuente de calor y protección. Nadie se molesta en revivir a la naturaleza porque ya nadie la necesita.

Wilford es solo un personaje de ficción, pero lo aterrador de *Snowpiercer* es su naturaleza alegórica: nada de lo que se cuenta ha pasado realmente, pero eso no significa que no comunique un grado de verdad. Las alegorías cuentan relatos y narraciones mediante símbolos, y así como el sol es recipiente de muchos dioses, la construcción del personaje de Wilford contiene rasgos de varios líderes que sí existieron y pueden encontrarse en los libros de historia. Han vivido miles de Wilfords, tiranos que dejan pasar hambre a su pueblo, lo oprimen y hasta deciman para asegurar su trono y extender sus dominios. Siempre ha sido más fácil deshacerse de personas antes que sacrificar riquezas.

2.4 Kronole y el escape de la realidad en *Snowpiercer*

Uno de los medios de distracción predilectos dentro del Rompenieves es el ‘kronole’, una potente droga alucinógena que es consumida desde los últimos hasta los primeros vagones del tren. La primera vez que se observa esta droga es cuando Curtis ofrece barras de proteína a un adicto a cambio de raciones, las cuales luego utiliza para sobornar a Nam y pedirle que se una en su travesía. Nam y su hija también son adictos al kronole y al parecer su adicción se agravó al punto de ser confinados en compartimentos que se asemejan a una morgue. En este mundo, los adictos son vistos como casos perdidos que bien podrían estar muertos.

Sin embargo, la drogadicción no es vicio exclusivo de los pasajeros de los últimos vagones. El vagón-discoteca muestra a varios jóvenes inhalando kronole en unas elegantes mesas que brillan de neón. El siguiente vagón se asemeja a un fumadero de opio de la época victoriana: Hombres y mujeres jóvenes están adormilados en unos sillones, semi desnudos, aunque cubiertos por lujosos abrigos de piel, preocupados por nada más que por seguir consumiendo kronole. Cuando Nam y

Yona roban sus abrigos y dosis, ellos ni siquiera se dan cuenta. El lugar es silencioso, como si las paredes estuvieran diseñadas para aislar el sonido y así ayudarle a su desprendimiento con la realidad (Anexo 22). La droga les lleva en un viaje a sus memorias y se vuelven prisioneros del tiempo. La escena también puede ser comparada con el episodio de la isla de los lotófagos en la *Odisea* (otro diálogo intertextual con la mitología), en el que después de que los compañeros de Ulises comieron las flores y frutos del loto, todos se han olvidado de su patria. Los efectos narcóticos les sumieron en un apático sueño y solo se vieron liberados cuando su rey, Ulises, los llevó a la fuerza para continuar su viaje de regreso.

De hecho, el nombre del producto ya previene sobre su naturaleza: Chronos o Kronos es la personificación del tiempo en la filosofía presocrática. Se le confundió con el titán Crono, aquel que gobernó durante la mitológica Edad de Oro, hasta que fue derrocado y encerrado en el Tártaro por los hijos que había devorado. Posteriormente, este griego Crono se convertiría en el Saturno romano:

(...) desde la Antigüedad Clásica le muestran como un anciano, en ocasiones apoyado en una muleta o remo (el movimiento sobre las aguas, de la superación del caos). La serpiente que muerde la cola (símbolo egipcio de eternidad) también aparece entre sus atributos, al igual que la guadaña (referencia a las funciones agrícolas que tuvo el dios en un principio o símbolo de la implacabilidad del tiempo heredado del griego Cronos). (Serrano y Pascual, 2012, p. 273)

En el vagón destinado para la drogadicción predomina el color amarillo, el mismo color dorado que dio la bienvenida a Curtis en el vagón del bar restaurante. Estos jóvenes son los hijos de esos grandes señores, su pertenencia a la clase alta les hace inmune a las represalias inherentes al consumo de psicodélicos —como fueron los casos de Nam y Yona, residentes de los vagones del medio²⁸. Igual que Yona, los jóvenes que consumen kronole pertenecen a la primera generación

²⁸ En nuestro mundo contemporáneo el consumo de drogas también se ha adaptado a nuestro sistema clasista. La Unión Estadounidense por las Libertades Civiles (ACLU en sus siglas en inglés) ha realizado extensas estadísticas sobre el consumo de marihuana entre los ciudadanos americanos. Los resultados indican que, a pesar de que el

de *train babies*, lo que significa que este grupo no tiene pasado y no pueden imaginar un futuro diferente. La transición de la niñez a la adultez debió ser un fuerte golpe para ellos, porque saben —en todos sus niveles de consciencia— que son prisioneros. Al estar condenados a repetir el ciclo anual del tren por la eternidad, no es de extrañar que ahoguen sus crisis existenciales en las drogas.

2.4.1 La drogadicción y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *Un mundo feliz*

Snowpiercer también comparte una relación de architextualidad con las novelas, es decir, la categoría genérica a la que pertenece un texto (taxonomía) (Genette, 1989). Las tres pertenecen al género de ciencia ficción y al subgénero de distopía. No solo eso, sino que comparten las estructuras básicas narrativas, es decir, la trama principal: las tres pueden considerarse historias de búsqueda —también conocida como la historia de Jasón—, pues los protagonistas están convencidos de encontrar algo, aunque sea improbable (Hunt, Marland y Rowle, 2011). Curtis busca la liberación de su pueblo, John el Salvaje, la belleza de Londres, Winston Smith y Guy Montag, la libertad de pensamiento.

En estas historias de búsqueda, siempre existen trampas que los retienen. *Snowpiercer* introduce el kronole, una alusión al *soma*, una droga milagrosa que alegra a todos los habitantes londinenses —desde los alfas hasta los epsilon— en *Un mundo feliz*. La sustancia produce alegría, elimina temores y dolores, no lastima su organismo y no tiene efectos secundarios desagradables. Las

consumo el cannabis es casi igual entre las comunidades blancas y negras, el arresto de negros duplica y hasta llega a triplicar el de blancos. La brecha, antes que mejorar, sigue empeorando con los años —ahora se ha incluido a la comunidad latina entre los afectados (Matthews, 2013).

Este no es un fenómeno reciente. El ensayista y pensador español Antonio Escotado (1994), reconocido por sus investigaciones históricas y sociológicas acerca de las drogas, señala que la reacción puritana de los Estados Unidos ante las nuevas olas de inmigrantes fue un propulsor para la demonización de muchas sustancias:

Las distintas drogas se ligan ahora a grupos definidos por clase social, confesión religiosa o raza; las primeras voces de alarma sobre el opio coinciden con la corrupción infantil atribuida a los chinos, el anatema de la cocaína con ultrajes sexuales de los negros, la condena de la marihuana con la irrupción de mexicanos, y el propósito de abolir el alcohol con inmoralidades de judíos e irlandeses. Todos estos grupos representan al «infiel» —por pagano, por papista o por verdugo de Cristo—, y todos se caracterizan por una «inferioridad», tanto moral como económica. (Escotado, 1994, p. 86)

drogas más parecidas en el mundo real serían Prozac o Xanax, aquellas que pretenden acabar con la depresión y la melancolía.

En cuanto a su nivel de adicción, no es un verdadero problema, pues fue diseñada para que sea consumida hasta el día que murieran. De hecho, el no consumirla presenta un problema. Bernard es el único que no disfruta del *soma* y su abstinencia es una decisión que muchos cuestionan. John el Salvaje tampoco acepta las dosis de *soma* porque sabe que alterar su consciencia no va a eliminar el progresivo deterioro físico y mental de su madre, quien sí se encuentra sumergida en la droga para aliviar el dolor en lo que le queda de vida.

Mustafá Mond, uno de los líderes mundiales, describe la magnificencia de esta droga:

—Siempre queda el *soma* para calmar su cólera, para reconciliarte a uno con sus enemigos, para volverle paciente y sufrido. Antaño, sólo podían lograrse estas cosas realizando un gran esfuerzo y tras años y años de disciplina moral. Ahora se traga uno, dos o tres tabletas de medio gramo, y se acabó. Todos pueden ser buenos ahora. Pueden llevar consigo, en un frasquito, la mitad cuando menos de su moralidad. Cristianismo sin lágrimas, tal es el *soma*. (Huxley, 1932, p. 137)

Ambas drogas son fuentes de consuelo, incluso refugios para la cordura en mundos que han enloquecido²⁹. Los protagonistas deben cuidarse de la tentación del vicio, pues son de las pocas cosas que pueden desviarlos de su camino.

2.5. La perspectiva de Nam Goong Ming-Soo³⁰, el héroe alternativo de *Snowpiercer*

Nam y Yona son los únicos personajes que provienen de los vagones del medio. No gozan de los lujos de la primera clase, pero tampoco han vivido las torturas de aquellos que se encuentran detrás.

²⁹ Ningún gobierno piensa deshacerse de las drogas porque les ofrece una solución fácil a las protestas, no muy diferente del “pan y circo” de Juvenal.

³⁰ Nam Goong es el apellido del personaje, mientras que Ming-Soo, su nombre. Igual que con Bong Joon-ho (Bong=apellido y Joon-Ho=nombre), la mayoría de nombres coreanos siguen un orden invertido a los nombres occidentales. En este trabajo se referirá a estos personajes solo con ‘Nam’ porque así se lo llama durante la mayor parte de la película.

A pesar de que no se involucran personalmente con el escuadrón revolucionario, su intervención es crucial para el desenlace de la historia.

2.5.1 El pasado de Nam

Lo primero que se conoce de Nam es que fue el jefe de seguridad que construyó las puertas del tren —en el guion cinematográfico, el video educacional es más largo e incluye un extracto en el que Nam y Wildford se encuentran juntos cuando Nam todavía era un joven y ambicioso profesional. Nam supo desde el inicio que Wilford tenía la intención de crear una máquina que sea capaz de dividir a los pasajeros y cortar la movilidad de sus residentes, pero en vez de protestar, aplicó todos sus conocimientos para asegurar su ticket dentro del Rompenieves.

A diferencia de Curtis, a Nam no le molesta el sistema clasista del tren; de hecho, al principio de la película Nam siente desprecio hacia los pasajeros del último vagón. El hombre no disimula sus sentimientos: poco después de conocerse, Nam llama a Curtis *last section scum*³¹ después de prender uno de sus cigarrillos y decirle que este placer es demasiado bueno para gente como él. No es hasta el final de la película, después de tantas muertes, que Nam demuestra una auténtica compasión por Curtis al regalarle su último cigarrillo y escuchar la confesión sobre su pasado pecaminoso.

Nam y Curtis se parecen en un aspecto: ambos son perseguidos por los fantasmas del pasado y buscan redención por sus errores. En el caso de Nam, el origen de su culpa es la muerte de su esposa. Nunca aparece en la película, pero sí se habla de ella durante la clase de kindergarten, cuando la maestra recuenta un aterrador evento que sucedió tres años después de la partida del tren: siete pasajeros que trabajaban para los primeros vagones se organizaron para detener las ruedas y escapar a las montañas, pues preferían pelear contra el hielo y la nieve que continuar

³¹ La traducción más aproximada al español sería ‘escoria del último vagón’.

viviendo como esclavos. La líder de la revuelta fue, Gana³², la esposa de Nam y madre de Yona, quien estaba convencida de que el congelamiento era temporal y que muy pronto comenzaría el deshielo. Por desgracia, sus cálculos fueron erróneos y se congelaron al poco tiempo de estar expuestos a la intemperie. La maestra y los niños rememoran con alegría ese día, incluso tienen una canción sobre la Revuelta de los Siete:

¿Qué pasa si alguna vez salimos del tren?
Todos nos congelamos y morimos.
¿Qué pasa si el motor deja de funcionar?
Todos morimos. (Bong & Masterson, 2011, p. 70)

Al igual que el mundo exterior, Nam ha estado congelado desde la muerte de Gana. El consumo de kronole es una manera de amortiguar el dolor y callar sus pensamientos de culpa, una adicción que desgraciadamente se ha extendido hacia su hija.

2.5.2 La relación de Nam con el fuego

Curtis encuentra a Nam en este estado fatalista y le ofrece la oportunidad para enmendar sus errores. La redención de Nam inicia y termina con el mismo símbolo: la llama. Fueron sus fósforos los que salvaron a los hombres de Curtis durante la pelea con hachas y esos mismos fósforos serán los que enciendan la bomba de kronole y destruyan la puerta externa del tren. El fuego es símbolo de inteligencia y sagacidad, la fuerza que lucha contra la oscuridad mental de la ignorancia.

En la tradición clásica, cabe distinguir dos acepciones del fuego, correspondientes a las figuras de Vulcano y Prometeo respectivamente. Así, mientras que Vulcano personifica el *ignis elementatus*, es decir, el fuego físico que permite moldear el hierro y resolver otros problemas, la antorcha de Prometeo, encendida en las ruedas del carro del Sol, lleva al ‘fuego celestial’, la claridad del conocimiento que solo se puede alcanzar a costa de la felicidad y la paz mental. (Serrano y Pascual, 2012, p. 124)

La contribución de Nam hacia la misión de Curtis proviene de ambas acepciones. La primera, la de Vulcano, cubre su capacidad para resolver un problema técnico que nadie más puede: abrir las

³² El nombre Gana significa “nieve que cae” en inuit.

puertas³³. La segunda acepción del fuego, la de Prometeo, puede apreciarse en la solución del problema final, es decir, la bomba de kronole. Después de la explosión del tren, todos los vagones quedan destruidos y arrasados por una avalancha. Los únicos sobrevivientes son Yona y Timmy, quienes están rodeados de fuego, escombros, cadáveres y cenizas. La muerte ha barrido con el monstruo en unos segundos.

