

¿NO HAY ALTERNATIVA?

**APERTURAS UTÓPICAS Y CLAUSURAS DISTÓPICAS: UNA MIRADA AL
FUTURO A TRAVÉS DEL CINE DE MASAS DEL SIGLO XXI.**



VNIVERSITAT
E VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

AUTORA:

ANA CLARA REY SEGOVIA.

DIRECTORES:

JENARO TALENS CARMONA

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

Esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la ayuda del subprograma de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Universidades.

Referencia de la ayuda: FPU15/03152

AGRADECIMIENTOS

No hay verdadera mutación sin desgarramiento. (...).

No hay creación sin un mínimo de inestabilidad.¹

Esta tesis no es un producto puramente mío. Nunca nada es producto *sólo* del esfuerzo individual, así como una nunca es únicamente una sin los demás, sin aquellas personas que te acompañaron y te acompañan a lo largo de tu vida. Este trabajo es el producto de tantos encuentros, debates, vinos, mates, cafés y experiencias que sería imposible enumerarlos todos. Creo firmemente que lo personal es político y, en consecuencia, esta tesis es ambas cosas. Por ello, ya no por un afán de reconocimiento que sé que quienes me acompañan no pretenden, sino por la necesidad de reivindicar lo colectivo, creo que es justo nombrar a quienes me aguantaron, me debatieron, me criticaron, me animaron y me consolaron a lo largo de estos casi cinco años.

A mi padre, que me enseñó que la utopía se construye siempre con el otro y en todas partes. A mi madre, que sigue creyendo en la utopía y se compromete *en cuerpo y alma* a alcanzarla. A mi hermano, que se anima todos los días a cuestionarse su papel en el mundo y que, pese a nuestras diferencias a veces insalvables, no deja de discutir e intercambiar conmigo. A mis tías que me enseñaron a (re)construir después del temporal. A Trini y Antonio, que me abrieron las puertas de su casa y me hicieron parte de su familia.

A mis amigos de aquí y de allá. A Ana Laura, mi hermana de la vida. A Viviana, Geraldin y Michael, por alegrarse conmigo después de tantos años. A Esther, compañera y hermana, por las noches llenas de dudas, risas, reflexiones y lágrimas compartidas, por su sinceridad, por los cuidados incondicionales. A Dani, por su alegría revolucionaria y por no dejar de soñar despierto. A Duro y Pau, por tener los pies en la tierra y la mirada más allá de ella. A Isa, por su sororidad, sus abrazos, sus consejos y su acompañamiento en cada etapa del camino. A Felipe, por sus achuchones y su sabiduría. A Eva, por su sonrisa inagotable. A Andrea, por su voz transformadora.

¹ Fernando Mayor en el prólogo del libro de Fernando Aínsa (1999: 9).

A todas las compañeras y compañeros que se han cruzado en mi camino, con quienes he empujado, aunque sea por un rato, en el mismo sentido. A Mina, Esteban, Sarai y tantas otras, por la solidaridad y la ternura. A quienes llegaron siendo colegas al despacho en la quinta planta y acabaron siendo amigas. A Raúl, por las largas pausas para fumar y las luchas diarias. A Elisa, por ser la primera en indignarse conmigo. A Lorena, por no dejar que me desvíe. A María, Ioana y David, por mostrarme todos los días que la academia puede ser otra cosa. A mis compañeras y compañeros del grupo Histopía de la Autónoma de Madrid, por su consejo y su hospitalidad. A Mariano, por su amistad y confianza.

Por supuesto, a mi director, Antonio, por siempre creer que podía y por ayudarme a abrir los ojos hace ya una década. Por tus ánimos incondicionales y tus esquemas indecifrables. A mi otro director, Jenaro, por su confianza ciega. A Manolo, por empujarme. A Nick, por su cariño y su guía a pesar de la distancia. A Luis, por ser la guía en esta maraña burocrática y por estar siempre atento. A Germán, por su generosidad.

En esta larga —y, a veces, agónica— etapa, todas estas personas me han ayudado a ir ensamblando las partes que aquí se presentan bajo la forma de una tesis doctoral. Hay alguien que, sin embargo, ha estado ahí día a día de manera incondicional, sin descanso, dejando muchas veces de lado sus propias necesidades para acompañarme en casi cada palabra que he ido poniendo en el papel. A Manel, mi compañero, mi amigo, mi refugio. Por compartir, por aguantar, por cuidar, por leer, por corregir, por opinar, por discutir, por tener siempre un apunte que hacer. Por tu sinceridad y por tu apoyo infinito. Esta tesis es tan tuya como mía.

Valencia.

Diciembre de 2021.

ÍNDICE

| | |
|-----------------------------------|---|
| INTRODUCCIÓN GENERAL | i |
|-----------------------------------|---|

A MODO DE MAPA

| | |
|---|----|
| 1. Hipótesis y objetivos (un punto de partida) | 1 |
| 2. Marco teórico y metodológico: miradas, texto(s) y contexto(s) | 8 |
| 2.1. Lo hegemónico como coordenada general: la cultura como espacio de encuentro y conflicto..... | 14 |
| 2.2. Imágenes, imaginación, imaginario(s): una (posible) aproximación..... | 19 |
| 2.3. La imagen cinematográfica como <i>aterrizaje</i> | 25 |
| 2.4. Pensar en los márgenes: el conocimiento situado como oportunidad. | 32 |
| 3. El estado de la cuestión: un problema de límites..... | 35 |
| 3.1. En búsqueda de la utopía: un mapa preliminar de los estudios utópicos y distópicos. . | 36 |

I. LA UTOPIA Y LO UTÓPICO COMO PUNTOS DE PARTIDA

| | |
|--|-----|
| Introducción | 47 |
| 1. El nacimiento de la utopía moderna: la Utopía de Tomás Moro como caso paradigmático. 49 | |
| 2. La utopía como reflexión sobre el presente: un (breve) recorrido histórico..... | 55 |
| 2.1. De la literatura a la praxis (y de vuelta)..... | 57 |
| 2.2. Entre el progreso y la refundación: de Cabet a Morris. | 61 |
| 2.3. Adaptación y evolución: revisando el canon. | 64 |
| 2.4. El ocaso de la utopía literaria..... | 68 |
| 2.4.1. La «nueva» utopía: entre el pasado y el futuro. | 70 |
| 2.4.2. Utopía y fragmentación: realismo utópico y anti-anti-utopía. | 79 |
| 3. Utopía, encuentro y conflicto: la ambigüedad como propuesta..... | 84 |
| 3.1. La utopía como propuesta de diálogo: sátira y género utópico..... | 86 |
| 3.2. La función utópica..... | 91 |
| 3.3. Utopía e ideología: imaginación y realidad. | 94 |
| 3.4. Más allá de la ficción: la utopía como método y proceso. | 99 |
| 3.5. Persistencia y alteridad: la utopía como apertura frente al cierre totalitario. | 111 |
| 4. Una síntesis: hacia una (im)posible definición de lo utópico. | 116 |
| 5. La crítica anti-utópica y el fin de la utopía..... | 120 |

II. REACCIONES A LA UTOPIA: DE LA ANTI-UTOPIA Y LA DISTOPIA (UNA PANORAMICA)

| | |
|--------------------|-----|
| Introducción | 131 |
|--------------------|-----|

| | |
|--|-----|
| 1. La distopía: una definición preliminar..... | 133 |
| 2. Un recorrido histórico por la producción distópica en la literatura y el cine: texto(s) y contexto(s)..... | 141 |
| 2.1. La anti-utopía antes de la distopía: prehistoria y orígenes del género distópico..... | 142 |
| 2.2. La distopía ante la «gran transformación» (1870-1914)..... | 146 |
| 2.3. La distopía ante la «catástrofe» (1914-1949)..... | 160 |
| 2.3.1. ¡El infinito no existe!: Zamiátin y el nuevo paradigma de lo distópico. | 161 |
| 2.3.2. El salto a la gran pantalla: <i>Metrópolis</i> como pionera..... | 166 |
| 2.3.3. El nuevo mundo: entre la (in)felicidad y la clausura..... | 169 |
| 2.3.4. Una síntesis provisional: la distopía como imposibilidad..... | 180 |
| 2.4. La distopía ante la contradicción (1950-1979)..... | 183 |
| 2.4.1. Las paradojas de vivir en un mundo limitado: indiferencia y apatía en la distopía maltusiana..... | 188 |
| 2.4.2. La realidad del nuevo mundo feliz: alienación, cultura de masas y (neo)totalitarismo..... | 193 |
| 2.4.3. Nacer en un mundo sin futuro: la(s) violencia(s) como única posibilidad ante la imposibilidad..... | 200 |
| 2.4.4. El <i>boom</i> del cine distópico: lo popular y lo masivo en el «Nuevo Hollywood» (y más allá)..... | 210 |
| 2.4.5. Cierres y aperturas en la crítica distópica: un balance de una época de transiciones..... | 215 |
| 2.5. La distopía y la (falta de) alternativa (1979-2000)..... | 219 |
| 2.5.1. Del modernismo a la posmodernidad: una (posible) aproximación..... | 221 |
| 2.5.2. Sin tiempo para imaginar: la <i>crisis</i> del sujeto moderno y la nueva cultura capitalista..... | 228 |
| 2.5.3. Distopía y «fin del mundo» (un breve inciso)..... | 236 |
| 2.5.4. El fatalismo como reclamo: distopía, globalización y cultura <i>mainstream</i> | 242 |
| 3. Enfrentarse al laberinto distópico (y salir con vida)..... | 247 |
| 3.1. La distopía como conflicto permanente: un análisis de las tendencias en el interior y el exterior de los textos distópicos..... | 248 |
| 3.2. La distopía: una (nueva) propuesta de definición..... | 251 |

III. FUTUROS *MAINSTREAM*: LA (RE)PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DEL CIERRE DISTÓPICO ACTUAL

| | |
|---|-----|
| Introducción..... | 253 |
| 1. El filme como texto..... | 256 |
| 1.1. Una propuesta de lectura (I): reconociendo el terreno..... | 260 |
| 1.2. Una propuesta de lectura (II): desandar el laberinto..... | 262 |

| | |
|---|-----|
| 2. Miradas distópicas sobre la crisis de la realidad actual: texto(s) y contexto(s) | 266 |
| 2.1. Una mirada al futuro: la construcción de la realidad distópica. | 274 |
| 2.2. Las fronteras distópicas como límite de las posibilidades: civilización, orden, alteridad..... | 316 |
| 2.2.1. Entre la civilización y la barbarie: el exterior como aprendizaje. | 319 |
| 2.2.2. Los límites de la revuelta: el orden en el interior de las fronteras. | 333 |
| 2.2.3. La frontera como límite: identidad, subjetividad, realidad. | 348 |
| 2.2.4. Las fronteras distópicas como límites de la utopía..... | 362 |
| 2.3. Las ruinas como condición para el progreso: decadencia y permanencia en la distopía <i>mainstream</i> contemporánea. | 367 |
| 2.3.1. Renacer desde los escombros: la memoria y los (nuevos) orígenes del mundo occidental..... | 370 |
| 2.3.2. <i>Make the world great again</i> : ruina, pastiche y fetichización de la historia. | 382 |
| 2.4. De la tragedia a la farsa: la repetición de la historia como trauma. | 394 |
| 2.4.1. Las lecciones de la Historia: de la civilización a la barbarie (y de vuelta a la utopía liberal)..... | 397 |
| 2.4.2. El Holocausto como horizonte distópico: el estado de excepción como paradigma biopolítico capitalista..... | 413 |
| 2.4.3. Exhibicionismo y ocultamiento: los (posibles) riesgos de la sobrerrepresentación del totalitarismo (una síntesis parcial)..... | 424 |
| 2.5. De héroes, víctimas y culpables. | 428 |
| 2.5.1. En busca de la redención: el « <i>white savior</i> » como <i>mesías</i> del nuevo mundo. | 430 |
| 2.5.2. Emancipación y sumisión: (también) una cuestión de género. | 450 |
| 2.5.3. El aprendizaje de la resignación (o la domesticación de la revuelta). | 475 |
| 2.5.4. El camino al colapso: el señalamiento a los culpables (apuntes para un posible debate)..... | 490 |
| 3. A modo de síntesis: cambiarlo todo para que nada cambie (o sobre el impulso utópico en la anti-utopía contemporánea)..... | 497 |