Los escritores pudieron escoger un millón de otros objetos para mandar a volar el tren. ¿Por qué el kronole? No es una solución improvisada, en el principio del filme Gilliam le advierte a Tanya que es una sustancia altamente inflamable. Si se toma en cuenta que el kronole es semejante al LSD, los cactus San Pedro y el peyote en que todas son sustancias alucinógenas y psicodélicas³⁴, se puede deducir que su consumo altera el proceso cognitivo, lo que facilita ‘pensar fuera de la caja’ porque la información que viaja entre neuronas no se transporta de la manera convencional.

³³ El personaje de Nam también constituye la personificación de una llave, por lo que se le puede identificar con Jano, dios de las puertas y las transiciones. La religión romana lo representaba con dos caras, lo que simboliza la mirada hacia el pasado y el futuro que se da en toda transición (Serrano y Pascual, 2012). Paralelamente, cada decisión de Nam está determinada por el pasado de su esposa y el futuro de su hija.

³⁴ Los alucinógenos han llamado la atención de la humanidad desde hace mucho. En la civilización andina circula el San Pedro, un cacto que contiene habitualmente mescalina, aunque algunas especies también poseen DMT (N,N-dimetiltriptamina, que se le ha llegado a llamar como 'la molécula del espíritu'). Se lo usaba con fines de recogimiento religioso y adivinación, de ahí el nombre San Pedro —el portero del cielo cristiano—, un intento de los indígenas para apaciguar el miedo de los colonizadores hacia la planta que consideraban pagana. En México central se detecta la difusión del cacto peyote, de modo que algunos investigadores realizan un análisis químico para aislar el principio activo de la mescalina. "L. Lewin, su descubridor, considera que «transporta a un mundo nuevo de la sensibilidad y la inteligencia; comprendemos que el viejo indio mexicano haya visto en esta planta la encarnación vegetal de una divinidad»" (Escohotado, 1994, p. 82).

No fue hasta los años 60 que los psicodélicos alcanzaron una fama mundial por los hippies con el LSD. Sus efectos incluyen alucinaciones, sinestesia y percepción distorsionada del tiempo-espacio. En algunas ocasiones llega hasta la disolución del ego. Su descubridor, el químico Albert Hoffman Hoffman (en Witz, 2017) explica que el mecanismo de funcionamiento del LSD se basa en intensificar enormemente nuestros sentidos hasta ver el mundo de modo diferente. Stanilav Grof (en Witz, 2017) consideró al LSD como catalizador: no crea experiencias, las hace accesibles. Entendido así, el LSD puede equipararse al microscopio en la biología o al telescopio en astronomía. Solo he descrito vagamente las propiedades de este psicodélico, por lo que recomiendo fervientemente el documental *The Substance* de Martin Witz, quien profundiza sobre la utilización de la mescalina en rituales ancestrales de México, el debate sobre la prohibición como producto de la rebeldía hacia el gobierno, incluso sobre su abuso en la Guerra Fría, cuando la CIA buscaba un suero de la verdad para interrogar a enemigos y personas sospechosas de traición. (Los experimentos con LSD para lavados de cerebro y acondicionamiento humano luego se conocerían como el temido MK Ultra).

De la misma manera, mientras Curtis y su gente están desesperados por avanzar al frente para derrocar a Wilford, Nam está ocupado mirando a las ventanas de los lados. Lo que unos tacharían de distracción en realidad es reflexión alternativa: Nam sabe que las cosas no van a cambiar si Curtis gana la guerra, igual siempre habrá alguien superior al mando. El problema que Nam quiere resolver es el del perpetuo confinamiento de la raza humana. Al proponer destruir la cárcel, Nam se ha transformado en la ruptura del paradigma, la solución que refleja verdadera sabiduría, ergo, la llama de Prometeo.

Es crucial notar que Nam no es el que enciende la bomba, sino Yona. Ella siguió las instrucciones de su padre para abrir la puerta final, robar la bomba y prender los fósforos mientras su padre contenía los ataques de los pasajeros del frente; a un nivel simbólico, Nam ha pasado el fuego de la antorcha a la siguiente generación. En última instancia, es el amor que Nam siente por Yona lo que vence al poderoso Rompenieves. De ahora en adelante, Yona será la responsable de cuidar el conocimiento para no permitir que se repitan los horrores del Rompenieves.

2.5.1.1 La explosión final y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *Fahrenheit 451*•

Fahrenheit 451 ° es la única de las tres novelas distópicas que muestra explícitamente el final del régimen dictatorial. El final de *Snowpiercer* es idéntico: ambas civilizaciones desaparecen por una explosión. Si se realiza una comparación intertextual, se llega a la conclusión que ambos imperios estaban destinados a convertirse en cenizas y escombros para que los pocos sobrevivientes puedan continuar con la raza humana.

En la novela de Bradbury, las últimas páginas describen el escape de Montag a los bosques, refugio de otros marginados y fugitivos de la ley. Ahí escucha que su país ha declarado la guerra, una amenaza que el ciudadano común ha ignorado desde hace meses. De la nada y para sorpresa

de todos, una bomba cae en la ciudad y aniquila todo a su paso. Solo queda un enorme agujero y mucha ceniza. Granger, uno de los marginados, dice:

—Hubo un pajarraco llamado Fénix, mucho antes de Cristo. Después de unos siglos encendía una hoguera y se quemaba en ella. Debía de ser primo hermano del Hombre. Pero, cada vez que se quemaba, resurgía de las cenizas, conseguía renacer. Y parece que nosotros hacemos lo mismo, una y otra vez, pero tenemos algo que el Fénix no tenía. Sabemos la maldita estupidez que acabamos de cometer. Conocemos todas las tonterías que hemos cometido durante un millar de años, y en tanto que recordemos esto y lo conservemos donde podamos verlo, algún día dejaremos de levantar esas malditas piras funerarias y a arrojarnos sobre ellas. Cada generación habrá más gente que recuerda. (Bradbury, 1953, p. 149)

El fuego puede ser visto como agente de la muerte, pero también con una herramienta necesaria para lograr la purificación de los pecados. Nam comparte la esperanza de que la humanidad es un fénix, por eso destruye el Rompenieves. En el fondo, Nam está convencido que el hombre (o mujer, en este caso) sabrá resurgir de las cenizas y reparar el daño causado.

2.5.2 La relación de Nam con la tierra

Nam jamás olvidó los deseos de su esposa, por eso nunca deja de observar la condición de la nieve. Según él, la nieve de ahora es "ganika", un término esquimal para la forma prototípica de la nieve primaveral, lo que significa que está a punto de derretirse.

Pensar en el futuro de su hija le ha obligado a valorar el mundo que su generación le va a heredar. Durante la escena del invernadero, Nam y Yona recorren los pasillos rodeados de árboles; entonces el padre toma un poco de tierra para colocarla en las manos de su hija y le explica que, cuando era niño, él caminaba sobre la tierra todo el tiempo (Anexo 23). Al ser el único en conservar la esperanza, todas las enseñanzas que dirige a su hija tienen el propósito de prepararla para una vida fuera del Rompenieves. La tierra siempre ha sido asociada a la fertilidad femenina, dadora de vida y contrapuesta al cielo masculino (Serrano y Pascual, 2012), por lo que enseñar a Yona simboliza abonar la tierra para la siguiente estación, dado que ella será la Madre del Nuevo Mundo.

Yona cumple con los deseos de su padre: después de la explosión, sus pies tocan la tierra cubierta de nieve por primera vez en su vida. Al principio está destrozada por la muerte de su padre y por encontrar al mundo todavía congelado, pero luego alcanza a ver un oso polar en una montaña, un índice de que la vida en la Tierra sí ha podido sobrevivir tras la destrucción a manos del hombre. La Naturaleza existe más allá de los humanos y puede prevalecer tranquilamente sin ellos. El oso también puede cumplir la misma función del arcoíris que Dios mostró a Noé después del diluvio, es decir, una señal de paz, un contrato de armonía y el comienzo de una nueva etapa.

La sabiduría que Nam ha impartido a su hija ha dado frutos. Timmy y Yona se convertirán en el Adán y Eva del nuevo mundo y podrán resucitar a la humanidad.

Como conclusión, este segundo capítulo ha establecido que los pasajeros de la primera clase y clase económica poseen todos los recursos básicos, como agua y comida, a su disposición y antojo, mientras que los pasajeros del último vagón deben comer cucarachas para sobrevivir, un hecho que evidencia inequidad y el pecado de la gula estipulada en la Biblia. Se analizó la educación impartida en el vagón del preescolar y su contribución a la perpetuación de la ideología de Wilford. Desde la dimensión semántica, el símbolo de los huevos alude a la renovación del régimen totalitario a través de la siguiente generación de jóvenes, mientras que las máscaras connotan la pérdida de la individualidad y la identidad bajo las dictaduras. También se comparó el violento comportamiento de los niños del preescolar de *Snowpiercer* con los estudiantes de 1984 como producto de su adoración al Partido y con las salas de acondicionamiento de *Un mundo feliz* y la manera en que las autoridades gubernamentales podían programar a los niños mediante el dolor y la repetición de premisas (intertextualidad). Se describieron los privilegios materiales de las clases altas, así como la disparidad entre opulencia y escasez, mediante los símbolos de los jardines y la carne: los primeros demuestran el orden de la autoridad sobre el caos de las masas y el segundo la

deshumanización de las sociedades por el consumismo y los vicios. Asimismo, se examinaron las connotaciones del oro hacia el sol, entidad dadora de vida y calor que se ha extinguido en este mundo, pero cuyos atributos han sido traspasados a Wilford y su tren. Se describió la relación del kronole con el tiempo y la repetición infinita de ciclos, así como su equivalente con el *soma* de *Un mundo feliz*, una droga que anula el dolor, la depresión y la ansiedad para evitar cualquier tipo de desorden social. Por último, se recapituló el trágico pasado de Nam con su esposa (líder de la primera revuelta del tren) y los deseos de darle a su hija un mejor futuro. El plan secreto de Nam rompe los paradigmas al proponer que el problema no es Wilford, sino el Rompenieves, y que la única forma de acabar con todos los problemas es destruyendo la máquina. Igual que el final de *Fahrenheit 451*°, la humanidad sobreviviente (Yona y Timmy) resurgirá de las cenizas.

CAPÍTULO III

EL PRIMER VAGÓN: WILFORD Y EL TREN INMORTAL

El tercer capítulo tratará sobre el primer vagón, recámara de Wilford y refugio del motor del Rompenieves. Primero se analizará la figura del tren/locomotora en la historia, específicamente su relación con la Revolución Industrial, período que inició en el siglo XVIII y se lo relacionará con una famosa pintura de John Gast, titulada *Progreso Americano*. Después se examinará las formas que Wilford ha aplicado para controlar la densidad poblacional, las preventivas y represivas. Luego se estudiará el espacio y el diseño arquitectónico del vagón, comenzando por los colores (azul, blanco, gris y rojo púrpura) y avanzando a la elección geométrica en el ‘corazón’ del tren. Asimismo, se profundizará en el simbolismo de la rueda y su conexión con los carros solares de otras mitologías. Por último, se analizará las opciones de la decisión final de Curtis: convertirse en el sucesor de Wilford o destruir el Rompenieves. También se apreciará la naturaleza del sacrificio, específicamente la entrega del brazo como símbolo del amor paterno.

3.1 El simbolismo del tren y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y la Revolución

Industrial

Los creadores de la novela gráfica pudieron haber escogido diferentes arcos que contengan a los últimos sobrevivientes: un avión, un domo, un barco, un castillo, un búnker o cualquier otra opción disponible para la imaginación. ¿Por qué un tren? De hecho, muchas de las críticas negativas del público (dimensión pragmática) ha sido la falta de credibilidad de la premisa, pues no consideran factible que la mejor opción de autoconservación de la especie sea una locomotora. Es necesario recordar que las alegorías no tienen que ser realistas para ser buenas o efectivas. La función de la alegoría es relatar una historia mediante la armonía de los símbolos en un nivel denotativo y

connotativo y en una dimensión sintáctica y semántica —si la obra fuera cien por ciento realista, dejaría de ser una alegoría, porque los símbolos no deben ser interpretados literalmente.

La mejor forma de comenzar el análisis del simbolismo del tren es a través de la contextualización histórica del vehículo. El primer ferrocarril propulsado por locomotora despegó en 1825, Inglaterra³⁵. Con el desarrollo de las máquinas de vapor se fomentó la construcción de líneas ferroviarias principales, uno de los componentes clave de la Revolución Industrial, de modo que la elección del tren relaciona implícitamente a *Snowpiercer* con ese período histórico.

La Primera Revolución Industrial fue período de transición de la producción manual a la maquinal³⁶. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la innovación tecnológica condujo a un acelerado rendimiento de la industria, como la energía a vapor en las locomotoras y los telares mecánicos y las desmotadoras de algodón en la elaboración de textiles (Kuczynski, 1975). Las enormes utilidades que Inglaterra obtuvo de este despegue económico —junto al mercado de esclavos y el control imperial de los mares— la convirtieron en la primera nación industrial capitalista del mundo (Eagleton, 1983).

Snowpiercer es una obra artística ideal para analizar desde un punto de vista netamente sociológico debido a su enfoque en la lucha de clases y la explotación del proletariado que prevalecen en las sociedades capitalistas³⁷. El tren que cumple la función de arca tiene dos grandes características: su velocidad y su energía sin límites. En los últimos dieciocho años, la máquina ya ha dado dieciocho vueltas que recorren todo el planeta y jamás ha realizado una sola parada. El

³⁵ Sin embargo, sí se han encontrado restos de vehículos que podrían ser considerados prototipos de un tren mucho antes que el siglo XIX. Los restos más viejos se remontan a la Antigua Grecia.

³⁶ Las fábricas inglesas fueron más eficientes cuando se generalizó el uso de las máquinas y más productivas cuando se estableció el pensamiento de Adam Smith en cuanto a la división de trabajo (Kuczynski, 1975). Si un país se rigiera completamente por el *laissez-faire*, ningún rey, presidente, general u obispo tendría la potestad para interferir con las fuerzas del mercado, lo que en teoría puede parecer razonable, pero en práctica se ha aprovechado para establecer monopolios o conspirar contra la fuerza laboral en más de un lugar y ocasión (Harari, 2013).