UN POSIBLE COROLARIO: LA UTOPIA Y LO UTÓPICO COMO PUNTOS DE LLEGADA

| | |
|--|-----|
| Sobre el cierre distópico y la necesidad de (re)pensar la utopía..... | 507 |
| ¿Hay alternativa?..... | 516 |
| Los lugares de la utopía: (nuevas) imágenes, imaginación e imaginarios. | 522 |

ANEXO / APPENDIX: LONG ABSTRACT..... 527

LISTADO COMPLETO DE REFERENCIAS

| | |
|--|-----|
| Ensayo y literatura científica | 565 |
| Literatura de ficción y otros textos literarios..... | 591 |
| Audiovisuales..... | 595 |

INTRODUCCIÓN GENERAL

Esta tesis doctoral surge del intento por abordar un análisis de nuestro presente a partir de la reflexión acerca de la actual desazón sobre nuestro porvenir. El acercamiento a un tema como el planteado, esto es, a las ansiedades provocadas por lo aún no vivido, no puede ser más que un ejercicio de reflexión sobre la capacidad (y la necesidad) de imaginar mundos posibles en un contexto en el cual el futuro se vislumbra como cada vez más inestable e impredecible y, en consecuencia, como cada vez más «distópico» (como un *mal lugar*). Por tanto, esta tesis doctoral tiene como objetivo servir como un parón reflexivo en la constante huida hacia adelante del mundo actual. Se trata, pues, de un esfuerzo por (re)situarnos para preguntarnos hacia dónde vamos y, sobre todo, hacia dónde queremos ir.

Parece indiscutible que las primeras dos décadas del siglo XXI se plantean como una etapa de transición y transformación a muchos niveles para el mundo occidental (y *occidentalizado*). La crisis económica, el surgimiento de nuevas potencias a nivel geopolítico, el auge de la ultraderecha en Europa y América, la emergencia climática y la reciente pandemia global han supuesto, sin lugar a dudas, hitos que han influido en la forma en que concebimos el mundo en el que vivimos. El problema, quizá, es que el rumbo que tomarán estas transformaciones continúa siendo incierto para una gran mayoría que, abrumada por la urgencia que plantean muchas de estas problemáticas, no puede hacer otra cosa que recurrir al cinismo y a la tan extendida máxima del «sálvese quien pueda». En paralelo a esto, la creciente aparición de multitud de ficciones distópicas en el cine y la televisión vienen a servir como una especie de purga de nuestros supuestos *pecados*, así como un espacio donde descargar nuestras frustraciones por la falta de control sobre nuestras vidas. En ese sentido, la ficción distópica nos ofrece certezas que, quizá por terribles, en la realidad evitamos afrontar.

Cuando emprendí esta investigación, allá por 2015, hablar de «distopías» parecía un mero ejercicio de entretenimiento intelectual para muchos de los curiosos que me preguntaban sobre mi tesis doctoral. Ya resultaba algo desconcertante para parte de mi entorno que hubiese dedicado mi tesina de final de máster a la investigación sobre una saga

aparentemente tan trivial como *Los Juegos del Hambre*², a la que (sin embargo) muchos achacaban un carácter crítico que yo me había empeñado en desmontar. A lo largo de los años que transcurrieron desde la defensa de aquel trabajo, he descubierto que muchos/as investigadores/as comenzaban también a exponer, durante la misma época, sus recelos hacia el aparente potencial *movilizador* y *reflexivo* de los textos distópicos. Esto no es casual: en los últimos años —al menos en el mundo occidental— la distopía se ha convertido en un lugar común a la hora de abordar la crítica a una realidad cada vez más desesperanzadora, superando muchas veces los límites de la ficción. La reciente pandemia del virus bautizado como COVID-19 parece confirmarlo, con imágenes que en las redes sociales y en algunos medios de comunicación fueron calificadas como dignas de un apocalipsis *zombi*: las estanterías vacías de los supermercados, las gentes cargadas con latas de conservas (y papel higiénico), las calles completamente desiertas durante el confinamiento o los rostros cubiertos por mascarillas son solo algunos ejemplos de esto.

Una consulta en la base de datos *Google Trends*³, para el período correspondiente a los últimos cinco años, evidencia aún más lo dicho. En España, el porcentaje de búsqueda del término «distopía» aumentó considerablemente entre el 22 y el 28 de marzo de 2020, días después de la declaración de la pandemia por parte de la Organización Mundial de la Salud, el 11 de marzo del mismo año. Lo mismo sucedió durante este mismo mes en otros países como Reino Unido, Estados Unidos, Francia, Argentina o Brasil. En el caso de Estados Unidos, puede observarse también un pico en las búsquedas de este término a finales del mes de enero de 2020, al poco tiempo de haberse declarado la epidemia en la ciudad de Wuhan (China), en diciembre del año anterior. Este interés por lo distópico parece esconder algo más que los miedos concretos a la mencionada pandemia, viniendo a confirmar, de alguna manera, esa creciente intranquilidad respecto al futuro. Algo que vuelve a reflejarse, también —y por primera vez—, en el barómetro de septiembre de 2020 del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) español. Aunque la pandemia de COVID-19 y el paro constituyen las principales preocupaciones de los españoles, es significativo que, entre sus preocupaciones *menores*, «las incertidumbres ante el futuro, la inseguridad y el miedo al futuro» aparezcan por encima de cuestiones tales como la

² Ver: Rey Segovia, Ana-Clara (2016). *Cine distópico y crisis social: El caso de la adaptación cinematográfica de 'Los Juegos del Hambre'* (Trabajo de Fin de Máster). Universitat de València.

³ <https://trends.google.es/trends/>

monarquía o los nacionalismos⁴. Aquellos síntomas que muchos investigadores sociales detectábamos en la creciente presencia del género distópico en los productos de la cultura de masas (especialmente, en el cine y las series televisivas), se han convertido, así, en una cuestión cotidiana y, por tanto, relevante a la hora de analizar nuestro presente.

En cualquier caso, es indiscutible que esta voluntad de abordar «lo distópico» desde una perspectiva que tenga en cuenta lo que esto supone en cuanto discurso sobre nuestra realidad supondría un ejercicio demasiado vasto e incluso, hasta cierto punto, indeterminado o vago en términos académicos. Sin dudas, se trata de mucho más de lo que una sola persona podría llegar a abordar en una investigación como la que aquí se presenta. Durante la elaboración de esta tesis, la dificultosa tarea de seleccionar, acotar, recortar y descartar, nos ha llevado a diversas transformaciones en el corpus de estudio, manteniendo siempre la preocupación porque estas investigaciones no supusieran un mero ejercicio intelectual, sino que «sirvieran para algo». En esta carrera contra la tendencia neoliberal a la *macdonalización* (Ritzer, 1996) de la producción de conocimiento —en la que la «calidad investigadora» queda prácticamente supeditada a la constante atención a los índices de impacto y los informes anuales de resultados— el afán por mantener siempre un cable a tierra significó, en nuestro caso, un ejercicio consciente hacia el compromiso y la responsabilidad políticas.

Esta difícil tarea de ofrecer algo «original» o «novedoso» a la investigación en los términos exigidos por la Academia, me llevó a entender la importancia de abordar el tema desde un enfoque interdisciplinar, que no se encerrara en concepciones deterministas sobre lo cultural, lo social o lo político, y que intentara acercarse a estos ámbitos entendiéndolos como lugares de permanente conflicto y negociación, desde la perspectiva de los Estudios Culturales. En este sentido, lo *cultural*, entendido como ese espacio de constante tensión e intercambio inestable entre las diferentes fuerzas sociales, se convirtió en un punto de partida fundamental para mi aproximación. En ese espacio de encuentro que supone la cultura, la importancia de la imagen se tornaba un punto ineludible a la hora de apuntar a un universo simbólico cruzado por diferentes representaciones cada vez más *pantallizadas*. Por ello, el cine y, en concreto, el cine distópico, se presentaba como

⁴ CIS, Barómetro de septiembre de 2020. Disponible en: http://www.cis.es/cis/opencm/ES/2_bancodatos/estudios/ver.jsp?estudio=14519

una apuesta razonable a la hora de abordar los imaginarios sociales vinculados a esta *crisis del porvenir*⁵.

A todo esto se le ha unido lo que parece ser un replanteamiento de las ficciones distópicas —tendencia que, como veremos, ya puede detectarse en las distopías de la segunda mitad del siglo XX— en el que los argumentos de las mismas han virado de una crítica más generalizada al *progreso* o la utopía, a una más preocupada por los problemas concretos del presente. En este sentido, si bien es evidente que el imaginario distópico no es algo exclusivo de nuestros tiempos, no es menos cierto que el mismo ha vivido una evolución que da cuenta también de un cambio relacionado con los nuevos recelos hacia el propio sistema capitalista. De aquellas amenazas más fácilmente reconocibles de las distopías clásicas —de las que también nos ocuparemos en las páginas siguientes—, tales como los avances tecnológicos/científicos o los totalitarismos (y los mecanismos de control y represión asociados a todo esto), lo que permanece hoy es un miedo subyacente, constante, como síntoma de una verdad que resulta la más de las veces inconfesable: que aquellos lobos siguen existiendo hoy bajo la forma de corderos, también en el seno de las *democracias liberales* de los países «desarrollados». Así, las problemáticas planteadas en las distopías contemporáneas aluden mucho más a lo *cotidiano*, en el marco de un capitalismo de mercado que se percibe como cada vez más «desenfrenado» pero que, al mismo tiempo, se constituye como la (única) pauta a partir de la cual explicarnos y ubicarnos en el mundo.

En definitiva, a lo que nos referimos es a que —sobre todo tras el proclamado «fin de la historia» anunciado por Francis Fukuyama hace casi tres décadas— los obstáculos y peligros que se nos plantean en el futuro parecen presentarse de una manera cada vez más difusa, lo que hace a su vez más complejo identificarlos y luchar contra ellos. Sin embargo, su presencia se sigue sintiendo de manera *espectral, fantasmagórica* y, si cabe,

⁵ Durante los últimos años, el crecimiento de las plataformas de *streaming* como HBO, Netflix, Amazon Prime y otras, ha traído consigo el estreno de muchas series distópicas tales como, *The 100* (Jason Rothenberg, 2014), *3%* (Pedro Aguilera, 2016), *Westworld* (Jonathan Nolan y Lisa Joy, 2016), *The Handmaid's Tale* (Bruce Miller, 2017), *Altered Carbon* (Laeta Kalogridis, 2018), *Years & Years* (Russell T. Davies, 2019), *Snowpiercer* (Josh Friedman y Graeme Manson, 2020), entre muchas otras. Ante este «auge» del género distópico en la televisión, puede parecer llamativo que nos hayamos decantado por un estudio de las distopías en la gran pantalla; sin embargo, creemos que el cine nos permite abordar este fenómeno en unos términos más *abarcables*, teniendo en cuenta que, además, muchos de los temas representados en las series ya han sido abordados por los textos fílmicos (en algunos casos) con mayor éxito.

aún más aterradora que antaño. Con esto, la sensación de desorientación o de confusión ante los problemas actuales —tales como la precariedad o las crisis económica, política, ecológica y migratoria— comienzan también a tomar más presencia en las ficciones distópicas, lo que nos permite observar a las mismas como indicios de una (auto)asumida *derrota* en el campo de lo político: como una profecía autocumplida que manifiesta aquello a lo que se refería Margaret Thatcher cuando proclamaba que ya «no hay alternativa».

Aunque nuestra intención será abordar también los orígenes de la imaginación distópica (y, por tanto, también del pensamiento utópico⁶) a fin de ubicarnos dentro de este entramado que resulta muchas veces difícil de delimitar y definir, el grueso de nuestra exposición estará enfocado a comprender cómo hemos llegado a nuestros días sumidos en lo que Martorell (2019: 12) define como una «parálisis de la imaginación». Bajo nuestro punto de vista, comprender lo que supone esta parálisis implica abordarla desde una perspectiva que entienda que la misma trasciende cualquier análisis puramente estructural para ubicarse, también, en el terreno de lo cultural y, en particular, en el de la propia subjetividad. En este sentido, consideramos imprescindible comprender que hoy —más que nunca quizá— «lo personal es político», como diría la feminista Carol Hanisch hace más de cincuenta años atrás⁷. Creemos que esta máxima se convierte ahora en una cuestión vital para afrontar de forma crítica el presente.

No obstante, es necesario reconocer que, si ya la precariedad e inestabilidad de nuestro presente no dejaba ya mucho tiempo a la reflexión sobre nuestra realidad, las sucesivas y acumuladas crisis suponen que, para la mayor parte de la gente, no quede más opción que *esperar el impacto*. En ese sentido, como ya señalaba Fredric Jameson (2003: 103) hace más de quince años, parece claro que hoy en día, para la mayoría, es «más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo». La mencionada identificación entre capitalismo y cotidianeidad, especialmente en el mundo occidental, se vuelve uno de los principales escollos a superar a la hora de plantearnos la posibilidad de alternativas. En

⁶ Aunque abordaremos los vínculos entre utopía y distopía con mayor profundidad en las páginas que siguen, vale la pena aclarar que esta última no puede entenderse adecuadamente sin una necesaria aproximación a la primera, entre otras cosas, porque las «distopías» surgen como críticas a las (supuestamente) fallidas experiencias utópicas de la modernidad.

⁷ Hanisch, Carol (1969). *The personal is political*. Disponible en <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>

otras palabras, en un estado de consternación y derrotismo generalizado, la falta de alternativas a un modelo económico que parece abocado a su autodestrucción —y, por tanto, también a la nuestra—, dificulta el ejercicio de otras formas de imaginar(nos) y pensar(nos) en este mundo, o, dicho de manera más clara, de (re)pensar la *utopía*. Creemos que nuestra posición como académicos nos obliga a asumir un compromiso con esto, entendiendo que esta reflexión no sólo es necesaria sino también *urgente*: al fin y al cabo, es la propia vida la que está en riesgo. La citada frase de Jameson, que sirvió de puntapié inicial para mi interés en el tema planteado, nos invita así a reflexionar sobre algunos elementos fundamentales dentro de esta discusión: los cruces entre imaginarios e imaginación, pero también acerca de aquello sobre lo que se construyen y se asientan los anteriores, esto es, sobre la capacidad reproductora pero también creativa/movilizadora de las imágenes en un sentido amplio, como abordaremos en los capítulos siguientes.

Los intentos por acercarse a la temática propuesta desde la academia han sido múltiples: diversos académicos y académicas han abordado tanto la utopía como la distopía desde enfoques que, generalmente, toman en cuenta lo filosófico, lo histórico, lo político o lo social como ejes vertebradores de sus propuestas. Si bien la producción científica sobre estos temas ha sido constante a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, ahora estaría viviendo una especie de reflorecimiento reflejado en cientos de ensayos, artículos, congresos y cursos sobre la temática utópica y distópica. Aunque abordaremos esto con mayor detenimiento en el apartado dedicado al estado de la cuestión, cabe destacar la actividad de la *Society for Utopian Studies*, fundada en 1975, y que hoy cuenta con una comunidad amplísima no sólo de investigadores sino también de activistas alrededor del mundo (lo que vuelve a confirmar los inevitables cruces entre la teoría utópica y la praxis).

En nuestro caso, para abordar estas cuestiones nos hemos planteado la necesidad de realizar un recorrido que nos sirva para ubicarnos dentro de estas reflexiones en un sentido amplio: como ya sugeríamos, no sólo atendiendo a los propios textos, sino también a sus implicaciones más allá de la ficción, así como a las posibles salidas al «laberinto distópico» que, consideramos, caracteriza a nuestra realidad. Los ya mencionados ritmos de la producción académica en la actualidad parecen justificar una mirada más detenida y reflexiva sobre este fenómeno, que no se limite a analizarlo de manera aislada, sino que

lo vincule a aquella tradición de la que surge: esto es, a la utopía como coordinada general. Esto nos obliga también a una revisión y reflexión en torno a lo utópico que no lo aborde con fines meramente descriptivos, sino que tenga en cuenta, además, las *funciones* y *sentidos* que se le han atribuido a lo largo de la historia moderna (las lecturas y posibles *usos* de la utopía). Por ello, nuestra propuesta se centrará, en un primer momento, en esbozar de forma ilustrativa el origen y la evolución del pensamiento utópico: comenzando en el Renacimiento y llegando hasta nuestros días, recorreremos las principales ficciones utópicas del Renacimiento y la Edad Moderna, pasando también por sus aterrizajes en proyectos y experiencias concretas como las comunidades ideales de Fourier u Owen, por mencionar sólo algunos ejemplos. De esta manera, pretendemos identificar algunas características preliminares que nos permitirán definir con mayor claridad lo que aquí entenderemos por «utopía» no sólo en su sentido histórico y filosófico, sino también como discurso y, sobre todo, como práctica política.

Atendiendo a esto, abordaremos las ficciones utópicas en sus aspectos formales entendiéndolos siempre como propuestas de (potencial) *diálogo* y *encuentro*. Nuestro objetivo aquí será el de identificar aquellos elementos y/o mecanismos narrativos más característicos de la utopía, entendida ahora como un fenómeno complejo y poliédrico. Esto nos permitirá dar el salto a lo distópico con nuevos mimbres, alejados de las lecturas más dogmáticas y *reaccionarias* sobre la utopía. Para ello, abordaremos las relaciones de la utopía con la ambigüedad propia de la sátira, con la otredad, con el deseo y, en definitiva, con la esperanza. En esta parte, intentaremos acercarnos a la utopía también desde un enfoque psicoanalítico para comprender la *persistencia* (Abensour, 2008) de las diversas expresiones del pensamiento utópico a lo largo de la historia. Una vez analizado lo anterior, intentaremos proporcionar una definición lo suficientemente amplia de lo utópico, a modo de síntesis provisional de este primer bloque de nuestra propuesta.

Como decíamos, esta primera parte estará enfocada a que podamos acercarnos a la distopía como una de las posibles formas de lo utópico, esto es, como una de las posibles transformaciones de la utopía que —paradójicamente— la deja en un segundo plano para centrarse en una crítica mucho más directa (y a veces incluso *reaccionaria*, en el sentido etimológico del término) sobre el presente. Como tendremos oportunidad de explicar mejor en la segunda parte, esto no implica que las distopías constituyan herramientas necesariamente transformadoras (que «sirvan» para transformar el presente) sino que las

mismas constituyen expresiones de las tensiones y contradicciones a las que, especialmente ahora, parece que no podemos dar una respuesta clara. Es bajo este punto de vista que consideramos necesario entender las distopías en toda su ambigüedad, sin olvidar, sin embargo, que la distopía es hoy también una de las mercancías «estrella» de la Industria Cultural (con todo lo que esto implica). Con esto en mente, en la segunda parte de esta tesis comenzaremos definiendo la distopía a partir de las aportaciones de autores como Lyman Tower Sargent (1994), Andreu Domingo (2008), Francisco Martorell (2015; 2019), Estrella López Keller (1991), Raymond Williams (2010), Gregory Claeys (2018), Raffaella Baccolini y Tom Moylan (2003) y Ruth Levitas (2010), para, a partir de ahí, realizar nuestra propia incursión en los textos a fin de confirmar y/o refutar las anteriores propuestas y poder, así, establecer una delimitación propia de la distopía. En este recorrido, y en la misma línea aplicada al estudio de la utopía, no nos limitaremos solamente a analizar el contenido de algunas de las principales obras de la literatura distópica a lo largo de las décadas, sino también a identificar las posibles motivaciones, reflexiones y/o debates que surgieron y surgen a partir de la lectura de los textos.

Una vez hecho esto, nuestra intención es realizar una propuesta de lectura a partir de la cual abordar las distopías contemporáneas, poniendo el foco en el potencial (y la potencia) de la imagen cinematográfica como uno de los principales vehículos a través del cual los imaginarios se reproducen y afirman en la actualidad. Como comentábamos, consideramos que el cine —menos examinado por los investigadores especializados en el género distópico— se nos presenta como una parcela lo suficientemente fértil para acometer este asalto. Al fin y al cabo, como diría Carmona (2010: 14), nuestro universo comunicativo contemporáneo es aquel de la «civilización de la imagen», marcado por la inmediatez que la misma proporciona en cuanto «apariencia de reflejo especular y duplicación de la realidad». Inmediatez que, siguiendo con la reflexión de Carmona, es «fruto de una ideología asimilada a través de toda la cultura icónica occidental», que «tiende a eliminar la distinción entre la realidad de la imagen y la imagen de la realidad». En este sentido entendemos que, en particular el cine de masas —aquel que constituye la corriente dominante dentro de la producción hollywoodense, a la que nos referiremos bajo la etiqueta de cine *mainstream*— constituye un pilar fundamental en las estructuras culturales, pero también sociales y económicas a través de las cuales el sistema capitalista se representa y se reproduce a sí mismo (Méndez Rubio y Rey Segovia, 2018: 83). O, por

recurrir nuevamente a las reflexiones de Carmona (2010: 34), «en el capitalismo, espectáculo e industria se funden a partir de la instrumentalización económica del primero». Es evidente que esta categórica afirmación debe ir acompañada de una profunda reflexión, cuestión que será abordada especialmente en la tercera parte de esta tesis doctoral.