³⁷ Además del hecho que Bong Joon-Ho estudió la carrera de Sociología en la Universidad Yonsei.

poderoso Rompenieves es una metonimia de la Revolución Industrial: su vertiginosa velocidad es reflejo del crecimiento de producción—resultado de una combinación de energía y materias primas baratas y abundantes (Harari, 2013)— y su energía ilimitada se evidencia en el hecho que las sociedades capitalistas todavía no han abandonado este sistema después de tantos siglos.

La Revolución Industrial es un punto crítico para la historia del capitalismo moderno por su alteración en el estilo de vida de los distintos estratos de la población, especialmente la clase trabajadora:

Cien mil tejedores manuales se ven poco a poco privados de pan y de la posibilidad de trabajar, por la competencia de la máquina. [Esto les obliga] a soportar condiciones de viviendo cada vez peores (...) La enorme hambre de mano de obra que tienen los empresarios arrastra a la industria a mujeres y niños. Las posibilidades, infinitamente crecidas, de emplear el plusproducto —ahora llamado plusvalía— suscitan una avidez de ganancias ilimitadas que lleva a la explotación más terrible (Kuczynski, 1975, pp. 257-258).

La nación de Oceanía no es más que una exacerbación de estos ideales: la máquina ya no trabaja para servir al hombre, sino que el hombre trabaja para perpetuar a la máquina. Orwell describe que el ideal del Partido era un mundo de acero y cemento, de máquinas monstruosas y armas terribles, llena de fanáticos que trabajan y luchan sin cesar.

3.1.1 El avance tecnológico y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *Alegoría del Progreso*

El núcleo de la historia de *Snowpiercer* se puede relacionar intertextualmente con una conocida pintura del siglo XIX titulada *Progreso Americano*, de John Gast (Anexo 24). En este lienzo se expone en primer plano a una bella mujer vestida con toga blanca volando sobre las planicies norteamericanas. Debido a que es una pintura alegórica, ella representa el ‘progreso’, por eso está llevando un libro en una mano (educación y academia) y un cable de telégrafo en la otra (comunicación, intermediación, globalización). Ella es la luz que guía a los colonizadores, hombres europeos que traen barcos, trenes, ferrocarriles y animales de ganado que carguen con yugos para

que dominen las nuevas tierras. El sol —sabiduría, verdad— sale por el horizonte e ilumina la derecha de la pintura, un claro contraste con la izquierda, en donde los indios nativos y animales salvajes restantes están tratando de escapar el inminente progreso. Esta pintura también fue conocida con el título de *Destino Manifiesto*, referencia a la creencia de que los colonos europeos estaban destinados a expandir el nuevo territorio estadounidense hacia el oeste hasta llegar al Océano Pacífico.

Snowpiercer y *Progreso Americano* materializan la idea del capitalismo, la industria y la tecnología a través del símbolo del tren que circunvala la totalidad del planeta sin parar; la diferencia es que el primero lo hace desde un enfoque crítico y el segundo, con un lente de alabanza. No obstante, ambos reflejan el anhelo del hombre por la modernización, una aspiración que se convirtió en una realidad palpable en los siglos XX y XXI³⁸. Ni el progreso ni la industria pudieron ser confinados a los límites geográficos británicos, sino que viajaron a todos los continentes del globo junto al capitalismo.

3.1.2 La Segunda Revolución Industrial y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *Un mundo feliz*

La Segunda Revolución Industrial ocurrió entre finales del siglo XIX y principios del XX. También se le conoció como la Revolución Tecnológica y se resaltó por el empleo de la electricidad y su consecuente orientación a la producción en masa y el ensamblaje en línea. Se había mencionado previamente que el mundo de *Brave New World* ya no mide sus años con Jesucristo como su punto eje, sino con Henry Ford —específicamente con el año de estreno del

³⁸ Con la invención de la máquina a vapor se afirma un entusiasmo estético por la máquina. Se puede hallar otro ejemplo en el primer poeta italiano en ganar un Premio Nobel, Giuseppe Carducci, quien describe a la locomotora como un monstruo ‘bello’ y terrible, símbolo del triunfo de la razón frente al oscurantismo del pasado (Eco, 2004). Como pequeña aclaración, Carducci era ateo y muy crítico de las religiones cristianas, por lo que nombrar al poema *Himno a Satán* era en realidad un elogio.

Modelo T de la *Ford Company*, 1908. Esta compañía fue la responsable de popularizar el uso de la línea de montaje para la industria automotriz. Los ciudadanos londinenses han convertido al empresario americano en un ídolo: ya no se exclama ‘por Dios’, sino ‘por Ford’, las cruces han sido remplazadas por T's, en honor al automóvil que inauguró sus vidas, y la Biblia, Tora y Corán, por la autobiografía de Henry Ford.

Wilford es alabado en el Rompenieves de un modo muy parecido al de Henry Ford en el Londres futurista. Mason lo llama ‘misericordioso’, ‘divino’ y el único digno de manejar el ‘sagrado’ motor. En una ocasión, el primer ministro recrimina la ingratitud de los pasajeros de los últimos vagones y les recuerda que ellos ‘se alimentan del seno’ de Wilford. Henry Ford fue una persona real, pero la historia lo ha transformado en una figura mítica; paralelamente, Wilford también fue un empresario que se involucra en la industria de transportes hasta construir su imperio y convertir su nombre en un símbolo de poder. La constante intertextualidad recalca el hecho que la historia y la mitología jamás dejan de cruzar sus caminos.

Esta glorificación es exclusiva de la versión cinematográfica, porque en la novela gráfica en la que se basa (*Le Transperceneige* de Lob y Rochette) ni siquiera existe el personaje de Wilford.

3.1.3 La Segunda Revolución Industrial y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *Le Transperceneige*

La película *Snowpiercer* fue basada en una novela gráfica francesa titulada *Le Transperceneige* de Jacques Lob y Jean-Marc Rochette; sin embargo, la adaptación no es idéntica al texto original. Por ejemplo, la glorificación de Wilford es exclusiva de la versión cinematográfica; de hecho, el personaje de Wilford ni siquiera existe en el libro. Los pasajeros originales profesan su idolatría al tren, utilizan la expresión ‘Saint Loco’, que significa ‘Santa Locomotora’. En uno de los vagones se encuentra tres sacerdotes que adoran a la máquina y piden a sus seguidores que recen por ella

para ayudar a la Santa Locomotora con su peso. Las plegarias se transforman en himnos que se cantan al unísono entre los creyentes:

—Oh, Santa Locomotora... Que tu movimiento dador de vida siga siendo implacable. Que nunca te detengas, que nos concedas cada bendición, hoy y mañana...

—Santa Locomotora, fuente de toda vida, sigue rodando y rueda para nosotros para siempre³⁹. (Lob & Rochette, 1984, p. 47)

Aunque en ambos universos (novela y película) la tecnología es adorada como agente salvador, el libro profundiza sobre el potencial de mecanizar la vida orgánica. Por ejemplo, los pasajeros se alimentan de ‘Mama’, una gigantesca máquina en la que cosechan carne sintética. Los guardias les explican que esta máquina es la Madre que da de comer a todos, consiste en un cubo enorme, lleno de tubos, carne, fluidos y sangre. Varios hombres la rodean para cortarla en pedazos y los protagonistas se inquietan al ver que la masa de carne se mueve igual que una persona cuando el cuchillo la atraviesa —uno de los guardias se pregunta si es posible que Mama sienta dolor.

Puede que los períodos de la Revolución Industrial hayan terminado, pero la mentalidad que surgió de ella continúa vigente en la sociedad contemporánea. La tecnología todavía tiene el objetivo principal de satisfacer los deseos y necesidades de aquellos que poseen el poder, aun si el precio para conseguirlo incluye la crueldad. Las máquinas no pueden ser buenas o malas, solo pueden obedecer las órdenes de sus dueños; en otras palabras, las máquinas son espejos que reflejan la integridad de la colectividad.

³⁹ La vehemencia de estos personajes de ficción en hipotéticas sociedades futuras no está muy alejada del hombre moderno. Filippo Tommaso Marinetti fue fundador del Futurismo, movimiento artístico y social que se originó en Italia a principios del siglo XX. Para los futuristas, la velocidad de los automóviles era el mejor ejemplo de la velocidad del progreso humano. Su enfoque era la tecnología, la juventud, la violencia y objetos como el automóvil, el avión y la ciudad industrial. Glorifica la modernidad porque para los futuristas el pasado es una carga. Marinetti era gran admirador de la velocidad, tanto que en *La nueva religión de la velocidad* escribió:

Si rezar quiere decir comunicarse con la divinidad, correr a gran velocidad es una oración. Santidad de las ruedas y de los raíles (...) Próxima destrucción de las casas y de las ciudades, para formar grandes centros de automóviles y de aeroplanos. (Marinetti en Eco, 2004, p. 396)

En *El hombre multiplicado y el reino de la máquina* dice que los motores “tienen caprichos, extravagancias inesperadas; parece que tengan una personalidad, un alma, una voluntad (...) Hay que preparar, pues, la inminente e inevitable identificación del hombre con el motor” (Marinetti en Eco, 2004, p. 396).

En este contexto, el propósito de la revolución de Curtis se alinea a la concepción de Walter Benajamin (1996), filósofo y crítico cultural asociado a la escuela de Frankfurt, quien escribió: “Marx dice que las revoluciones son las locomotoras de la historia mundial. Pero la situación puede ser muy diferente. Quizás las revoluciones no son el viaje en tren, sino la raza humana que toma el freno de emergencia” (en Bullock y Jennings, párr. 1). Curtis ha logrado llegar hasta vagón que resguarda al motor, lo que significa que podrá poner un fin al ciclo de dolor, pero pronto descubrirá que las cosas no son tan sencillas como creyó.

3.2 El control poblacional en *Snowpiercer*

Se abre la última puerta. Curtis finalmente puede enfrentarse a Wilford, señor y amo del Rompenieves, la persona que ha odiado los últimos diecisiete años y el causante de la muerte de todos sus seres amados. Antes de morir, Gilliam le había pedido que le corte la lengua a Wilford para que no escuche sus palabras, pero Curtis no puede cumplir con su último deseo. Hasta ese momento, el nombre de Wilford había sido pronunciado con una reverencia reservada a la realeza de antaño o a los ídolos, pero resulta ser solo un anciano que lo recibe con toda la tranquilidad del mundo, vestido en pijamas.

Wilford comienza su charla admirando el brillante contrataque de Curtis en el puente Yekaterina y admite que ni Gilliam ni él pudieron haberlo predicho. Perturbado por esta afirmación, Curtis lo acusa de mentiroso, a lo que el viejo contesta que ambos hablaban todas las noches y que llegaron al acuerdo de perder la batalla para reducir el número poblacional y contar con más espacio al regresar. Wilford añade que Gilliam entendía la necesidad de sacrificar a una minoría para salvar a la mayoría y, para corroborar sus palabras, ordena a sus lacayos por teléfono que eliminen al 74% de los pasajeros del último vagón.

Durante su discurso, Wilford repite las palabras que Mason utilizó durante el almuerzo de sushi. Se encontraban junto al gran acuario cuando Mason les explica que son muy afortunados de llegar justo ese día, pues este platillo solo se lo puede disfrutar dos veces al año, en enero y julio. Cuando preguntan si no hay suficientes peces para todo el tren, Mason contesta: “*Suficiente* es el criterio equivocado. Equilibrio. Ya ves, este acuario es un sistema ecológico cerrado. El número de unidades individuales debe controlarse de manera muy precisa para mantener el equilibrio sostenible adecuado” (Bong y Masterson, 2011, p. 63). Esta aclaración se realiza al mismo tiempo que una mujer está caminando con su bebé en brazo al fondo de la captura, por lo que el plano está dividido en dos partes (Anexo 25). Esta combinación es una pista de que, aunque Mason está hablando sobre peces, los humanos han tenido que ser controlados de la misma manera —una comparación que ya se había realizado antes, antes de la pelea con hachas: los mercenarios destripan a un pez antes de desmembrar a los hombres. Una vez más, no es una idea original; son varios los teóricos que han advertido los peligros del desequilibrio poblacional.

3.2.1 La reproducción humana y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *Ensayo sobre los principios de la población*

En 1798, un reverendo llamado Thomas Robert Malthus publicó *Ensayo sobre los principios de la población*. La premisa básica exponía que el alimento crece linealmente, pero la población exponencialmente, por lo que era inevitable la llegada de una futura catástrofe. Habló de dos formas de controlar la población: la prevención (abstinencia, matrimonio tardío) y la represión (muertes prematuras, enfermedades, pestes, hambrunas, guerras). El objetivo era tener menos personas y más comida, que también puede traducirse en bienes.

Se puede exponer la intertextualidad entre este ensayo y la película a través del gobierno de Wilford, el cual ha utilizado el control tanto preventivo como represivo. La forma preventina es la

separación forzada de los sexos: los últimos vagones cuentan con una demografía mayoritariamente masculina porque desde los primeros años se han llevado a las mujeres más atractivas y jóvenes para prostituirlas en los vagones más decadentes⁴⁰. Esto no solo satisface los deseos más depravados de los más ricos, sino que evita que los últimos pasajeros se reproduzcan en exceso⁴¹, dos pájaros de un tiro. De hecho, en el vagón que cumple la función de discoteca hay una corta secuencia en la que se puede observar a dos mujeres bailando en podios para entretener al resto (Anexo 26). La prostitución es una de las pocas formas en que los pasajeros del final pueden avanzar.