A modo de muestra, algunos datos preliminares: entre 2012 y 2017, los beneficios aportados por la industria cinematográfica aún representaban alrededor del 11% del total de ingresos anuales de los Estados Unidos (Kalafatoğlu, 2019: 73). Según Mirrlees (2018), de los diez filmes más taquilleros de cada año entre 2000 y 2015 a escala global, alrededor del 91% fueron producidos por las seis *majors* de Hollywood (Warner, Disney, Paramount, 20th Century Fox, Universal y Sony). China —actualmente el mercado más grande para el cine norteamericano— tampoco ha cedido a los *encantos* de la industria hollywoodense: a pesar de la limitación de la cuota de pantalla dedicada a películas norteamericanas, filmes como *Kung Fu Panda 3* o *Captain America: Civil War* han conseguido colarse entre las cinco películas más vistas en el país asiático en 2016 (Mirrlees, 2018). Así, podemos afirmar que la «meca del cine» continúa representando uno de los principales centros de difusión de imaginarios a escala mundial. Ante la crisis de legitimidad del sistema político y económico del país norteamericano, producto en parte del crack financiero de 2008, podríamos incluso decir que Hollywood ha colaborado en buena parte a mantener intacto su poderío cultural (Kalafatoğlu, 2019: 65).

El análisis de las distopías *mainstream* hollywoodenses nos proporcionará, pues, algunos indicios generales en torno a cuáles son los imaginarios predominantes respecto al futuro en nuestra sociedad actual, así como cuáles son las principales imágenes en las que estos se apoyan. A partir de ahí, y entendiendo (como ya hemos dicho) que los textos forman parte de un contexto que tanto los genera como se alimenta de ellos, intentaremos trasladar nuestras conclusiones a una reflexión más amplia sobre nuestra imaginación sobre el futuro y la posibilidad de aperturas al aparente «cierre distópico» de nuestro presente. Se trata, por tanto, de abordar las propuestas distópicas desde una perspectiva crítica y amplia, que nos sirva como medio para reflexionar acerca de esta aparente clausura de las posibilidades del futuro, y que hace que lo entendamos como una especie de destino *fatal e inevitable*. Para ello, a lo largo de esta parte del análisis, atenderemos especialmente a la manera en que las distopías del cine *mainstream* contemporáneo

afrontan la lectura de las diferentes crisis del presente (ambiental, económica, política, social), a cuáles son sus propuestas concretas y, en especial, a la posición en la que nos colocan en cuanto espectadores de las mismas. En definitiva, se trata de abordar los posibles conflictos surgidos del cruce entre crisis, imaginación y subjetividad a partir de la observación de los relatos *hegemónicos* (esto es, de la cultura dominante) sobre el presente y el futuro.

Una vez hecho esto, nuestra intención será volver sobre la pista de la utopía para intentar recuperarla de su letargo. Por tanto, esta tesis doctoral tendrá una estructura que podríamos definir como «circular»: de la reflexión sobre la utopía a la (crítica de la) distopía para (re)pensar el lugar de la utopía hoy. Entendemos que esto nos permite evitar un planteamiento meramente analítico para convertirlo en una suerte de (modesta) propuesta teórica en torno a las posibilidades de la distopía pero, sobre todo, a la posible (y, bajo nuestro criterio, necesaria) recuperación del pensamiento utópico. Como se podrá observar, esto nos ha obligado a optar por una exposición de carácter más ensayístico que *científico*, asumiendo de alguna manera los «riesgos» que esto conlleva en el marco de una tesis doctoral. En esta línea, tal y como expondremos con mayor detenimiento en nuestro marco teórico, hemos considerado pertinente abordar nuestro estudio a partir de la propuesta del «conocimiento situado» (Haraway, 1995: 327) en el entendimiento de que, como señala la autora, tal perspectiva nos ofrece la oportunidad de exponer nuestra mirada sobre el objeto de estudio de una manera al mismo tiempo comprometida y *responsable*.

Atendiendo tanto a la amplitud del tema propuesto como a la complejidad del contexto en el que esta reflexión se enmarca, es necesario aclarar que no aspiramos a proporcionar respuestas definitivas y, mucho menos, inapelables (algo que, por otro lado, resultaría demasiado pretencioso por nuestra parte, dada la propia naturaleza de nuestro objeto de estudio). En este sentido, confesamos también la evidente dificultad de proponer un cierre para todas las cuestiones que iremos abriendo a lo largo de las páginas de esta tesis. En cualquier caso, y más allá de las lecturas aquí propuestas, creemos que lo importante es abrir un necesario espacio de reflexión sobre el presente y el futuro, tarea que consideramos *urgente* y, sobre todo, inaplazable.

A MODO DE MAPA

1. Hipótesis y objetivos (un punto de partida).

Aun cuando será necesario una definición más detenida de los dos ejes sobre los que pivotará esta tesis —la *utopía* y, principalmente, la *distopía*—, creemos necesario realizar algunas consideraciones iniciales que permitan el planteamiento de las preguntas fundamentales que guiarán este trabajo. En este sentido debemos aclarar que cuando hablamos de *distopía* estamos englobando bajo este término una serie de representaciones que no siempre pueden delimitarse de una manera categórica o incuestionable, de forma que la inscripción en este género de algunos de los ejemplos propuestos quedará siempre abierta a la discusión y a la interpretación. Por ello, con el objetivo de definir, justificar y enmarcar nuestra propuesta, realizaremos inicialmente un recorrido por lo utópico y lo distópico a lo largo de la historia, a fin de identificar sus rasgos y características principales.

En este recorrido prestaremos especial atención a la ficción literaria y cinematográfica; sin embargo, como ya sugeríamos en la introducción, nuestra intención será trascender este análisis partiendo de la hipótesis de que tanto lo *utópico* como lo *distópico* constituyen muestras de lo que Williams (2000: 154) denominó cambios en las «estructuras del sentir». Esta hipótesis inicial implica, por tanto, una primera consecuencia para nuestro planteamiento: esto es, que el estudio tanto de la utopía como de la distopía deberá atender necesariamente a lo que estos textos transmiten sobre una determinada realidad —*más allá* de la ficción— en tanto los mismos ponen sobre la mesa los elementos en tensión y contradicción de la misma en un momento dado.

Lo anterior nos conduce a nuestra segunda hipótesis de trabajo. Teniendo en cuenta lo dicho, creemos que la ambigüedad característica de este tipo de textos resulta interesante y no sólo por sus posibles lecturas y/o interpretaciones sino también (y, sobre todo) por su *oportunidad*. En otras palabras, esta ambigüedad vendría a funcionar a modo de una «puesta en escena» de las tensiones propias de lo social / cultural / político, lo que nos permitirá poner el foco en esto último *a través* de una mirada a los propios textos. Hablamos, en definitiva, de un análisis centrado en los textos desde el entendimiento de que en los mismos pueden detectarse las dinámicas de la hegemonía en un momento dado

(desarrollaremos esta idea con mayor precisión en el apartado dedicado al marco teórico y metodológico general de esta tesis).

Como ya hemos adelantado en nuestra introducción, el cine supondrá uno de nuestros principales objetos de estudio, ya no sólo por su capacidad de vehicular y representar los imaginarios de una época y una sociedad concretas, sino también por ser uno de los principales «campos de batalla» de lo hegemónico: dicho de manera más clara, por cómo en el cine —y, en particular, en el cine distópico *mainstream*— pueden detectarse algunos de los «rasgos indicativos de lo que en la práctica ha tenido que actuar el proceso hegemónico con la finalidad de ejercer su control» (Williams, 2000:135). Aunque en este sentido también atenderemos —como no puede ser de otra manera, al tratarse de su origen— a las manifestaciones de lo utópico y lo distópico en la literatura, nuestro objetivo será tomar esto como una plataforma a partir de la cual sentar las bases para el análisis posterior.

En cualquier caso, consideramos que los textos distópicos, sobre todo en su vertiente *masiva*, constituyen herramientas válidas para este análisis si tenemos en cuenta no sólo la ya mencionada capacidad para canalizar y reproducir imaginarios sino, además, su alcance en términos de difusión y accesibilidad. Nos referimos, en definitiva, a un análisis que atienda a estos textos cinematográficos tanto en su faceta de mercancía/producto, como también como espacio donde la pugna entre lo hegemónico y lo contrahegemónico se expresa con bastante claridad. Hablamos, pues, del cine ya no sólo en términos de reproducción y/o mimesis, sino también como un espacio desde el cual comprender los cruces entre lo estructural, lo cultural y lo subjetivo (esto es, las diferentes formas de *ser* y *estar* en el mundo). Desde este punto de vista, el cine no sólo debe ser entendido en su faceta más *alienante*, como mero entretenimiento en el que el espectador ocupa un rol meramente pasivo, sino también como un espacio en el cual se conjuga aquello señalado por Martín Barbero (1991: 61-62) cuando —recurriendo a Benjamin— aludía a la producción de sentido como una *transformación* que alberga, al mismo tiempo, un «oscurecimiento» y un «acercamiento». En esta línea, resulta relevante atender al cine ya no sólo en términos de «aparato ideológico» —que también— sino además como *víctima* y (al mismo tiempo) *verdugo* en la presente incapacidad para pensar(nos) e imaginar(nos) de otra manera; esto incluso más cuando los propios productos de la industria cultural masiva se presentan como aparentes *censores* del estado actual de las cosas (como es el caso de las distopías),

En esta línea, cabría problematizar el potencial de los textos distópicos como herramientas a través de las cuales *promover* la imaginación utópica. Así, otro de nuestros objetivos será abordar los textos distópicos producidos en el marco de la industria del entretenimiento masivo partiendo de la hipótesis de que en los mismos se produce una *incorporación* o, incluso, una *neutralización* de aquellos elementos potencialmente rupturistas o *contrahegemónicos*. Somos conscientes, no obstante, de que lo anterior implica presuponer que la distopía cumple un rol de denuncia o, incluso, de «censura» del *statu quo* y que, por tanto, la misma asume una cierta actitud *movilizadora*. Pero incluso si admitimos que la distopía no tiene por qué ser necesariamente un «llamado a la acción» —y la relegamos simplemente a un relato *aleccionador* o a una mera «advertencia»—, creemos que la pregunta sobre su función es también pertinente, en la medida en que estos relatos podrían llegar a entenderse, pues, como propuestas potencialmente inmovilistas (o, yendo todavía más allá, *reaccionarias*) sobre nuestra capacidad para transformar la realidad. En este caso, cabría entonces preguntarnos hasta qué punto no estamos realmente ante relatos *utopófobos* (Martorell, 2019: 12) o, más concretamente, anti-utópicos. Por expresarlo con mayor claridad, nuestra hipótesis en este sentido será que la mayor parte del cine distópico contemporáneo (al menos en su vertiente masiva) acaba colaborando —voluntaria o involuntariamente— a la reproducción y/o *apuntalamiento* de las lógicas subyacentes al actual orden sistémico. Bajo este supuesto, aun cuando podremos observar que los ejemplos a analizar parten de premisas aparentemente *críticas*, paradójicamente, acabarían conformando (en el mejor de los casos) relatos meramente *reformistas* acerca de la realidad denunciada. De esta manera, el sistema se «cierra» sobre sí mismo, obstaculizando la reflexión sobre las posibles salidas alternativas o «rupturas» radicales con «lo que hay».

Bajo nuestro criterio, esto último se debe a lo que investigadores como Francisco Martorell (2019: 12) han denominado bajo el rótulo de «parálisis» o «crisis de la imaginación» que, en el mundo occidental, aparece estrechamente ligada a la consolidación —especialmente desde las décadas de 1980 y 1990— del capitalismo neoliberal como «única» alternativa. Tal parálisis conllevaría que las soluciones propuestas no puedan beber de otra cosa que no sea un pasado *idealizado*, supuestamente *perdido* o *abandonado*, convirtiéndose en lo que Bauman (2017) ha llamado muy acertadamente *retrotopías*. Esto implica el riesgo de un «retroceso» que, en el mejor de los casos, acabaría dejando intacto el presente —en cuanto refuerzo de las lógicas

sistémicas subyacentes a un momento determinado— o, en el peor, podría desembocar en una apuesta por una salida *reaccionaria* y/o, incluso, de tipo conservador. En el primero de los casos, estas *retrotopías* reducirían lo utópico a lo posible en términos *pragmáticos*, mientras en el segundo, coincidirían con las llamadas «anti-utopías» en su negación de una alternativa verdaderamente transformadora y emancipadora.

Lo anterior ligaría también con la persistencia, característica de la mayoría de distopías, de un pesimismo antropológico que implica una determinada manera de concebir *lo que somos*, esto es, la supuesta «naturaleza humana» (egoísta, competitiva, individualista...) que, por otra parte, supone uno de los pilares del mito civilizatorio moderno: hablamos, pues, del *homo homini lupus* hobbesiano a partir del cual se justifica la necesidad de un poderoso Leviatán. En este sentido, buena parte de los textos distópicos actuales parecen no conseguir plantear otra solución que no pase por la destrucción o la refundación (generalmente, acrítica) de *lo conocido*⁸. La propuesta, así, se plantearía en términos de una disyuntiva tal como «continuismo o barbarie» o, incluso —y dado que, como decíamos, nuestra realidad *es* la realidad capitalista—, de «capitalismo o barbarie». En el nivel de los deseos y las expectativas, esto enlazaría perfectamente con la afirmación de

⁸ Otro ejemplo paradigmático reciente, fuera del ámbito de la distopía, puede observarse al final de la famosa serie televisiva *Game of Thrones* (Benioff y Weiss, 2011-2019). Aquí, a modo de «chascarrillo» que funciona tanto dentro como fuera de la ficción, la imposibilidad de ir más allá de los límites se deja clara cuando los ganadores de la contienda se reúnen para debatir sobre el futuro de los «Siete Reinos». Mientras los representantes de las diferentes «casas» debaten sobre quién debería ser el nuevo regente de este mundo de fantasía, el bueno de Samwell Tarly propone dejar la decisión al pueblo, lo que provoca las carcajadas y las mofas de sus acompañantes. Nótese que la decisión de ignorar la propuesta de Sam fue justificada por buena parte de los espectadores, según los cuales aceptarla hubiese resultado «incoherente» o, incluso, «inverosímil» dentro el contexto planteado por la serie. Más allá de los debates sobre este episodio concreto, es interesante observar cómo, para buena parte del público, resulta «verosímil» este cuestionamiento a la propuesta potencialmente *utópica* de Sam en una ficción que, por otro lado, está plagada de elementos mágicos, seres mitológicos o de constantes transgresiones al contexto feudal de la serie (como la gran cantidad de mujeres en el poder). Incluso si obviásemos este último punto, la propia serie insistió desde el inicio en el debate sobre la lógica del poder y la necesidad de «romper la rueda», premisa defendida por el personaje de Daenerys Targaryen que, finalmente, acabará representada como una déspota de la altura de Hitler (véase, si no, las semejanzas entre la propuesta del capítulo seis de la última temporada de la serie y aquella realizada por Leni Riefenstahl en *El triunfo de la voluntad*). En este sentido, cabe hacer una breve alusión a la definición de *lo verosímil* esbozada por Julia Kristeva (1972: 66), como aquello que refiere a la «norma», a lo «socialmente aceptado». De este modo, la «semántica de lo verosímil postula una semejanza con la ley de una sociedad dada en un momento dado y la encuadra en un presente histórico». Si bien es cierto que la autora (1972: 67-68) reconoce que la verosimilitud, a nivel «sintáctico», se deriva también de la estructura del propio discurso (esto es, del sistema *retórico* del propio texto), más tarde admitirá que esta «derivabilidad retórica ofrece, a la lectura ingenua, el mito de la determinación o de la motivación», camuflando el artificio de la verosimilitud semántica.

Fredric Jameson acerca de que «es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo» (2003: 76).

Llegados a este punto, es necesario preguntarnos sobre el *porqué* de tales planteamientos. Para ello, partiremos de un análisis de nuestra realidad actual que ponga en relación la mencionada «crisis de la imaginación» con las condiciones materiales, históricas, sociales y culturales de nuestra época. Consideramos que los relatos distópicos proliferan especialmente en nuestra época debido a que la misma está marcada por un fuerte cinismo respecto a las posibilidades de nuestro futuro que, al fin y al cabo, se relaciona también con un cierto recelo hacia el sistema imperante (el capitalismo) y, al mismo tiempo, con la falta de referentes o alternativas al mismo. Ante la aparente imposibilidad de «tomar las riendas» de nuestro presente, así como ante la certeza de que es, precisamente, el mismo sistema el que nos conduce al desastre, lo único que nos queda es imaginarnos qué haremos y cómo actuaremos *el día después* del colapso. En este sentido, entendemos que buena parte de los textos generalmente inscritos dentro del llamado «género post-apocalíptico» suponen expresiones, también, de lo distópico en nuestros tiempos.

Como ya comentábamos, lo que todo esto viene a demostrar es que asistimos al supuesto «triumfo» del capitalismo neoliberal, ya no sólo a nivel político y/o económico, sino también en el plano cultural. La falta de perspectivas de un mundo más justo para todas las personas, la resignación que nace de la incapacidad para pensarlo como algo posible, parece demostrar que el relato neoliberal ha conseguido conquistar, también, nuestra subjetividad. Este *secuestro* de nuestra imaginación por parte del actual capitalismo, esa conquista de nuestra subjetividad, es quizá el rasgo más característico de nuestra época. A diferencia de otros momentos de crisis sistémica en el que las posibilidades estaban aún abiertas —o, aunque pueda sonar alarmista, ante la creciente posibilidad de un colapso civilizatorio asociado a la crisis ambiental⁹—, el principal problema a afrontar en

⁹ Cuando hablamos de «colapso», nos referimos a lo que investigadores como Carlos Taibo (2016: 31) definen como «profundas alteraciones en lo que se refiere a la satisfacción de las necesidades básicas» y, en general, a una «pérdida de complejidad en todos los ámbitos», incluido el político. Según Taibo, esto podría venir acompañado de «la desaparición de las instituciones previamente existentes y, en fin, [de] la quiebra de las ideologías legitimadoras (...) del orden antecesor» (Taibo, 2016: 31). Aunque la palabra «colapso» es evitada por buena parte de los órganos oficiales dedicados a la investigación sobre la crisis climática, los últimos informes de la IPCC de las Naciones Unidas (2012; 2014; 2019) apuntan a un escenario de impactos irreversibles en la vida humana y los ecosistemas, causados por el calentamiento global. A esto se han referido, también, los científicos del *National Centre for Climate Restoration* de Australia, Spratt y Dunlop, en su informe *Existential climate-related security risk: A scenario approach* (2019). Estos últimos plantean que, de no acometer una transformación radical de nuestro sistema

la actualidad sería, pues, cómo superar esta crisis de la imaginación utópica: esto es, cómo pensar la utopía hoy. Este será una de las cuestiones a abordar hacia el final de nuestra propuesta.

En este sentido, si bien consideramos que la utopía clásica de la modernidad puede —y debe— ser revisada y criticada (y quizá, en ese sentido, es justo reivindicar la crítica latente en muchas de las distopías como una herramienta potencialmente válida para tal fin), no creemos que deba realizarse una enmienda a la totalidad en lo que respecta al pensamiento utópico: pensamos que la utopía, parafraseando a Eduardo Galeano, debería ser reivindicada como una brújula que nos ayude a caminar. Según entendemos, tal proyecto debería pasar, en primer lugar, por un (re)conocimiento y una necesaria *resignificación* de la utopía. Aunque no es objetivo de esta tesis realizar un estudio pormenorizado de la tradición utópica a lo largo de la historia, sí creemos necesario citar algunos ejemplos pasados y actuales, a modo de invitación al debate. A través de esto, pretendemos esbozar una propuesta que nos pueda servir, en palabras de Martorell (2019), para «soñar de otro modo».

A modo de síntesis, las hipótesis que motivan y servirán de estructura para esta investigación pueden resumirse como sigue:

- (a) Los textos distópicos de la industria cultural masiva nos proporcionan una herramienta válida para abordar el análisis de los imaginarios hegemónicos en el mundo occidental, así como también para determinar en qué términos se imaginan las posibles *salidas* a las diferentes crisis que nos atraviesan tanto como sociedad como, también, como sujetos.
- (b) Tales crisis, sumadas a la pérdida de referentes, nos mantienen imbuidos en un sentimiento de desorientación, aturdimiento y «parálisis» que dificulta la imaginación acerca de un porvenir alternativo o potencialmente *utópico*.
- (c) Esto estaría vinculado con el «triunfo» del relato neoliberal que, sobre todo desde los años 80s, se ha empeñado en dejar claro que ya «no hay alternativa».

productivo, nos veremos abocados a una *catástrofe* civilizatoria a gran escala: «Este escenario nos muestra un mundo en “caos total” camino del fin de la civilización humana y la sociedad moderna tal y como la conocemos, en el que los retos a la seguridad global son simplemente abrumadores y el pánico político se convierte en la norma» (Spratt y Dunlop, 2019: 10). Profundizaremos en estas cuestiones en el apartado de esta tesis dedicado al análisis de las distopías ambientales.

- (d) De ahí que podamos referirnos ya no sólo de una «crisis de la imaginación», sino también a un «secuestro» de la misma, que pone sobre la mesa la conquista de nuestra subjetividad por parte del capitalismo neoliberal; lo que, en último término, refuerza el cinismo y la apatía general respecto al futuro.
- (e) Teniendo presente lo anterior, así como la *urgencia* que suponen buena parte de los problemas que nos aquejan en el presente (entre los que, probablemente, los relacionados con la crisis ecológica constituyan aquellos más acuciantes), esto nos interpela también sobre la necesidad de reflexionar en torno a la posibilidad de la imaginación utópica en la actualidad.