La segunda forma, la represión, es mucho más explícita. La falta de aseo provoca que la última sección sea un foco de enfermedades y la falta de nutrientes en la comida debilitaba a los pasajeros. Eventualmente, ambas condiciones chocan con el resultado de diversas muertes que pudieron ser evitadas (la hambruna y la peste, considerados como caballos del apocalipsis para el ciudadano

⁴⁰ En el guion cinematográfico se habla de Alice, un personaje que se ha eliminado del film, pero que nos acerca a esta experiencia en un nivel más personal. Alice fue compañera sentimental de Curtis por un tiempo, pero su belleza la arrastró hasta los antros del frente. Gilliam le dice a Curtis que, si no se detiene, es posible que vea a Alice; Curtis le asegura que no hace esto por ella, que incluso ha olvidado su rostro. En una desgarradora descripción, Alice alcanza a ver la silueta de Curtis en el prostíbulo. Grita su nombre una y otra vez, pero él no la escucha y continúa con su camino hasta desaparecer por la puerta. Jamás se vuelven a ver.

⁴¹ Antje Christ y Dorothe Dörholt (2019) dirigieron un documental titulado *A lack of women in Asia* ('La ausencia de mujeres en Asia') en el que se revisa la historia del intervencionismo occidental en el control de la población Oriental. Su origen se encuentra en los sectores afluentes de los Estados Unidos, compuestos por hombres de ciencia y súper ricos que tenían influencia y conexiones con los niveles más altos del gobierno estadounidense. Este nuevo movimiento tenía como objetivo frenar la gran cantidad de nacimientos en las poblaciones más empobrecidas del extranjero. Matthew Connelly, profesor de historia de la Universidad de Columbia, revela que en la década de los 50 y los 60, las Fundaciones Ford y Rockefeller, junto con el Consejo de Población, contribuyeron económicamente a muchos gobiernos para que tomen medidas más severas para bajar los números. El temor a la supuesta explosión de la población hizo diezmar a estas poblaciones, pues no solo les interesaba la cantidad de personas, sino la calidad: no querían que los padres pobres tuvieran más hijos pobres. Corea del Sur fue uno de los primeros lugares de prueba para el control de la población. En lugar de permitir que los ciudadanos planifiquen sus propias familias, los planificadores familiares hicieron que tener menos hijos fuera un deber de los ciudadanos. Muchas mujeres tuvieron que realizarse abortos facilitados por el mismo país que se negaba a legalizar el aborto dentro de su frontera a pesar de protestas y marchas realizadas por grupos feministas. En este trabajo solo se menciona unos puntos del documental de la Deutsche Welle. La investigación también abarca casos de secuestros de mujeres en China, abortos masivos de niñas en India, derechos de reproducción, entre otros. Es un trabajo impresionante dedicado a exponer hechos históricos que nadie debería olvidar.

promedio, es el diario vivir para los que ocupan el último peldaño de la jerarquía social). Durante la conversación final entre Curtis y Wilford, el anciano admite que cada vez que las enfermedades no hacían su trabajo lo suficientemente rápido, se acordaba una revuelta con Gilliam para que los mercenarios de Wilford tengan una excusa creíble para decimar la población y regresarlos a su estado natural. Así pasó con la Revuelta de los Siete, con Los Disturbios de McGregor y con la Gran Revolución de Curtis. Wilford ha demostrado tener el poder de escoger quién vive y quién muere, una violenta hipérbole de medidas que sí se han tomado en la vida real⁴².

3.3 Diseño arquitectónico del primer vagón del Rompenieves/*Snowpiercer*

3.3.1 El significado simbólico de los colores

En este trabajo se ha considerado a la totalidad del tren como una extensión física de la voluntad de Wilford —todos los vagones revelan cosas sobre su creador—; si el primer vagón es tan diferente a los anteriores, es porque Curtis al fin llegó a la cabeza del monstruo, sede de inteligencia y gobierno del cuerpo. El peligro que va a afrontar a continuación no es físico, sino mental y emocional. Wilford tiene la ventaja: ha estado espiando a Curtis por mucho tiempo, ya sea mediante las cámaras y micrófonos de seguridad, instalados en la totalidad del tren —y cuyos controladores pueden verse pegados a las computadoras tras unas rejas unos vagones detrás— o por los informes que Gilliam le ha estado compartiendo.

Contraria a la exuberancia de otros vagones (como los jardines, el preescolar, el bar y la discoteca), su habitación personal cuenta con un estilo minimalista. Se ha escogido una paleta de color

⁴² Josep Manel Brañas, Gloria Fernández y Enrique Garcelán (2009) escribieron un artículo titulado *Las transformaciones económicas, políticas y sociales de Corea del Sur a través del cine*, en el que establece que los temas preferidos del cine coreano son los traumas del pasado histórico. Un evento que resalta es la Masacre de Kwanju. La década de los 80 ya vino con desafíos nuevos y peligrosos, primero por el asesinato del general Park en 1979, luego por otro golpe de estado liderado por Chun Doo-hwan, quien declara ley marcial. Casi toda Corea se rinde, excepto la población de Kwanju. Varios ciudadanos tomaron armas (robadas de estaciones de policía y depósitos militares) para oponerse al gobierno, pero fueron finalmente aplastados por el ejército surcoreano. El levantamiento se transformó en una masacre de diez días (del 18 al 27 de mayo de 1980) y mató a más de 2000 personas; la historia de Corea recordaría este lapso como la peor matanza de civiles.

conformada por tres tonos: el azul, el gris y el blanco, colores que hasta el momento habían sido reservados para el mundo exterior congelado que se observaba desde las ventanas.

El blanco evoca nociones de totalidad, perfección, pureza e inocencia. El blanco aparece en los vestidos de las vestales romanas, de los ángeles, los papas de la Iglesia, los druidas celtas y los individuos que van a ser sacrificados, como fue el caso de Cristo (Serrano & Pascual, 2012). Por el otro lado está el azul, un color raro en el mundo natural, pues son pocos los animales y plantas que lucen este color. La creación de tintes azules es un proceso complicado y costoso, por lo que su uso se convirtió en un lujo, en un símbolo de distinción. Es un símbolo de lo celeste y trascendente por su conexión con el cielo y las aguas. Igual que el blanco, evoca verdad y la pureza (Serrano & Pascual, 2012). Por último, el gris, al cual Aristóteles interpretó como símbolo de equilibrio y armonía, el justo medio (Serrano & Pascual, 2012).

El azul y blanco del cielo son los colores predilectos para el paraíso cristiano: la combinación de ambos simboliza que Curtis ha alcanzado el paraíso. Este destino final se relaciona con uno de historias más reconocidas de la literatura universal: *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri. A nivel intertextual, ambos protagonistas inician su travesía en los infiernos y pasan por el purgatorio para arribar al paraíso; es un camino sumamente difícil de completar, de modo que solo a las personas dignas se les abre las puertas del cielo para encontrarse con su Dios. Gustavo Doré realizó varias ilustraciones de *Divina Comedia*, una de ella se titula *Rosa Blanca* y muestra a Dante y San Bernardo contemplando la imagen de los fieles siendo entronizados en círculos blancos, símbolo de amor divino (Anexo 27). Uno de los planos finales de *Snowpiercer* es una imitación de la pintura: Curtis y Wilford se detienen a admirar con la misma reverencia los círculos blancos de luz que forman la punta del tren (Anexo 29). Curtis, igual que Dante, ha surgido de los rincones

más oscuros y atravesado todos los colores del arcoíris para regresar al origen, a pureza y luminosidad del blanco.

La combinación de azul, blanco y gris recalca la noción que la revuelta de Curtis lo ha llevado a un plano espiritual. Es en este santuario que Wilford tratará de mancharlo, herirlo y tentarlo. Es conveniente notar que el color del vestuario de Wilford (bata negra y pijama rojo púrpura) resalta notoriamente de su espacio exterior. Su vestimenta puede parecer parca: en vez de estar adornado con joyas y abrigos de piel, se contenta con prendas para dormir. Sin embargo, el color que lo rodea carga con muchos significados:

Conseguir tintes púrpuras resultaba extremadamente caro, se dice que algunas telas púrpuras llegaron a valer su peso, literalmente, en oro. En el Imperio romano la púrpura se reservó a la casa imperial y a los miembros de la nobleza. Con el tiempo, la púrpura fue utilizada en las vestimentas de los cardenales de la Iglesia católica, los llamados príncipes de la Iglesia (...) El rojo escarlata es símbolo de pertenencia al Papa y de su disposición a defender a la Iglesia incluso con el derramamiento de su sangre. (Serrano & Pascual, 2012, p. 244)

El poder de Wilford, temido antagonista de la película, comenzó como económico, se expandió al político y terminó con el mismo prestigio e influencia que las monarquías religiosas disfrutaron hace siglos, otro ejemplo en que la alegoría refleja episodios de la historia universal.

3.3.1.1 El monstruo rey y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *El Príncipe*

Nicolás Maquiavelo escribió *El Príncipe* en el siglo XVI, un clásico tratado político que buscaba establecer las premisas más básicas para asegurar el poder de un gobierno. El líder del Rompenieves sigue fielmente una regla de Maquiavelo: el príncipe debe gobernar con las leyes y con la fuerza, como un hombre y como una bestia.

Esto es lo que los antiguos escritores enseñaron a los príncipes, de un modo vedado, cuando dijeron que Aquiles y muchos otros de los príncipes antiguos fueron confiados al centauro Quirón para que los criara y educase. Lo cual significa que, como el preceptor es mitad bestia y mitad hombre, un príncipe debe saber emplear las cualidades de ambas naturalezas, y que una no puede durar mucho tiempo sin la otra. (Maquiavelo, 2008, p. 160)

La mayor parte del tiempo, Wilford ha mantenido el orden de todo el Rompenieves mediante el bloqueo de las puertas, pero no ha dudado en masacrar a decenas de personas si surge alguna sublevación. *Snowpiercer* toma la metáfora hombre/bestia de Maquiavelo y la introduce en su antagonista (intertextualidad): Wilford no teme ordenar como hombre y atacar como bestia. Lo que más caracteriza a las bestias es su apetito voraz, lo que coincide con el conjunto simbólico de la cena de Wilford, un jugoso pedazo de carne y vino tinto, clara alusión a la sangre derramada (Anexo 28). Tradicionalmente, la figura del príncipe o rey representa sabiduría, arquetipo de la perfección y personificación máxima del desarrollo espiritual (Serrano & Pascual, 2012), pero debido a que toda virtud puede ser pervertida, el abuso de poder puede convertir al rey en tirano, personaje que intenta parecer como el único ser capaz de establecer el orden y la armonía en la tierra, así como de discernir el bien del mal.

3.3.2 El simbolismo dentro corazón del Rompenieves/*Snowpiercer*

Después de revelar la traición de Gilliam, Wilford lleva a Curtis hasta la punta del Rompenieves, espacio en el que todos los ruidos se aíslan, como si se hubiera detenido el tiempo para darles la oportunidad de admirar su belleza. Ambos se sienten acogidos en lo que el anciano llama ‘el corazón del motor’. Wilford procede a explicarle que ya está viejo y su último deseo antes de morir es asegurar la eterna perpetuidad de la máquina, por eso ofrece a Curtis convertirse en su sucesor como maquinista y líder del Rompenieves. Aunque el protagonista no quiere aceptar, el anciano le recuerda que el tren se ha convertido en la humanidad; si Curtis se niega a aceptar el cargo, la humanidad dejará de existir.

Igual que con todo sistema social, el tren no desaparece con sus integrantes, sino que se va perpetuando con su descendencia, es decir, cada vez que alguien más joven toma la posta. La muerte de un humano no implica la muerte de la máquina, sino su renovación. No es hasta el final

que uno comprende que el verdadero antagonista no es Wilford, sino el diseño del Rompenieves, *Snowpiercer*⁴³.

La escena del corazón del motor inicia el clímax del filme. Curtis se encuentra en un estado muy vulnerable al darse cuenta que Gilliam lo traicionó y Edgar y los demás sacrificaron sus vidas en vano —de hecho, es la primera vez en dieciocho años que Curtis está completamente solo. La propuesta de Wilford es su última tentación y su última prueba.

3.3.2.1 El símbolo del círculo en el corazón del Rompenieves/*Snowpiercer*

El diseño arquitectónico del primer vagón se encuentra acorde con la magnitud e importancia del momento. Todos los vagones tienen una forma cuadrangular o rectangular, excepto este vagón: la punta es circular. El cambio geométrico en el interior del taladro realza su eternidad porque el círculo es una unidad sin desigualdades ni rupturas y de continuidad infinita, una forma perfecta y un conjunto eterno, como si pudieran observar la totalidad del planeta Tierra (Anexo 29). También es un símbolo del poder de los grandes dioses o de las fuerzas que ordenan del mundo. El cielo se identifica con un círculo, mientras que la tierra con un cuadrado (Serrano & Pascual, 2012). La suma de estas formas significa que Curtis tuvo que superar todos los desafíos terrenales que amenazaban la integridad de su cuerpo para enfrentar al espíritu del tren. Aunque su peregrinación

⁴³ Ya se había mencionado que en la novela original no existe Wilford. En el libro, su vagón es ocupado por Alec Forrester, un viejo ingeniero que se considera el padre de 'Olga' (nombre que le ha dado al motor). A diferencia de Wilford, Alec no es rico ni nada por estilo, sino que proviene de uno de los últimos vagones, solo venía al frente como parte de su trabajo. No volvió al último vagón y escogió encerrarse con Olga, según él, porque sus dueños la trataban como un objeto, como si ellos fueron sus maestros. Igual que Wilford, Alec está viejo y enfermo, no le queda mucho tiempo de vida y no quiere dejar a su hija sola en el mundo. Alec le explica a Proloff (el protagonista original) que él no es el conductor del tren, ni siquiera un técnico de mantenimiento, dado que Olga no necesita de nadie y funciona bien sola, pero que es parecida a un humano en el sentido de que necesita de una presencia para continuar. Necesita sentirse inhabitada, acompañada. Proloff no está convencido, a lo que Alec le contesta que su rechazo no solo equivale a la interrupción de Olga, sino a la extinción de la civilización y la humanidad. No tiene opción. El anciano le jura que con el tiempo aprenderá a entenderla y amarla.

ha estado llena de demonios, los ha vencido hasta llegar a un estado de purificación en el que puede compartir el espacio con el único hombre que también ha superado los dilemas profanos⁴⁴.

De regreso al corazón del tren, cuando Curtis observa que su destino final no es más que una pared plana, clara y vacía⁴⁵, se da cuenta que el sueño por el que empezó la revolución en realidad no existe. La pared revela diseños de cruz y círculos que se repiten en balance radial hasta llegar al centro (Anexo 31). Esta repetición se encuentra en los mandalas, símbolos espirituales y rituales en las religiones indias que representan un microcosmo del universo (Serrano & Pascual, 2012). Hay una finalidad muy poética en que el tren termine con esta forma, dado que el tren en sí es un microcosmo del sistema de clases del viejo mundo. Muchos practicantes utilizan los mandalas para centrar su atención y facilitar la meditación hasta ser capaces de inducir el trance. “Tiene por objetivo facilitar el diálogo entre el individuo y las partes más profundas e inconscientes de su ser” (Serrano & Pascual, 2012, p. 202-203) (Anexo 32). Así, mirar la pared del tren es mirarse a sí mismo; no es de extrañar que Wilford diga que el corazón del tren es hermoso, pero solitario.

El cristianismo también tiene formas que evocan a los mandalas y el que mejor se acopla en esta situación es el rosetón o *rose window* (Anexo 33). En el siglo XIII, Pedro de Roissy escribió un manual sobre los misterios de la iglesia y describe la manera en que los vitrales románicos o góticos impiden la entrada del viento y la lluvia al mismo tiempo que permiten la entrada de la luz del sol.

⁴⁴ Hay otro elemento arquitectónico que introdujo la magnificencia de Wilford antes de abrir su recámara: el puente de luna que conecta la sala de máquinas. Curtis se detiene unos instantes en la mitad de este puente peatonal arqueado y altamente redondeado para recordar al espectador que está a punto de conocer al ‘pontífice’ supremo. Es el único puente dentro del tren porque el vagón de Wilford es un mundo diferente al que se deja atrás (Anexo 30).

⁴⁵ El diseño del corazón del tren de Jean-Marc Rochette es muy diferente al de Ondřej Nekvasil, jefe del departamento de diseño del film. En la novela original, el vagón cuenta con 10001 vagones, se puede entender que el límite del presupuesto haya motivado algunos cambios en la construcción arquitectónica; aun así, en las diferencias se pueden hallar una ola de matices de significado. Rochette hizo que Alec contara con un gran escritorio con computadoras y pantallas que llenaban la totalidad de las paredes para vigilar los vagones traseros. Estas pantallas revelan omnisciencia, muy parecido al estilo del Gran Hermano. En cambio, la pieza de arte conceptual Nekvasil es más llana. No incluye la tecnología computarizada y su punto de atención es el espacio vacío que evidencia el movimiento del motor.

Los rayos solares, que provienen de Dios, son los encargados de iluminar las imágenes de la Sagrada Escritura en hermosas alegorías (en de Bruyne, 1959). En este caso, el Rompenieves sería una perversión de esos valores, dado que la luz del interior no proviene del sol sino de la electricidad del motor. El sol pálido y frío de este mundo representa que Dios los ha abandonado y el hombre ha empezado a adorar su propia grandiosidad.

El frente también se asemeja a una cruz solar, también conocida como rueda de cruz, que consiste en una cruz equilátera dentro de un círculo. Este símbolo solar deriva de la interpretación del disco del Sol como la rueda del carro del dios Sol.

3.3.2.2 El símbolo de la rueda en el corazón del Rompenieves/*Snowpiercer*

En esa misma escena se nota que el espacio en que se encuentran Curtis y Wilford no es estático, sino que los tubos que les rodean se mueven lentamente, como una rueda. La simbología del círculo está muy conectada a la de la rueda, espíritu de todo vehículo y mayor representante del movimiento continuo. A pesar de que la principal diferencia entre la rueda y el círculo es que la primera es producto de la mano del hombre y la segunda es creación divina, muchas culturas han representado a sus dioses sobre carrozas humanas. El movimiento cíclico de la rueda explica su asociación casi universal con el astro rey: el carro solar de Trundholm entre los nórdicos (Anexo 34), la diosa china Xihe conduciendo el sol mientras es arrastrada por un dragón (Anexo 35), el dios hindú Surya (sánscrito para *sol*) que es llevado por siete caballos y Helios en la religión helenística (Anexo 36).

En el mundo occidental, se ha empleado el conjunto del vehículo, conductor y animales de tiro como símil del ser humano, cuyos impulsos naturales deber ser gobernados por la mente como el auriga hace con sus caballos (...) En la tradición china e india, simbolizaría al universo entero, que, con diferentes tendencias, es gobernado por el eje que une cielo y tierra. (Serrano & Pascual, 2012, p. 51)

El Rompenieves puede ser visto como una carroza que está arrastrando la única fuente de calor en este mundo congelado. Para ilustrar la necesidad de un cochero, el anciano le señala la pelea que se está librando detrás de ellos, entre Nam y los adictos. Le recuerda que así es toda la gente, patética y capaz de realizar atrocidades con tal de sobrevivir. La razón por la que Curtis es el mejor hombre para continuar el trabajo de Wilford es porque él conoce mejor que nadie la fragilidad del orden, así como las atrocidades del caos. Para salvar a los pasajeros, primero debe salvarlos de ellos mismos, como si fueran niños.

3.3.2.3 Las masacres y la intertextualidad entre *Snowpiercer* y *Le Transperceneige*

En la película *Snowpiercer*, cuando Wilford ordena la ejecución de la mayoría de los pasajeros del último vagón, los guardias desenfundan sus metralletas y los fusilan al instante. Sin embargo, en la novela original de Lob y Rochette la ejecución se realiza de un modo distinto: cuando el peso de la última clase social amenaza la velocidad del Rompenieves, los altos mandos no dudan en desprender los últimos vagones y dejarlos desamparados para asegurar su pellejo. De todos modos, ambas ejecuciones reflejan la monstruosidad del Rompenieves.

En ambos universos (novela y película) se reitera que el tren no tiene un destino, ninguna tierra prometida, simplemente avanza por el mismo camino una y otra vez. La forma en que se mueve el tren recuerda a un Uroboros, la serpiente que se muerde la cola (**intertextualidad mitológica**). Los antiguos nórdicos hablaban de la serpiente Midgard, un reptil gigantesco y de poderes destructivos que rodea la tierra entera (Anexo 37). El Rompenieves también es una serpiente que rodea el mundo al mismo tiempo que amenaza con echar a perder la humanidad.

Aunque hay un aspecto en que el Rompenieves difiere de la serpiente común: el animal puede mudar de piel, símbolo de la regeneración cíclica y el inicio de una nueva faceta (Serrano & Pascual, 2012), mientras que la máquina está atascada en el invierno, siempre al borde de la muerte.

A pesar de encontrarse en una fase posapocalíptica, Wilford repite el axioma de “la humanidad debe continuar” y Curtis está dispuesto a aceptar porque la alternativa es la muerte colectiva.

3.4 El último sacrificio de Curtis, protagonista de *Snowpiercer*

Si la película terminaba ahí, con Curtis convirtiéndose en el sucesor de Wilford, el mensaje final habría sido muy diferente, como la imposibilidad de cambiar el sistema o la capacidad del poder para corromper al individuo. No obstante, el final de la película ofrece una alternativa completamente nueva, muy distinto al final de la novela⁴⁶.

En los últimos minutos, después de que Curtis apartara a Yona y se rehusara a darle los fósforos —en el guion incluso le grita y le da una bofetada—, la chica escucha algo en el interior del piso e intenta abrir desesperadamente el compartimiento. Al ver su ansiedad, Curtis le ayuda a abrir y observa a Timmy atrapado entre los engranajes. Timmy, el niño alegre que se trepaba hasta las partes más altas del último vagón, ha sido rapado la cabeza, desnudado el torso y entrenado para realizar el trabajo de una tuerca que se ha extinguido (Anexo 38). Y no solo es Timmy, Andy ha pasado por lo mismo, solo que, al ser su momento de descanso, se encuentra dormido en un cajón, igual que una herramienta.

La visión de Timmy es suficiente para que Curtis se retracte de su decisión. Antes estaba dispuesto a escoger la tiranía porque no estaba al tanto que el verdadero precio para salvaguardar la humanidad incluía el futuro muchos inocentes. Que Timmy sea afrodescendiente y Andy tenga un padre escocés son factores de suma relevancia para establecer una reivindicación social: el pueblo escocés fue víctima de la tiranía inglesa por varios siglos, mientras que la esclavitud de hombres y mujeres negros constituye una de las mayores vergüenzas en la historia económica. Son

⁴⁶ En la novela de Lob y Rochette, Proloff acepta el cargo de Alec después de su muerte y se queda solo entre las pantallas que vigilan el tren. Mas la soledad se esparce igual que el virus que escapó del último vagón y todos mueren con el tiempo. Solo sobrevive Proloff y, claro, el Rompenieves. Tan inmortal como siempre.

conocidas las plantaciones de algodón en el sur estadounidense, o las plantaciones de azúcar en el resto de América, ambas generadoras de grandes ganancias, no tanto para un país, sino para un sector seleccionado de la población.

Desde el siglo XVI al XIX, unos 10 millones de esclavos africanos fueron importados a América (...) Las condiciones de trabajo eran abominables. La mayoría de los esclavos vivían una vida corta y miserable y otros millones más murieron durante las guerras emprendidas para capturar esclavos o durante el largo viaje desde el interior de África a las costas de América. (Harari, 2013, p. 363)

¿Vale la pena salvar a la humanidad si esta necesita esclavizar a otros para sobrevivir? Curtis decide que no. A pesar de estar temblando, Curtis inserta su brazo izquierdo entre los engranajes para detener a la máquina y sacar a Timmy. Hay una consonancia temática en que el objeto de su sacrificio sea su brazo, dado que Curtis renació el día que Gilliam cortó el suyo para salvar a Edgar. Previamente, el protagonista admitió a Nam que él también intentó cortar su brazo de joven para dar de comer a los demás, pero el miedo le venció y se detuvo (antes de que partan caminos, la cámara muestra a Gilliam pasar sus dedos sobre la cicatriz de Curtis para consolarlo, una de las pocas veces que Curtis mantiene contacto físico). La imagen del brazo amputado se repite con Andrew, quien perdió el miembro por intentar recuperar a su hijo. En este filme, la pérdida del brazo equivale a asumir el rol y la responsabilidad de padre hasta sus últimas consecuencias: Edgar no era el bebé de Gilliam, pero cuando lo salvó, Gilliam se convirtió en el padre de todos. Del mismo modo, aunque Timmy no es el hijo de Curtis, este sacrificio enseña a Curtis el poder del amor paterno. El filme resalta el pilar cristiano de proteger a los más vulnerables, como es el caso de estos dos huérfanos⁴⁷.

⁴⁷ «Defended al débil y al huérfano,
Haced justicia al humilde y al pobre;
Liberad al débil y al indigente,
Arrancadle de la mano del malvado» (Salmo 82: 3-4, en la Biblia de Jerusalén).

Después de que el brazo de Curtis es dolorosamente arrancado por la máquina, él mira arriba, embelesado. Ya no está conectado con el miembro que le recordaba su culpa cada día como si fuera un peso físico, su sacrificio⁴⁸ le ha ganado el perdón y su alma al fin está libre de pecado. En los últimos segundos que le queda de vida, Curtis abraza a Yona y Timmy junto a Nam para protegerlos de la explosión de kronole. Ha completado su redención: ya está en paz con Dios y consigo mismo.

Como conclusión, en este tercer capítulo se ha establecido que la imagen de tren/locomotora guarda una relación muy estrecha con la Revolución Industrial, período crítico para el fortalecimiento del capitalismo inglés y su expansión al resto del mundo, de modo que el tren es una analogía combinada de la lucha de clases y la industria. Se describió las maneras en que Wilford ha estado controlando la densidad poblacional; como prevención, al separar a las mujeres de los hombres para evitar un exceso de reproducción, y como represión, la instauración del hambre y la falta de espacio, factores que dan paso a las pestes. También se describió la planificación sistemática de revoluciones para que las masacres parezcan justificadas al ojo público. En la dimensión semántica, los significados de los colores aclararon la naturaleza de la discusión entre Curtis y Wilford, pues la combinación de blanco, azul y gris alude a un cielo artificial, sede de almas. Asimismo, la elección de círculos para dar forma al vagón representa un campo celestial/divino, contrario a los cuadrados, que son terrenales. La punta del tren muestra una pared vacía, comparable a un mandala o un rosetón, lo que significa que el protagonista al fin se ha encontrado con la verdadera divinidad, ergo, el Rompenieves. Se profundizó en ciertos símbolos, como la rueda (cimiento del ciclo perpetuo y metonimia de los carros solares manejados

⁴⁸ Los sacrificios normalmente se entregan a las divinidades como gesto de sumisión hacia su supremacía. Este intercambio entre el mundo físico y espiritual conlleva una mayor recompensa mientras mayor sea la pureza y perfección del objeto sacrificado (Serrano & Pascual, 2012).

por las divinidades más poderosas) y el ouroboros (serpiente que se muerde la cola y está imposibilitada a liberarse). Por último, se profundizó en el significado del brazo sacrificado de Gilliam, Andrew y Curtis para salvar a los jóvenes, las generaciones que necesitan continuar la labor de componer el mundo.