De tales hipótesis se desprenden, pues, los siguientes objetivos generales:

- (i) A fin de comprender y dilucidar el actual rol de la distopía, creemos necesario atender tanto a sus características como al rol que estas han cumplido a lo largo de la historia. En este sentido, resulta también conveniente observar a la tradición (e)utópica entendiéndola como fuente a partir de la que estos relatos se originan.
- (ii) Atendiendo también a lo anterior, será necesario superar los límites de los propios textos para anclar las reflexiones propuestas a sus respectivos contextos (y viceversa).
- (iii) Teniendo en cuenta esto, parece necesario abordar también la pregunta sobre la(s) posible(s) *función(es)* de la distopía —y, en particular, de la distopía cinematográfica *mainstream*— en el contexto de crisis en el que nos encontramos.
- (iv) Por último, y atendiendo también a la necesidad de reflexionar en torno a la imaginación utópica en la actualidad, se hace conveniente plantear una propuesta alternativa al «cierre» distópico de nuestra realidad. De esta manera, consideramos pertinente preguntarnos acerca de la importancia de las imágenes a la hora de promover relatos *transformadores* sobre el futuro.

En los siguientes apartados iremos avanzando sobre cada una de estas cuestiones, con el objetivo de pintar no sólo un retrato general de la distopía sino también, y, sobre todo, de nuestra época.

2. Marco teórico y metodológico: miradas, texto(s) y contexto(s).

Como se desprende del anterior planteamiento, nuestra intención será trascender el ámbito de lo que comúnmente se entiende bajo la etiqueta de género utópico/distópico para situar el análisis dentro de un marco más amplio, esto es, como expresiones que permiten abordar también la *realidad*, entendida esta en el sentido lacaniano como aquello que se constituye sobre la represión de lo Real o, en palabras de Fisher (2018: 43), como «la forma mayúscula de la ideología, al ser la ideología que se presenta como puro hecho empírico» (y, por consiguiente, también, como aparentemente *a-ideológica*). En consecuencia, nuestro análisis pondrá especial atención a los vínculos entre la imaginación, las imágenes de la realidad, la ideología y los imaginarios, tomando lo *cultural* como coordenada general.

Somos conscientes de que tales objetivos suponen un importante desafío tanto a nivel metodológico como teórico. Por ello, hemos decidido estructurar esta tesis en tres partes o secciones bien definidas, a fin de simplificar tanto la propuesta como la lectura de la misma. A cada parte le corresponderá, pues, una metodología «particular» (que al mismo tiempo se engloba en lo dicho anteriormente). Así, la primera parte dedicada a la definición y delimitación de lo «utópico» tratará inicialmente con un recorrido por la historia de las utopías, a partir del cual identificar algunas de sus principales características. Esta labor nos permitirá, luego, abordar también un análisis de tipo formal de la misma, a través del que pretenderemos poner en relación las propuestas concretas con la manera en que las mismas son presentadas frente a sus posibles lectores, cuestión que, como veremos, afecta también a la propia interpretación de los textos. Esta relación entre forma-contenido-lectura (y, por tanto, entre texto y contexto), nos permitirá dar el salto a una reinterpretación de lo utópico *más allá* de los textos, como propuestas de diálogo, encuentro y conflicto.

A partir de esta resignificación de la utopía no sólo pretendemos alejarnos de las lecturas más dogmáticas sobre la misma, sino también abordar lo distópico desde una perspectiva que no sólo lo entienda como pura *reacción* anti-utópica, sino también como una transformación de la misma anclada en la creciente desconfianza hacia el futuro en un contexto en el que el capitalismo se va presentando, cada vez de forma más evidente, como la «única» realidad posible. Por ello, nuevamente, realizaremos un recorrido por los textos distópicos abordándolos no sólo a partir de los relatos propuestos sino también desde sus planteamientos formales. Este análisis se solapará, al mismo tiempo, con una

observación constante al contexto de producción de las obras, a fin de comprender cuáles son —y han sido— los principales cruces entre las imágenes propuestas en las mismas y los imaginarios sociales de cada etapa concreta. Entendemos que el estudio de tales representaciones implica un esfuerzo por anclar las mismas a su tiempo, a su pasado y su presente, pero también a una reflexión en torno a la propia subjetividad: esto es, a nuestra capacidad para imaginar mundos posibles a partir de las categorías del mundo actual (o, incluso, a nuestra capacidad para transgredirlas). En definitiva, como explica Martín Barbero (1991: 57), creemos que «No se puede entender lo que pasa culturalmente en las masas sin atender a su experiencia».

Por último, en el apartado dedicado al estudio de la distopía cinematográfica contemporánea recurriremos en especial al análisis textual, sin descuidar, sin embargo, la constante mirada al «exterior» de los textos, de la misma manera que en los casos anteriores. En este sentido, la mirada a los filmes distópicos *mainstream* de nuestro siglo nos permitirá profundizar en la reflexión sobre la capacidad para imaginar nuevos mundos posibles en la actualidad. Como Víctor Silva Echeto (2016: 13), consideramos que «las imágenes son vínculos entre distintas épocas y culturas, son síntomas e indicios que dejan huellas en el imaginario cultural», y como tales las trataremos a lo largo de esta tesis. Entendemos que acometer esta tarea en un contexto de desconfianza generalizada hacia el futuro supone un esfuerzo que trasciende el análisis de los ejemplos concretos. Aunque reconocemos que nos movemos en un terreno precario, nuestra intención es conseguir enfrentar las dificultades que surgen de poner en relación las diferentes maneras de pensar, imaginar y representar la realidad —el mundo, el *nosotros*, el *yo*, el *otro*—, teniendo en cuenta las contradicciones (y/o los posibles «pactos») que surgen del encuentro entre los textos masivos y el resto de prácticas o discursos culturales/políticos/sociales. Pensar en todo esto no puede entonces resumirse en un análisis estructural *clásico* de relaciones deterministas entre estructura/superestructura, y debe asumir el conflicto como parte inherente de esta (forzosamente inestable y siempre cuestionable) «puesta en común».

Entendemos que este acercamiento interdisciplinario a nuestro objeto de estudio nos permitirá abordar la cuestión planteada con la profundidad que merece. Así, la propuesta de los Estudios Culturales parece proporcionarnos un marco adecuado según nuestros objetivos, en tanto, como apunta Raymond Williams (1997: 188), nos proporcionan una herramienta teórica fundamental que permitirá *consagrarnos*, al mismo tiempo, al análisis

de los *proyectos* (intelectuales, artísticos) y su *formación*, sin dar prioridad a un elemento sobre el otro. Asumiendo los riesgos que conlleva un enfoque de este tipo —debido, en buena parte, a la enorme heterogeneidad teórico/metodológica que caracteriza a esta escuela—consideramos que un objeto de estudio como el propuesto sólo puede ser abordado desde un enfoque que reconozca su propia complejidad. En la preocupación por reconectar teoría y praxis, propia de esta tradición, reconocemos, no obstante, que la línea que discurre entre el rigor científico y la reflexión crítica puede resultar muchas veces fina. Lo que pretendemos es, pues, emprender esta tarea «desde la conciencia de que el conocimiento avanza de forma fructífera sólo mediante la diversidad» (Méndez Rubio, 2008: 145). En esto, reivindicamos el espacio de las intersecciones como el lugar desde el cual elaborar «conocimientos capaces de deconstruir y controlar los condicionamientos de cada enunciación» (García Canclini, 1997: 60). Pese a lo dicho, reconocemos el *malestar* que afecta a este campo de estudios e intentaremos salvar su (muchas veces) excesivo relativismo a través de la constante atención a los elementos que estructuran nuestra realidad y los discursos que la atraviesan. Para ello, anclaremos el análisis de los textos fílmicos propuestos al de otros tipos de textos, ya sean trabajos históricos, filosóficos, sociológicos y/o, incluso, periodísticos.

No se trata, por lo tanto, simplemente de establecer una mera línea temporal sobre los orígenes y la evolución de la utopía y la distopía, ni tampoco de limitarse a realizar una mera interpretación de los textos (ni siquiera, de establecer un *canon* sobre el género). Tampoco se trata *únicamente* de analizar los condicionantes materiales, económicos y/o políticos que influyen en la producción, circulación y la recepción de esos textos. Todas estas tareas, sin embargo, formarán parte necesaria de esta tesis doctoral, como pasos ineludibles para llegar a dilucidar lo que sucede en el *entre*, es decir, para analizar las posibles *interpretaciones* e *interacciones*, *intercambios* de los textos en sus contextos (y viceversa). En consecuencia, de lo que se trata es de reflexionar acerca de las prácticas culturales, políticas y sociales que se derivan de lo anterior. Así, la propuesta aquí presentada busca desarrollar las necesarias alianzas teóricas que nos ofrezcan un marco adecuado para abordar los posibles conflictos surgidos del encuentro entre los diferentes modos de producción *cultural* —en especial, la cultura *popular* y la *masiva*¹⁰— así como

¹⁰ Nos referimos, en concreto, a los diferentes modos «de concebir la producción cultural dentro de la misma sociedad» (Méndez Rubio, 2019: 64). En este sentido, apelamos a la noción de «cultura» propuesta por Raymond Williams (2000: 31), «como un proceso social constitutivo de «estilos de vida» específicos y diferentes». En resumen, hablaríamos de «modos tendenciales» que pueden identificarse con los das formas

también para indagar en torno a cómo estas tensiones influyen en nuestra experiencia: esto es, en *lo que (imaginamos que) somos* y en *lo que (imaginamos que) podríamos (o no) ser*.

Teniendo en cuenta lo anterior, consideramos que la forma de abordar la distopía cinematográfica debe contemplar la manera en que ésta se vale de premisas, formas y argumentos que surgen generalmente *desde abajo*, de las diferentes expresiones de lo popular (especialmente, de los movimientos sociales), para transformarlas y reproducirlas siguiendo las pautas propias del modo masivo de producción cultural. De esta manera, aun cuando nuestras hipótesis acerca de la distopía como reafirmación del *statu quo* puedan o no ser pertinentes, podremos extraer algunas pistas sobre cómo y desde dónde (re)pensar este modo de representación, así como, también, las nuevas utopías.