CONCLUSIONES

1. *Snowpiercer* es un filme alegórico sobre el sistema clasista en la sociedad capitalista contemporánea. El tren es un microcosmo: hay tres tipos de pasajeros (primera clase, económico y los que forzaron su entrada) para representar a las clases alta, media y baja. Los más afectados son los pasajeros del último vagón, quienes todos los días deben soportar hambre, frío, poco espacio, maltratos y hasta torturas. En estas condiciones surge Curtis Everett, líder militar que comienza una revolución que le lleva hasta la punta del tren para acabar con la injusticia de Wilford, el déspota maquinista del Rompenieves.

a. El primer capítulo ha establecido relaciones intertextuales entre *Snowpiercer* y otros textos:

i. La Biblia: El congelamiento de la Tierra por el químico CW7 es una alusión al diluvio y el arca de Noé (Gn. 6, 5-8). El Rompenieves es el arca que protege a los elegidos del hielo.

* El libro habla de la redención de los pecadores a través de la sangre del salvador (Mt. 26, 26-29). Paralelamente, Gilliam entrega su brazo y su pierna para dar de comer a los hambrientos y salvarlos.

ii. *El Manifiesto Comunista*: Marx y Engels predijeron que las fuerzas del mercado globalizadas agrandarían las brechas entre ricos y pobres. *Snowpiercer* ha tomado la imagen típica del sistema clasista es una pirámide, con los trabajadores (o proletariado) en la base y los industrialistas en la parte superior y la cambió a un sentido horizontal linear, con los más poderosos al frente y los más vulnerables atrás.

- iii. *1984* de George Orwell: El Rompenieves y Oceanía dividen a sus ciudadanos en tres jerarquías. La última jerarquía (los proles y los pasajeros de los últimos vagones) debe soportar escasez material y maltratos por parte de las autoridades. No obstante, las personas más vulnerables conservan la bondad, el amor y calor humano, a diferencia de las clases media y alta. En ambos gobiernos se condiciona los prejuicios y se alienta la discriminación entre clases para justificar la inequidad.
 - iv. *Un mundo feliz* de Aldous Huxley: El Rompenieves y la futura ciudad de Londres se rigen por un sistema de castas. El rango social define su valor como individuo. La última jerarquía (los epsilon, indígenas y los pasajeros de los últimos vagones) puede ser sometida a voluntad. En ambos gobiernos se alienta la dicotomía de personas superiores e inferiores.
 - v. *Alegoría de la Prudencia* de Tiziano: La pintura muestra tres cabezas humanas (una joven, una adulta y otra vieja). Asimismo, las reflexiones de Edgar, Curtis y Gilliam provienen de distintas edades del hombre, es decir, diferentes perspectivas que ayudan a alcanzar la prudencia.
 - vi. Catherina la Grande: El Rompenieves cruza el puente más largo, llamado *Yekaterina*, en honor a la emperatriz rusa que gobernó con mano de hierro sobre los campesinos.
- b. Este capítulo también ha definido el significado simbólico de algunos elementos (dimensión semántica):

- i. Martillo: Los guardias amputan el brazo congelado de Andrew con un gran martillo, metonimia de poder judicial. Wilford tiene la capacidad de dictar las sentencias que se le antojen, igual que un juez.
 - ii. Zapato: Mason toma el zapato de Andrew para hacer una analogía de las clases que habitan dentro del Rompenieves. Si el tren que llaman hogar es un cuerpo, Mason y su gente son un sombrero, mientras que los últimos pasajeros son un zapato.
 - iii. Puertas: Son los límites que separan las realidades de las clases sociales, por eso están bloqueadas con tanto recelo.
 - iv. Colores: Durante la escena de la guerra con hachas, los colores que predominan son el blanco y negro, colores antagónicos que significan el bien y el mal, la vida y la muerte. También hay rojo por la sangre derramada, alusión a los sacrificios necesarios para alcanzar la justicia, significado relacionado con el hacha, arma característica de los mártires.
 - v. Puente: Esta construcción es un símbolo de paz, pero también una demostración de poder: Wilford es el pontífice supremo del mundo (hacedor de puentes).
 - vi. Antorcha: El fuego es la representación del amor divino, la purificación y la regeneración. Que el ejército de Curtis gane la guerra por el fuego significa que su causa tiene el apoyo de la justicia celestial. El fuego también es símbolo de resistencia.
- c. Las etimologías de los nombres principales revelan características y principios de nobleza y heroísmo:

- i. Curtis Everett: Significa ‘cortés’ y ‘fuerte como un jabalí’. La cortesía es esencial para los caballeros y el jabalí es un clásico animal de guerra.
 - ii. Gilliam: Significa ‘casco’. Sus enseñanzas son las que guían la mente de Curtis.
 - iii. Edgar: Significa ‘lanza’. Su devoción hacia Curtis es el apoyo y energía de la causa revolucionaria.
2. Los vagones del medio cuentan con todos los bienes de primera necesidad: comida fresca, plantaciones frondosas, agua limpia y todas las carnes imaginables. Ellos viven en la opulencia mientras los demás mueren de frío, hambre y enfermedad, aunque eso no es lo que les enseña el sistema educativo.
 - a. El segundo capítulo ha establecido relaciones intertextuales entre *Snowpiercer* y otros textos:
 - i. *1984* de George Orwell: La escena del preescolar muestra que los niños poseen un comportamiento muy agresivo hacia los pasajeros del último vagón porque todos han sido moldeados por la propaganda ideológica de Wilford. De igual modo, el Gran Hermano ha adoctrinado a los más jóvenes para asegurar su futuro. También ha cercenado cualquier vínculo afectivo entre familias para que la lealtad solo pueda existir entre el individuo y el Estado todopoderoso.
 - ii. *Un mundo feliz* de Aldous Huxley: Los niños son acondicionados a amar a Wilford y el motor mágico sobre todas las cosas. Tanto en el Rompenieves como en el Londres futurista las autoridades son las encargadas de educar y adoctrinar a los más jóvenes.

* Los ciudadanos de Londres y el Rompenieves consumen muchas drogas alucinógenas para amortiguar el dolor de la existencia dentro de la sociedad distópica (*soma* y *kronole*).

iii. Luis XIV de Francia: Wilford imita la predilección del monarca francés de representarse mediante la figura del sol. La figura de ambos líderes tiene el apoyo del astro supremo.

iv. La Biblia: Los pasajeros del frente gozan de lujos a costa de las privaciones ajenas, acción equivalente al pecado de la gula en los habitantes de Sodoma (Ez. 16, 49).

*El final de *Snowpiercer* regresa al Génesis: solo queda un hombre y una mujer para reconstruir la tierra (Timmy y Yona), lo que les convierte en el Adán y Eva del Nuevo Mundo.

v. *Fahrenheit 451°* de Ray Bradbury: Ambas historias finalizan con la destrucción de la sociedad distópica. Una explosión reduce a cenizas tanto al Rompenieves como a la ciudad estadounidense. Los sobrevivientes serán los encargados de guiar a la humanidad y evitar que se repita el caos (en el caso de la película, Timmy y Yona, los Adán y Eva del nuevo mundo).

b. Este capítulo también ha definido el significado simbólico de algunos elementos (dimensión semántica):

i. Jardines: Los jardines significan el orden sobre el caos y la pérdida del miedo ante las fuerzas de la naturaleza o de otros hombres. En este mundo posapocalíptico, Wilford tiene la misma potestad de un rey, tsar o

emperador, pues ha logrado llevarse una parte de la Madre Naturaleza para conservarla dentro de su tren y manejarla a voluntad.

- ii. Carne: La dieta carnívora de los pasajeros del frente resalta su agresivo apetito, indiferente al dolor ajeno de otros seres vivos.
- iii. Máscaras: Igual que con el ejército encapuchado de Wilford, las máscaras ocultan las identidades de los niños para conformar una masa sumisa y receptiva que responda adecuadamente a los deseos del sistema.
- iv. Huevos: Los huevos de la carretilla que son entregados como obsequios simbolizan potencial y el inicio de un nuevo ciclo de vida. Los huevos son una metáfora para los niños del tren, una garantía de que el ciclo de horror continuará aun cuando los padres de hoy mueren.
- v. Oro: El oro tiene una relación directa con el sol y los líderes que usaron su imagen para respaldar su poder político. Un metal precioso, el oro simboliza eternidad y poder divino.
- vi. Kronole: Su nombre proviene de Chronos o Kronos, personificación del tiempo en la filosofía presocrática. Los adictos de kronole están perdidos en el tiempo.
- vii. Fuego: La llama de fuego representa tanto la inteligencia técnica como la sabiduría. Nam demuestra que su fuego puede acabar con los ciclos infinitos del Rompenieves, pues es su bomba y su fósforo los que destruyen al monstruo de acero para purificar a la humanidad.
- viii. Tierra: La tierra es asociada a la fertilidad femenina, dadora de vida y contrapuesta al cielo masculino, por lo que la enseñanza de Nam hacia Yona

mediante la entrega de la tierra simboliza preparar a la Madre del Nuevo Mundo.

3. La punta del tren o aposento de Wilford representa la cabeza del monstruo. Wilford también es la personificación de la autoridad y los valores de su sociedad, por eso tiene la potestad de explicar a Curtis que siempre debe haber alguien al mando o la civilización se desmorona: si alguien no mantiene el orden, el caos arrasará con todos. Curtis es ofrecido el puesto de sucesor, pero antes de aceptarlo, Yona le muestra que Timmy está atrapado dentro del motor para remplazar una tuerca ya extinta. Curtis recapacita y ayuda a Yona a volar en pedazos el Rompenieves. La película se rehúsa a apoyar un simple ‘cambio de mando’ cuando es el sistema que está mal. Nada puede mejorar si no hay predisposición para cuestionar y cambiar los fundamentos que rigen a la sociedad.

a. El tercer capítulo ha establecido relaciones intertextuales entre *Snowpiercer* y otros textos:

i. La Revolución Industrial: El Rompenieves es símbolo de la Revolución Industrial, conocido período histórico por su alteración en el estilo de vida de los distintos estratos de la población, especialmente la clase trabajadora. Las enormes utilidades que Inglaterra obtuvo de este despegue económico —junto al mercado de esclavos y el control imperial de los mares— la convirtieron en la primera nación industrial capitalista del mundo, de modo que el diseño del Rompenieves es una alegoría del capitalismo moderno.

ii. *Un mundo feliz* de Aldous Huxley: Wilford es alabado en el Rompenieves de un modo muy parecido al de Henry Ford en el Londres futurista. Los dos

empresarios de transportes se han convertido en figuras míticas, casi divinas, para sus respectivas sociedades distópicas.

- iii. *Progreso Americano* de John Gast: Ambas obras representan la obsesión por el progreso, el anhelo por el futuro y el olvido del pasado a través de la figura de la locomotora, símbolo de la industria y el capitalismo.
 - iv. *Le Transperceneige* de Jacques Lob y Jean-Marc Rochette: Los pasajeros en la novela original profesan su idolatría a al tren, incluso utilizan la expresión ‘Saint Loco’, que significa ‘Santa Locomotora’. En ambos universos, la idolatría es un remedio contra la locura.
 - v. *Ensayo sobre los principios de la población* de Thomas Malthus: Wilford es consciente de los peligros de la sobrepoblación y sigue las medidas preventivas y represivas de Malthus para evitar un colapso.
 - vi. *El Príncipe* de Nicolás Maquiavelo: El mandato de Wilford coincide con la descripción de príncipe-bestia de Maquiavelo, es decir, un gobierno basado en las leyes del hombre, pero también en la fuerza y la crueldad.
 - vii. *La Divina Comedia* de Dante Alighieri: Los protagonistas de ambas historias deben atravesar el infierno y el purgatorio para llegar al paraíso. Asimismo, la geometría de la punta del tren rememora a la Rosa Blanca de Gustavo Doré, espacio del Paraíso donde los fieles son entronizados.
- b. Este capítulo también ha definido el significado simbólico de algunos elementos (dimensión semántica):
- i. Colores: El blanco del motor evoca nociones de totalidad y perfección. El azul es un símbolo lo celeste y trascendente por su conexión con el cielo.

La combinación de blanco y azul simboliza que Curtis ha alcanzado el paraíso.

*El vestuario de Wilford es rojo púrpura y negro, colores que hacen alusión al sacrificio de la sangre y a la muerte, paralela a la manera en que sus mandatos han eliminado centenares de vida.

- ii. **Círculo:** El círculo es una unidad de continuidad infinita, una forma perfecta y un conjunto eterno. Que la punta del Rompenieves tenga una forma circular es un símbolo de las fuerzas que ordenan del mundo, incluso del poder de los grandes dioses.
- iii. **Rueda:** La rueda es el espíritu de todo vehículo y mayor representante del movimiento continuo, lo que le ha ganado la asociación el astro rey. Así como varias mitologías representaban a sus dioses solares sobre carrozas, el Rompenieves puede ser visto como una carroza que está arrastrando la única fuente de calor en este mundo congelado. Si el movimiento para, la vida se detiene.

También se ha realizado un mapa conceptual que ilustra el diálogo intertextual entre la película *Snowpiercer* y otras obras (Anexo 39).

CONCLUSIÓN FINAL

Snowpiercer es una alegoría de la lucha de clases que recurre a una amalgama de imágenes poéticas para representar la violencia de los regímenes dictatoriales, la cosificación de la vida humana y la idolatría hacia las cabezas de los sistemas capitalistas, desgracias que prevalecen hasta el día de hoy. *Snowpiercer* es una obra maestra.

RECOMENDACIONES

1. Los escritores del guion cinematográfico poseen grandes conocimientos en los estudios de Sociología y Teología, de modo que sería ideal profundizar los temas desde estas dos vertientes. Dado que Bong Joon-ho es simpatizante con la izquierda política, una comparación con los neomarxistas podría aclarar ciertos puntos en cuestión de la revolución y la lucha de clases. Asimismo, el final con Yona como futura matriarca podría abrir la puerta a un análisis feminista. ¿Qué tan diferente sería el mundo si fuera gobernado por una mujer?
2. Existe una obra utópica que coincide en muchos aspectos con *Snowpiercer: Walden II* de Burrhus Frederic Skinner. Su autor fue un sicólogo estadounidense y filósofo social, mundialmente reconocido por ser uno de los desarrolladores principales del análisis de comportamiento. *Walden II* es su única obra de ficción. Igual que Bong, Skinner era un gran crítico de las sociedades capitalistas y advertía sobre la explotación de los trabajadores, el asfixiante sistema de educación, la mala distribución de los recursos, entre otros. Skinner traslada las alegorías de Bong en convincentes y conmovedores diálogos, por lo que ambos textos deberían ganar más influencia en los círculos literarios.