Por supuesto, no pretendemos reducir la experiencia de *ser-en-el-mundo* a una forma concreta o determinada. Tomando como ejemplo nuestro objeto de estudio, si algo le ha reprochado a la utopía *clásica* es el hecho de haber enaltecido lo común entendiéndolo como un espacio homogéneo y uniforme, algo que aquí pretendemos evitar. Es evidente que el campo de la experiencia no puede ser reducido a explicaciones y/o formas rígidas y estables. En este sentido, cuando hablamos de subjetividades nos referimos a ese espacio inestable, fragmentado, *imaginario*, que surge necesariamente de la relación con el *otro* y con el mundo. Sin embargo, como hemos comentado en páginas previas, hablar de *subjetividades* implica reconocer que tales relaciones estarán de alguna manera condicionadas por el sistema capitalista (al menos, en lo que respecta al mundo occidental). En esta misma línea, entendemos posible identificar ciertas tendencias en lo que respecta a las potenciales lecturas e interpretaciones de los textos de la cultura masiva. En especial, aquellas vinculadas a las dinámicas propias de este modo de producción

mencionadas (cultura masiva y cultura popular), a las que habría que sumar una tercera, la llamada «alta cultura». Estos tres modos, señala Méndez Rubio (2019: 77-84), se distinguirían entre ellas por aspectos igualmente tendenciales, tales como las articulaciones entre emisor y receptor (la definición de roles o la puesta en práctica de mecanismos de poder) o las dinámicas de exclusión/inclusión que ponen en práctica (acceso, apertura/clausura). Así, mientras en las prácticas de la alta cultura puede observarse una tendencia a la unidireccionalidad y a la clausura (como, por ejemplo, la delimitación de filtros de acceso al espacio legitimado en el que se practica), la cultura masiva se presenta como un espacio monológico donde, sin embargo, el acceso a la recepción es más «abierto» y/o «democrático», debido a la homogeneización y estandarización de los códigos necesaria para la adecuación a la lógica del mercado. En el caso particular de la cultura popular, a diferencia de las anteriores, nos encontraríamos frente a un esquema inclusivo, en el que la participación y la interacción se presentan como características necesarias que, al mismo tiempo, colaboran al descentramiento y la apertura crítica de sus prácticas.

cultural, tales como la mercantilización, la estandarización y/o la homogeneización. En consecuencia, la atención a las contradicciones y resistencias que surgen de los cruces entre lo popular y lo masivo debe constituir un punto central de cualquier análisis de este tipo, más allá de los obstáculos con los que seguramente nos encontremos al abordarlas.

Con esto en mente, dos herramientas se presentan como las más adecuadas para avanzar sobre las principales hipótesis y preguntas de investigación, sobre todo en lo que concierne a la problematización de las relaciones entre los textos y sus (posibles) audiencias: por un lado, el análisis del discurso y, por otro, el análisis textual aplicado a los filmes propuestos. No obstante, creemos necesario reconocer las posibles limitaciones de un abordaje de este tipo. Como es sabido, el análisis del discurso ha sido acusado de pecar de excesivamente relativista en multitud de ocasiones, proporcionando respuestas sesgadas de difícil falsabilidad. Sin pretender entrar en un debate epistemológico sobre el estatuto científico de lo que aquí presentamos, lo más honesto es confesar los posibles inconvenientes que plantea un enfoque de este tipo, e intentar *sortearlos* de la mejor manera posible.

El primero de ellos está relacionado con los criterios de selección del corpus a investigar. En este caso, hemos decidido proceder a partir de la premisa de la crisis como característica inherente de nuestra época, algo que tras 2008, ha quedado más que evidenciado para buena parte del mundo (incluso para quienes habían vivido de espaldas a estas vicisitudes durante mucho tiempo). En este sentido, la «explosión», durante estas primeras dos décadas del siglo XXI, de movimientos sociales como el ecologismo, el feminismo o el anti-racismo en los países del Norte global¹¹ —impulsados, mayoritariamente, por jóvenes— proporciona en sí mismo un escenario que justifica el interés por las dinámicas que los atraviesan en un sentido amplio, siendo la preocupación

¹¹ Aunque este “florecimiento” puede ser también reconocido en otros países, consideramos que es justo admitir que los movimientos sociales de los países del Sur global han seguido otros derroteros, movidos y obligados por la urgente necesidad de preservar y proteger, por ejemplo, las fuentes de trabajo o los recursos naturales (con las contradicciones que se derivan muchas veces de esto). El movimiento ecologista, justamente, es quizá el caso más paradigmático: mientras la joven sueca Greta Thunberg se convertía en la imagen mundial de este movimiento, en América Latina, muchos ecologistas llevaban ya varios años viviendo y sufriendo en sus propios cuerpos las consecuencias de la alianza entre el capital internacional y los diferentes estados (a lo que se le puede sumar también el patriarcado como una pata más de tal alianza). Véase, por ejemplo, el sonado caso del asesinato de Berta Cáceres en Honduras, en el año 2016, entre tantos otros. No pretendemos abrir un debate al respecto; simplemente, creemos que es necesario puntualizar que, en esta tesis, estamos refiriendo específicamente a ese proceso de «toma de conciencia» acerca de los conflictos y problemas derivados de la crisis (y, en definitiva, del modo de vida capitalista) entre las clases medias del llamado *primer mundo*.

por el porvenir un elemento común a la hora de plantear sus demandas. Es de esperar, pues, que esto repercuta de alguna manera en los textos culturales originados en este contexto. El análisis, selección y organización del corpus responderá, en consecuencia, a lo expuesto.

En segundo lugar, y relacionado con lo anterior, nos encontramos con la dificultad de determinar el tamaño del corpus a analizar. A este respecto, una vez determinados los ejes temáticos a tratar, emprendimos la tarea de clasificar la producción cinematográfica hollywoodense distinguiendo, primero, entre *lo que es y no es una distopía* (algo que abordaremos en profundidad en la segunda parte de esta tesis), para, más tarde, establecer un segundo nivel de clasificación según las problemáticas sobre las que se asientan las diferentes tramas narrativas. Con ello, habíamos partido de una primera clasificación del género bajo los siguientes criterios: (1) distopías ambientales; (2) distopías políticas; (3) distopías juveniles; (4) distopías tecnológicas/científicas. Esta primera clasificación resultó, sin embargo, problemática para nuestros propósitos: los mencionados elementos (lo ecológico, lo político, los problemas asociados a la juventud...) no aparecen nunca de forma aislada, lo que nos llevó a repensar la organización del corpus de una manera transversal, a partir de diferentes ejes que intentan abarcar tanto la propuesta narrativa como formal de los diferentes ejemplos analizados.

Así, la atención a aspectos como la mirada propuesta por los filmes —y, por tanto, los problemas relacionados con la construcción de la subjetividad en un sentido que trasciende a los propios textos—, la noción de frontera —y, por consiguiente, también la preocupación sobre lo que sucede en los *márgenes*, propuesta muy habitual en este tipo de textos—, el tratamiento de la otredad —dentro de lo que destaca el problema de la interseccionalidad género-clase-raza—, así como también a aspectos tales como la *memoria*, la *subversión* o la *rebeldía* —y, en definitiva, las potenciales tensiones y conflictos que se generan a partir de la «perturbación» y la «restauración» del orden— servirán como coordenadas generales a partir de las cuales abordar también aquello que queda *fuera de campo*, generando potenciales encuentros y desencuentros tanto dentro como fuera de los textos. Todo ello dentro del marco general de una supuesta crítica al «progreso», rasgo que, como tendremos oportunidad de analizar en mayor detalle, supondría uno de los principales *leitmotiv* de los relatos distópicos. Una vez asentadas estas líneas generales —cuestión sobre la que volveremos en el tercer capítulo de esta tesis—, hemos decidido estructurar el corpus a partir de aquellos filmes que han

presentado mejores datos de taquilla (los conocidos como *blockbusters*), bajo el entendimiento de que este dato es un elemento lo suficientemente «objetivo» sobre el que justificar el interés por los mismos. De esta manera nos hemos quedado con un corpus conformado por diecisiete largometrajes, algunos de los cuales se encuentran agrupados en sagas (como es el caso de *Divergente* o *El corredor del laberinto*) que serán tratadas como un solo texto.

Por último, nos encontrábamos ante el dilema acerca de cómo «cerrar el círculo»: esto es, de cómo trascender la mirada sobre los filmes para «anclarlos» a la realidad analizada. Así, las interpretaciones vertidas sobre los textos analizados serán *contrastados* de manera constante con la mirada a otro tipo de textos contemporáneos (periodísticos, publicitarios, científicos, ensayísticos, musicales...). Los propios movimientos sociales serán también una fuente a través de la cual observar y analizar estos cruces; recurriremos en muchos casos a sus propios manifiestos, notas de prensa o acciones concretas relacionadas, de una u otra manera, con las cuestiones analizadas. La idea es poner en relación estos diferentes discursos y prácticas culturales con lo que la utopía y, en particular, la distopía toma de ellos, para intentar dilucidar cómo estos se traducen, transforman y/o, incluso, *subvierten*, en el caso de que lo hagan. Esto nos permitirá volver finalmente sobre nuestros pasos para, en definitiva, intentar comprender que es lo que nos impide «soñar de otro modo» (Martorell, 2019). De este modo, indagaremos, en último lugar, en las propuestas culturales/sociales/políticas que buscan superar la actual «parálisis de la imaginación»: esto es, atender a aquellos espacios donde la utopía continúa estando presente, a modo de propuesta indagatoria a partir de la cual repensarla. Reconocemos, sin embargo, que hubiese sido pertinente la aplicación de algún método que tuviese en cuenta las experiencias concretas (entrevistas, grupos de discusión, etc.), aunque estimamos que esto hubiese significado un desbordamiento de los límites concretos de esta investigación. No obstante, dejamos abierta la puerta a un necesario acercamiento de este tipo para futuras investigaciones.

2.1. Lo hegemónico como coordenada general: la cultura como espacio de encuentro y conflicto.

El primer gran escollo con el que nos topamos al intentar abordar una cuestión tan amplia como la planteada está relacionado, como se desprende de todo lo dicho, con la definición

de un marco teórico y metodológico general que nos permita abordar lo propuesto sin caer en generalizaciones excesivamente mecanicistas y/o reduccionistas. El trabajo de Raymond Williams será en ese sentido crucial para establecer un marco de referencia para esta investigación. Creemos que, si pretendemos abordar lo cultural entendido como un espacio de constante tensión y conflicto, debemos prestar atención a los «modos de vida», entendidos estos como una suerte de escenario que engloba los puntos expuestos en nuestras hipótesis. En esta línea, consideramos que no es posible reducir el análisis de lo cultural desde un enfoque que lo interprete únicamente como la cultura de la clase dominante. Por ponerlo en palabras de Williams (2001: 262):

aun dentro de una sociedad en la cual una clase determinada es dominante, es evidentemente posible que miembros de otras clases contribuyan a la reserva común y que esos aportes no se vean afectados por las ideas y valores de la clase dominante, o que se opongan a ellos.

Esto implicará trascender también el ámbito de lo «puramente» ideológico entendido en su sentido más determinista (esto es, lo que tradicionalmente se traduce como «falsa conciencia») para comprender que la «realidad» está constituida también por las tensiones propias del proceso que tanto Antonio Gramsci como Raymond Williams (2000: 129) denominan «hegemonía». Tal propuesta nos permitiría abordar los cruces entre *cultura* —entendida, como Williams, en el sentido de «proceso social total»— e *ideología*, reconociendo, así, el necesario «entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales». Al fin y al cabo, como afirman las compañeras Delicia Aguado Peláez y Patricia Martínez García (2021: 16) a partir de las reflexiones de Pierre Bourdieu, «las fuerzas dominantes y dominadas están en permanente lucha entre el conservadurismo y el cambio». En este sentido, tanto lo utópico como lo distópico parecieran venir a ilustrar aquello a lo que Eduardo Galeano se refería cuando decía que «el mundo está embarazado de otros mundos»¹² (aun cuando tales «otros mundos» no tengan por qué ser, necesariamente, *mejores*).