ANEXOS

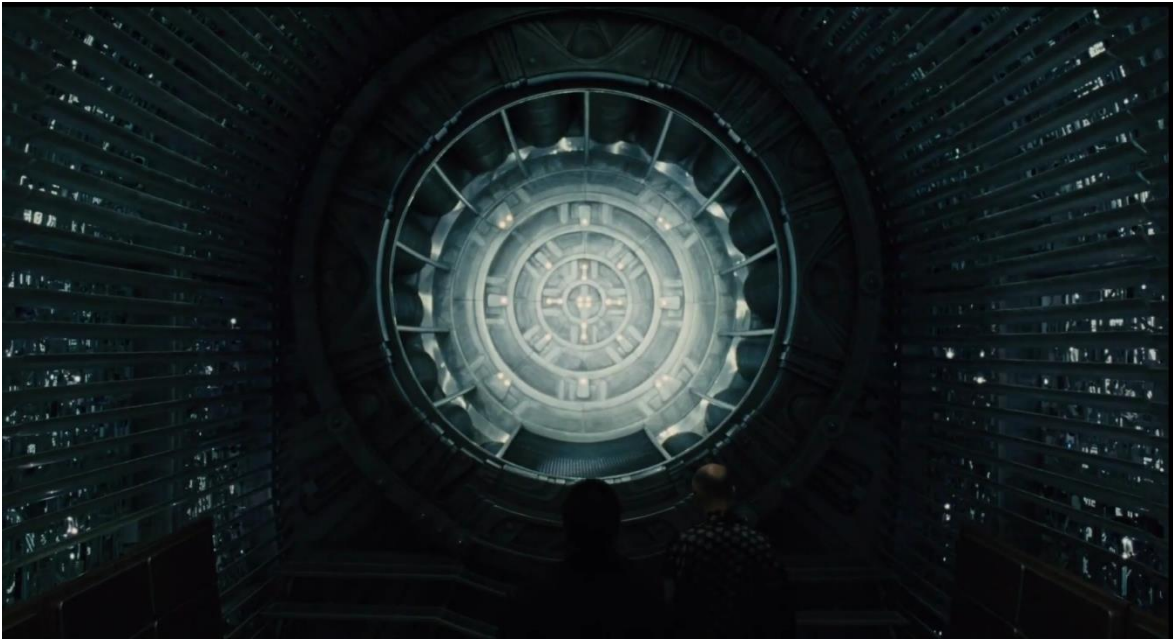
Anexo 1:



Anexo 2:



Anexo 3:



Anexo 4:



Anexo 5:



Anexo 6:



Anexo 7: *La caza del jabalí*, de Frans Snyders, ca. 1650.



Anexo 8: *Isidoro de Sevilla con báculo* (Sebastián Esteban Murillo)



Anexo 10: *La alegoría de la prudencia* (c. 1550-1565), atribuida al artista italiano Tiziano



Anexo 11:



Anexo 12:



Anexo 13:



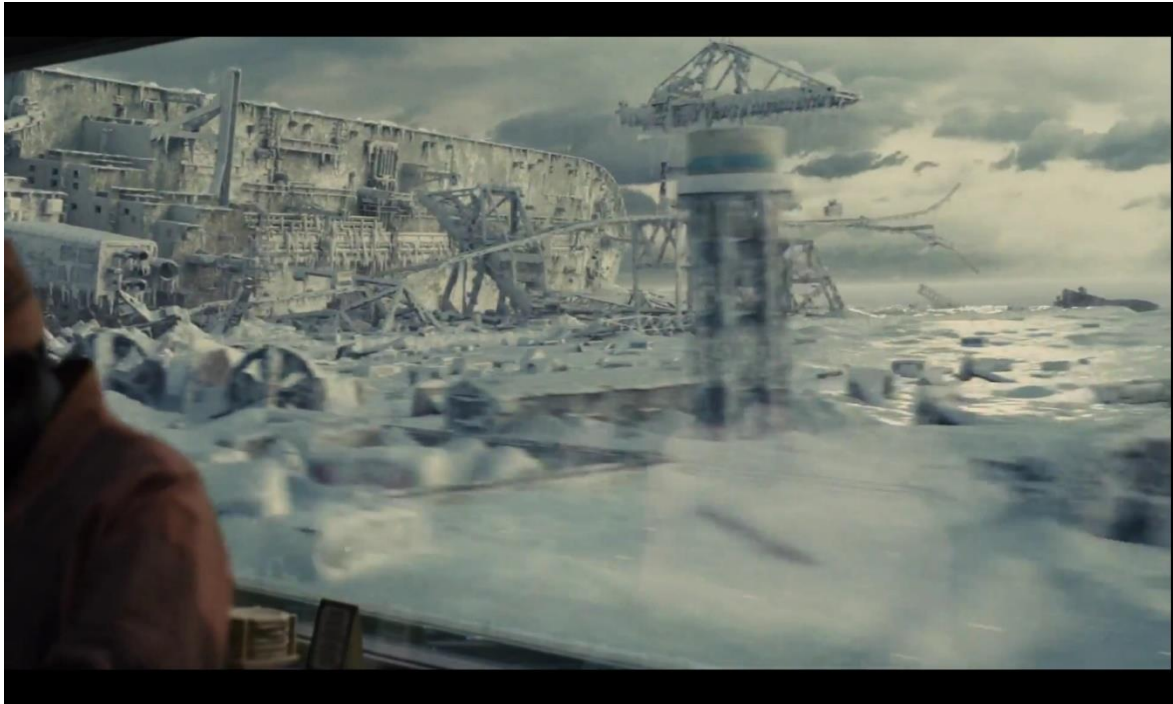
Anexo 14:



Anexo 15:



Anexo 16:



Anexo 17:



Anexo 18:



Anexo 19:



Anexo 20: *Alegoría de Luis XIV como Apolo en el carro del sol*, Joseph Werner (1662 - 1667).



Anexo 21:



Anexo 22:



Anexo 23:



Anexo 24: *American Progress* (1872) de John Gast



Anexo 25:



Anexo 26:



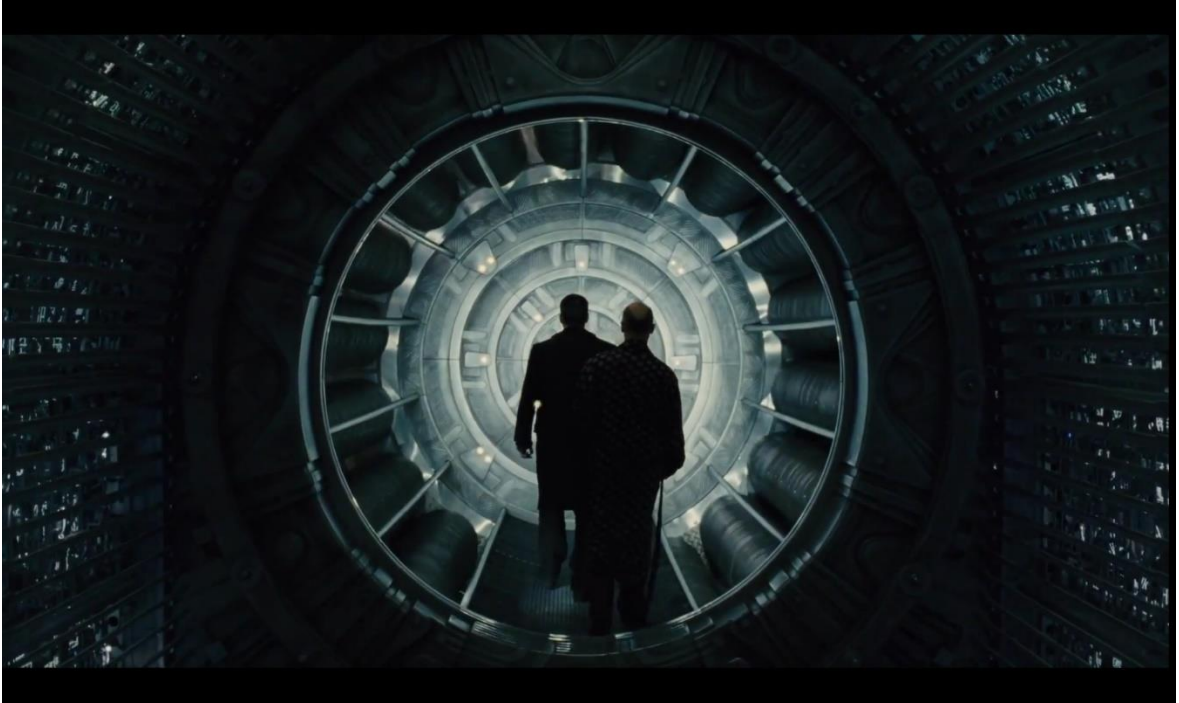
Anexo 27: *La rosa blanca* de Gustavo Doré, del *Paradiso* de Dante, Canto 32, en el que Dante y San Bernardo contemplan la imagen de la rosa blanca, un símbolo de amor divino en el que los fieles son entronizados.



Anexo 28:



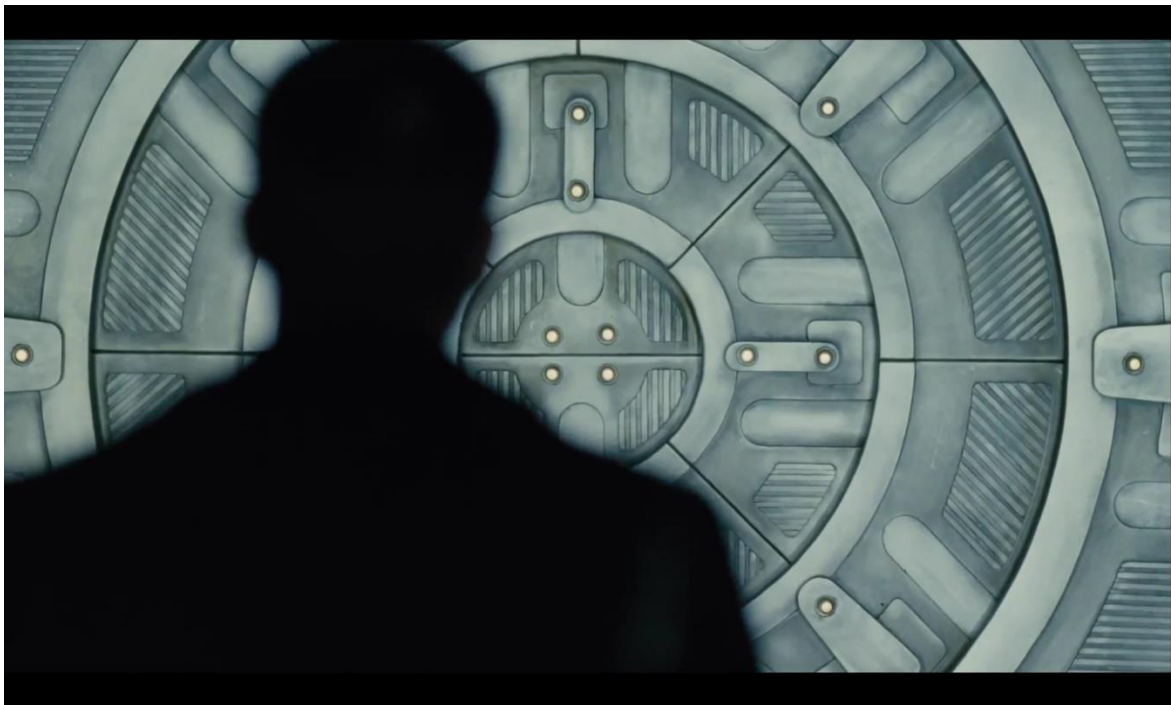
Anexo 29:



Anexo 30:



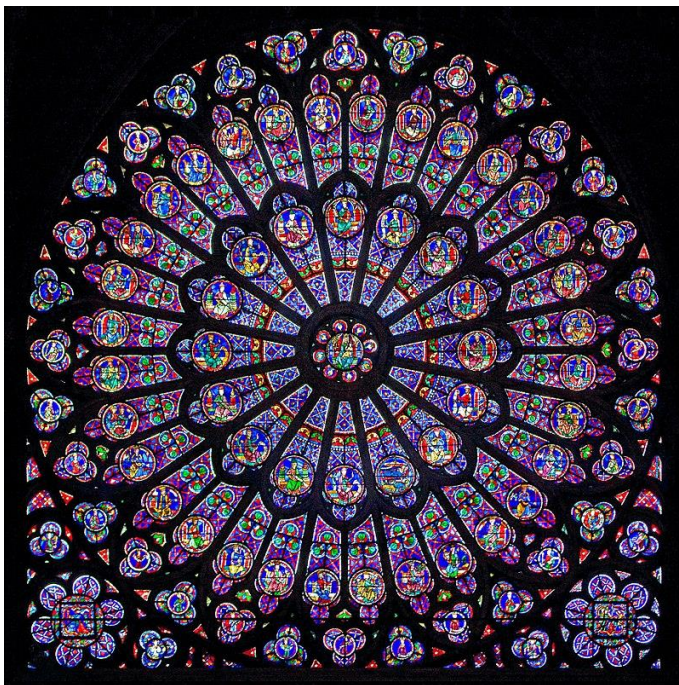
Anexo 31:



Anexo 32: Pintura Thangka de mandala manjuvajra.



Anexo 33: La rosa del norte de Notre Dame, París, tiene en su centro a la Santísima Virgen María y Cristo Niño en Majestad, rodeado de profetas y santos.



Anexo 34: El carro solar de Trundholm.



Anexo 35: Estatua de la diosa del sol Xihe conduciendo el sol, siendo arrastrada por un dragón, en Hangzhou.



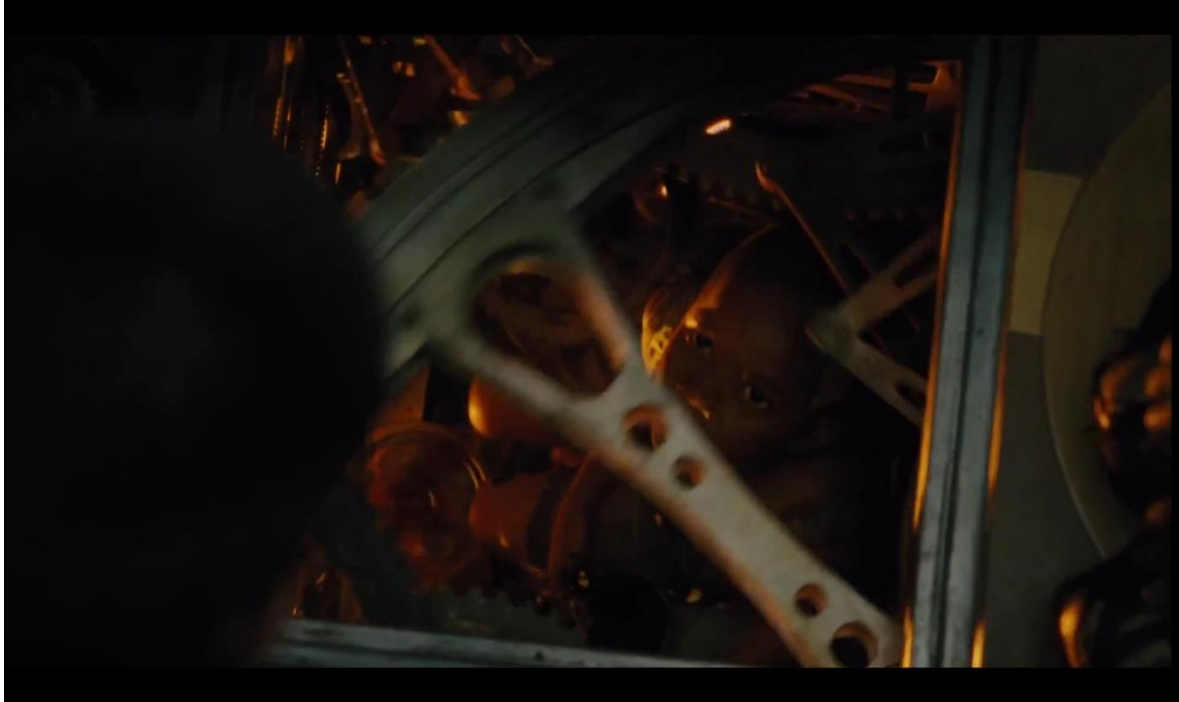
Anexo 36: Helios en su carro, principios del siglo IV aC, el templo de Atenea, Ilion.



Anexo 37: *Jörmungandr* (la serpiente Midgard) es pescada por una cabeza de buey* del manuscrito islandés del siglo XVII, ahora al cuidado del Instituto Árni Magnússon en Islandia.



Anexo 38:



Anexo 39: Mapa conceptual en la siguiente página.

La historia

*El puente principal en el recorrido del Rompenieves se llama Yekaterina, en honor a la emperatriz rusa Catherina la Grande.

*La asociación de Wilford a la imagen del sol es paralela a la que utilizó Luis XIV de Francia, el rey Sol.

*El tren es símbolo de la Revolución Industrial, período histórico crucial para el desarrollo del capitalismo.

La pintura

**Alegoría del progreso* de John Gast comparte el anhelo por el futuro y el olvido del pasado del líder del Rompenieves.

*La relación entre Curtis, Gilliam y Edgar se asemeja a las tres edades del hombre en *Alegoría de la prudencia* de Tiziano.

La Divina Comedia de Dante Alighieri

*Los protagonistas deben atravesar el infierno y el purgatorio para llegar al paraíso.

*La geometría de la punta del tren rememora a la *Rosa Blanca* de Gustavo Doré, espacio del Paraíso donde los fieles son entronizados.

La Biblia

*El diluvio y el arca de Noé (Gn. 6, 5-8). El Rompenieves es el arca que los protege del hielo.

*La redención de los pecadores a través de la sangre del salvador (Mt. 26, 26-29). Gilliam entrega su brazo para dar de comer a los hambrientos.

*La gula en los habitantes de Sodoma (Ez. 16, 49). Los pasajeros del frente gozan de lujos a costa de las privaciones ajenas.

Le Transperceneige de Jacques Lob y Jean-Marc Rochette

*Los pasajeros del frente adoran al tren como si se tratara de una entidad divina y todopoderosa. La llaman 'Santa Locomotora'.

Etimología

Los nombres de los protagonistas guardan significados claves para el desarrollo de la historia. Curtis es 'cortés', Gilliam es 'casco' y Edgar, 'lanza'.

Intertextualidad en Snowpiercer

Textos de no ficción

**Ensayo sobre los principios de la población* de Thomas Malthus: Wilford es consciente de los peligros de la sobrepoblación y sigue las medidas de Malthus para prevenirlas.

**El Príncipe* de Nicolás Maquiavelo: El mandato de Wilford coincide con la descripción de príncipe-bestia de Maquiavelo.

Novelas distópicas

Un mundo feliz de Aldous Huxley

*El Rompenieves y la futura ciudad de Londres se rigen por un sistema de castas. El rango social define su valor como individuo.

*Las autoridades de ambas civilizaciones se encargan de educar y adoctrinar a los más jóvenes para someterlos.

*Los ciudadanos y pasajeros consumen drogas (kronole y soma) para bloquear el dolor y angustia de la existencia.

Fahrenheit 451 de Ray Bradbury

*Ambas historias finalizan con la destrucción de la sociedad distópica. Una explosión reduce a cenizas tanto a Rompenieves como a la ciudad estadounidense.

*Los sobrevivientes serán los encargados de guiar a la humanidad y evitar que se repita el caos.

1984 de George Orwell

*El Rompenieves y Oceanía dividen a sus ciudadanos en tres jerarquías. La última jerarquía debe soportar escasez material y maltratos por las autoridades.

*A diferencia de las clases altas, las personas más vulnerables conservan la bondad, el amor y calor humano.

*El Partido del Gran Hermano y la ideología de Wilford han lavado el cerebro de los niños hasta convertirlos en fanáticos.

REFERENCIAS

- Beaumont, M. (2006). *Cacotopianism, the Paris Commune, and England's Anti-Communist Imaginary, 1870-1900*. Estados Unidos: Johns Hopkins University Press. Recuperado el 21 de abril de 2019 en <http://muse.jhu.edu/article/198770>
- Bradbury, R. (1953). *Fahrenheit 451*°. Ediciones perdidas [en línea]. Recuperado el 13 de abril de 2019 en www.librosdearena.es/Biblioteca_pdf/fahrenheit%20451.pdf
- Brañas, J., Fernández, G. y Garcelán, E. (2009). Las transformaciones económicas, políticas y sociales de Corea del Sur a través del cine. En: A. Ojeda y Á. Hildalgo, ed., *Estudios actuales sobre Corea*, 1era ed. España: Entorno Gráfico Ediciones, pp.69-93.
- Christ, A. y Dörholt, D. [DW Documentary]. (2019, 27 de febrero). A lack of women in Asia. [Video]. Recuperado el 30 de abril de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=0uj6bDqAVJA>
- De Bruyne, E. (1959). *Estudios de estética medieval II, Época románica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Eagleton, T. (1976). *Marxism and Literary Criticism*. Estados Unidos: University of California Press.
- Eagleton, T. (1983). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. China: DeBolsillo.
- Ehrbr, N. (2014, junio 24). Interview: Tilda Swinton based her 'Snowpiercer' villain in part on Thatcher. *Metro News*. Recuperado el 21 de abril de 2019 en <https://www.metro.us/entertainment/tilda-swinton-based-her-snowpiercer-villain-in-part-on-thatcher/tmWnfx---f2y8TcUiQwYg>
- Engels, F. & Marx, K. (2007). *El manifiesto comunista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Escohotado, A. (1994). *Las drogas: De los orígenes a la prohibición*. España: Alianza Cien.
- Fromm, E. (1957). *The Art of Loving*. Inglaterra: Unwin Books.
- Gendler, A. [TED-Ed] (2016, noviembre 15). How to recognize a dystopia. [Video]. Recuperado el 17 de abril de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=6a6kbU88wu0>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. España: Taurus.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1979). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Harari, Y. (2013). *Breve historia de la humanidad*. Colombia: Nomos Impresores S. A.
- Hart, D. (2002, enero 1). Life and Works of Antoine Louis Claude, Comte Destutt de Tracy. The Library of Economics and Liberty [en línea]. Recuperado el 21 de abril de 2019 en <http://www.econlib.org/library/Tracy/DestuttdeTracyBio.html>
- Hunt, R., Marland, J. y Rawle, S. (2011). *El lenguaje cinematográfico*. España: Parramón Audiovisual.
- Huxley, A. (1932). *Un mundo feliz*. México: Editorial Porrúa
- Kuczynski, J. (1975). *Breve historia de la economía*. Colombia: Ediciones Ideas.
- Lob, J. y Rochette, J. (1984). *Snowpiercer 1: The Escape*. China: Titan Cómics.
- López Castellón, E. (2010). Introducción. En: Moro, T. *Utopía*. López Castellón, E. ed. España: Edimat Libros S. A., pp. 5-35.
- Maquiavelo, N. (2008). *El Príncipe*. Argetina: Longseller S. A.

- Martínez, M. (1996, junio). Intertextuality: Origins and Development of the concept. *AEDEAN*. Recuperado el 3 de junio de 2019 en <http://www.jstor.org/stable/41054827>
- Matthews, D. (2013, junio 4). The black/white marijuana arrest gap, in nine charts. *The Washington Post*. Recuperado el 1 de mayo de 2019 en https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2013/06/04/the-blackwhite-marijuana-arrest-gap-in-nine-charts/?noredirect=on&utm_term=.2b988f51a82a
- McCouat, P. (2013). Titian, Prudence and the three-headed beast. *Journal of Art in Society*. Recuperado el 28 de mayo de 2019 en <http://www.artinsociety.com/titian-prudence-and-the-three-headed-beast.html>
- Moro, T. (2010). *Utopía*. España: Edimat Libros S. A.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. España: Ediciones Paidós.
- Nashawaty, C. (2014, julio 2014). Snowpiercer Movie. *Entertainment*. Recuperado el 3 de junio de 2017 en <https://ew.com/article/2014/07/09/snowpiercer-movie/>
- National Endowment for the Arts. (2005). *Guía del lector de Fahrenheit 451°*. Estados Unidos: NEA Big Read. Recuperado el 4 de abril de 2019 en <https://www.arts.gov/sites/default/files/Guia-del-Lector-Fahrenheit451.pdf>
- Orwell, G. (1949). *1984*. Colombia: Editorial Nomos S.A.
- Oxford University Press. (2013). Dictionary of American Family Names. *Ancestry*. Recuperado el 22 de mayo de 2019 en https://www.ancestry.com/name-origin?surname=curtis&geo_a=r&geo_s=us&geo_t=us&geo_v=2.0.0&o_xid=62916&o_li_d=62916&o_sch=Partners
- Peirce, C. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Argentina: Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Peirce, C. (2012). *Obra filosófica reunida Tomo II (1893-1913)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pettinger, T. (2014, julio 14). The socialism of George Orwell. Biography Online [en línea]. Recuperado el 26 de abril de 2019 en <https://www.biographyonline.net/socialism-george-orwell/>
- Platón. (2015). *La República*. Madrid: Mestas Ediciones.
- Radius TWC. (2013). *Snowpiercer*. Radius TWC [en línea]. Disponible el 2 de abril de 2019 en <http://andy-bailey.net/wp-content/uploads/2014/06/SNOWPIERCER-Press-Notes-FINAL.pdf>
- Ramos, T. y Zhou, T. [Every Frame a Painting] (2014, octubre 28). Snowpiercer - Left or Right. [Video]. Recuperado el 17 de abril de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=X05TDsoSg2Y>
- De Saussure, F. (1945). *Curso de Lingüística General*. Argentina: Editorial Losada S. A.
- Serrano Simarro, A., & Pascual Chenel, Á. (2012). *El libro de los símbolos*. Madrid: LIBSA.
- Shipp, H. (1950). *Libros que han movido al mundo: Relatos y estudios acerca de la palabra dinámica*. México: Compañía General de Ediciones S. A.
- Talens, J. (1995). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. España: Ediciones Cátedra S. A.
- The National Geographic Society. (2013). *Historia: Las monarquías absolutas*. Madrid: Macrolibros.
- Todorov, T. (1979). *Teorías del símbolo*. Venezuela: Monte Ávila Editores C. A.
- Vázquez Mantecón, A. (2011). Alegorías, metáforas y símbolos en el cine sobre la Revolución mexicana. *Caravelle*. Recuperado el 18 de mayo de 2019 en <https://journals.openedition.org/caravelle/1441#fn2>

- Velasquez, M. y Velasquez, S. [Screened] (2018, julio 20). Loss of Humanity in Dystopian Movies (Part 1) | The Lobster. [Video]. Recuperado el 17 de abril de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=5N33DUh7Of8>
- Witz, M. [Ventura Film]. (2017 junio 21). The Substante: Albert Hoffman's LSD. [Video]. Recuperado el 1 de mayo de 2019 en <https://www.youtube.com/watch?v=WnTdHQTuj3Y&t=1253s>
- Zecchetto, V. (2010). *La danza de los signos: Nociones de semiótica general*. Argentina: La Crujía Ediciones.
- Zuzunegui, S. (1998). *Pensar la imagen*. España: Ediciones Cátedra S. A.