Analizar lo anterior desde el marco de la hegemonía supone problematizar, pues, todo el «cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos

¹² «Eduardo Galeano dice que la sociedad actual está sometida “a una dictadura del miedo”, *Europa Press*, 28-05-2008 [Disponible en <https://www.notimerica.com/sociedad/noticia-espana-eduardo-galeano-dice-sociedad-actual-sometida-dictadura-mundial-miedo-20080528225532.html>]

y de nuestro mundo» (Williams, 2000: 131). En definitiva, la propuesta del teórico galés pasa por reconocer que «ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante (...) incluye o agota toda la práctica humana» (Williams, 2000: 147)¹³. Esto nos permite alejarnos de reflexiones *dogmáticas* que abordan lo cultural y/o lo ideológico en el marco de relaciones de pura dominación. Como apunta Martín Barbero (1991: 84-85), el concepto de hegemonía hace

posible pensar el proceso de dominación social ya no como imposición desde un exterior y sin sujetos, sino como un proceso en el que una clase hegemoniza en la medida en que representa intereses que también reconocen de alguna manera como suyos las clases subalternas. (...) no *hay* hegemonía, sino que ella se hace y se deshace, se rehace permanentemente en un “proceso vivido”, hecho no sólo de fuerza sino también de sentido, de apropiación del sentido por el poder, de seducción y de complicidad.

En este sentido, lo que a nosotros nos interesa es atender a aquellas expresiones tanto de lo «residual» como de lo «emergente» en estas manifestaciones concretas. Williams (2000: 144) define lo «residual» como aquello que «todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo (...) como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente». Se trata, por tanto, de aquellas «experiencias, significados y valores que no pueden ser expresados o sustancialmente verificados en términos de la cultura dominante» pero que, sin embargo, son «vividos y practicados sobre la base de un remanente (...) de alguna formación o institución social y cultural anterior» (2000: 144). Con todo, es necesario distinguir entre lo «residual» y lo «arcaico», que bien podría identificarse con las expresiones propias de las «retrotopías» ya mencionadas por Bauman anteriormente o, quizá más concretamente, con lo que nosotros entenderemos aquí por «anti-utopías». Lo «emergente», por su parte, referiría a «los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean constantemente» (Williams, 2000: 145). Desde este punto de vista, tanto las utopías como las distopías deberán ser entendidas, de manera general, como propuestas de «experiencias sociales *en solución*», esto es, como «evidencias» de lo que el Williams (2000: 156) identifica como cambios o nuevas formaciones en las «estructuras del sentir»

¹³ La cursiva corresponde al texto original.

(volveremos sobre esto en seguida). Retomando la reflexión de Williams (2000: 136), se trata pues de no

descuidar la importancia de las obras y de las ideas que, aunque claramente afectadas por los límites y las presiones hegemónicas, constituyen —al menos en parte— rupturas significativas respecto de ellas y, también en parte, pueden ser neutralizadas, reducidas o incorporadas.

Como se podrá observar, ni lo utópico ni lo distópico pueden comprenderse correctamente sin apelar a lo anterior. Sin embargo, es necesario reconocer que esto no implica una necesaria «celebración» acrítica de lo popular/subalterno, ni mucho menos una asimilación de lo popular a lo transformador o lo *revolucionario*. En cambio, abordar lo distópico y lo utópico en estos términos permitiría comprenderlos como muestras de lo que Williams (2000: 154) llamó «estructuras del sentir». En este sentido, el análisis de los textos distópicos y/o utópicos posibilitarían una comprensión de «las tensiones formadoras que existen entre la “conciencia oficial” y la “conciencia práctica”» (Zuccarino, 2007: 6). Lo que esto supone es un intento por superar una mirada excesivamente determinista que entendería estos discursos como meras *traducciones* o representaciones de lo puramente estructural, para entenderlos también como potenciales testimonios de una realidad que se presenta de una manera mucho más compleja.

No obstante, es conveniente insistir en que en estos procesos influyen también lo estructural y lo material: en definitiva, el modo de producción coloca a unos y otros actores en una relación de subordinación en el que los dueños de los medios de producción se encuentran en una posición de evidente *ventaja*. Como señala el propio Williams (2001: 263) es «evidente que una clase dominante puede controlar en gran medida la transmisión y distribución de toda la herencia común» con lo que «este proceso de selección tenderá a relacionarse e incluso a ser gobernado por los intereses de la clase dominante». Williams (2000: 148) insistirá en esto al admitir que, en el marco del capitalismo avanzado, «el área de penetración del orden dominante dentro de la totalidad del proceso social y cultural es significativamente más amplia» y que, por tanto, esto «hace especialmente agudo el problema de la emergencia y disminuye la brecha existente entre los elementos alternativos y de oposición». El autor reconoce que, en consecuencia, la incorporación de los potenciales «elementos de emergencia» tenderá a realizarse en los términos de una imitación o «facsimil» de las formas «de la práctica cultural genuinamente emergente» (Williams, 2000: 148). Un par de ejemplos concretos pueden

resultar ilustrativos de lo anterior. En los últimos años, es evidente que las reivindicaciones del movimiento feminista han ido ganando terreno dentro de esta *pugna por la hegemonía*, algo que puede observarse en la presencia de este discurso en el ámbito de los productos culturales de la industria masiva (la publicidad, las series de televisión, el cine hollywoodense, la música *pop*, etc.). Lo mismo sucede si observamos al ecologismo: basta con prestar atención a los anuncios publicitarios del modelo híbrido de la empresa Toyota que, en su campaña de 2018, invitaba a la clase media española a «conducir como piensa»¹⁴.

De ahí que el análisis de lo utópico y lo distópico deba entenderse también, a nuestro entender, en el marco de esa *neutralización, reducción o incorporación* de la que hablaba antes el teórico galés, lo que no tiene por qué constituir un impedimento para reconocer también las potenciales «rupturas» que los textos analizados podrían llegar a representar. En definitiva, de lo que se trata es de realizar una aproximación a los posibles «nuevos modos de sentir» (Martín Barbero, 1991: 211) desde un enfoque que ponga los problemas de legitimación del propio sistema en el mismo centro. Así, las conclusiones que se irán extrayendo en este estudio deberán ser tomadas a modo de *tendencias* que nos permiten analizar cómo las diferentes fuerzas sociales pugnan para imponer su relato sobre la realidad (y cómo esto se re-presenta en los textos concretos).

Cabe, no obstante, una aclaración: la apelación a estas nociones de «relato» y «realidad» no implican, desde nuestro punto de vista, una necesaria negación de la posibilidad de acceder a «lo real». Incluso en términos lacanianos —cuestión de la que nos ocuparemos a continuación— lo «Real» podría entenderse como aquello que marca los límites de la realidad (y, por tanto, de los propios relatos). Consideramos que estos límites quedarán en evidencia al abordar algunas de los efectos/consecuencias de las crisis analizadas. Pero incluso si aceptásemos que tales límites son también producto de «la naturaleza necesariamente ficcional» del proceso de construcción de la realidad, coincidimos con Hall¹⁵ (1996: 18) en que esto «no socava en modo alguno su efectividad discursiva, material o política».

¹⁴ «Nueva campaña ‘Conduce Como Piensas’ de Toyota España»: <https://prensa.toyota.es/nueva-campana-conduce-como-piensas-de-toyota-espana/>

¹⁵ Es cierto que Hall se refiere específicamente al proceso de construcción de identidad, su propuesta hila con la nuestra ya que, según él, la identidad constituye «el punto de *sutura* entre (...) los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de

2.2. Imágenes, imaginación, imaginario(s): una (posible) aproximación.

Este recorrido por las utopías y las distopías a lo largo de la historia no deja de ser un intento de abordar una especie de antropología de la imagen. No obstante, entendemos que la misma no puede desvincularse de un abordaje de la imaginación entendida como «su actividad, su dinámica» (Didi-Huberman, 2004: 170), lo que nos obliga a no reducir las imágenes a lo meramente visual (o audiovisual), sino a tratarlas como «síntomas e indicios que dejan huellas en el imaginario cultural» (Silva Echeto, 2016: 12-13). En definitiva, las imágenes no dejan de ser de alguna manera «memoria» o, por utilizar los términos de Aby Warburg, «*Mnemosyne*». En este sentido, lo aquí expuesto podría ser leído como una suerte de «atlas» que nos permitirá abordar un análisis de la utopía y la distopía no sólo a partir de sus (posibles) determinantes históricas, políticas, económicas, tecnológicas, etc. —que también— sino, además, como propuestas que funcionan, al mismo tiempo, como «rupturas con el tiempo lineal». Esto, en última instancia, nos sitúa en el terreno de una «arqueología de la imagen», tal y como la propone Silva Echeto (2016: 13): esto es, como «una ecología de los imaginarios y de la imaginación» a partir de la cual abordar «una crítica de la cultura en una contemporaneidad atravesada por la crisis.»

Como se podrá observar, no se trata —al menos no en un primer momento— de renunciar a un análisis de la imaginación utópica y distópica en su contexto histórico concreto, sino más bien de plantearlo como punto de partida para el abordaje de las imágenes de nuestra época en un sentido que, necesariamente, *trasciende* la historia. Por ello, nuestra propuesta inicial deberá ser entendida como un primer acercamiento a un análisis que resultaría imposible sin este primer «mapa». Nuestro interés estará puesto, a partir de aquí, en comprender la imagen/imaginación distópica actual desde un enfoque que — como nos recuerda Silva Echeto (2016: 42-43)— nos obligará a «mover[nos] entre temporalidades». En este sentido, la imagen distópica —como cualquier otra imagen— puede entenderse como una especie de conjura de/contra la realidad, como *Pathosformel*, «como movimientos e hibridaciones encarnados en imaginarios» (Silva Echeto, 2016: 50).

discursos particulares y (...) los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”.» (Hall, 1996: 20).

Lo dicho nos exige detenernos, al menos de forma tentativa, en una delimitación preliminar de dos conceptos clave —la imaginación y lo imaginario— así como en el papel que ambos juegan en la (re)producción de lo social. Aun cuando somos conscientes de que tal tarea sería merecedora de un desarrollo mucho más amplio que el aquí planteado, lo que a nosotros nos interesan son los vínculos entre la imaginación entendida como «capacidad inventiva y de proyección visual propia del sujeto» y lo imaginario como «un espacio de (re/des)conocimiento que constituye al sujeto a la vez que sitúa su experiencia en un límite de a la conciencia donde ésta ha de ser continuamente enfrentada a su deseo» (Méndez Rubio, 2016: 22). De lo que hablamos es de una propuesta que ponga en relación lo consciente y lo inconsciente, o, por continuar con la propuesta de Méndez Rubio, «las dinámicas socioculturales [y] la implicación del sujeto en el mundo a través de su mirada». Para ello, resulta interesante la propuesta del psicoanálisis lacaniano entendiendo, como Žižek (2008: 13), que la misma permite confrontar «a los individuos con la dimensión más radical de la existencia humana». En esta línea, la propuesta psicoanalítica de Lacan nos servirá para explicar «el modo en el que algo como la “realidad” se constituye en primer término» (Žižek, 2008: 14).

Se trata, por tanto, de ubicar el lugar de la imaginación (en nuestro caso concreto, la imaginación utópica/distópica) dentro del proceso de producción de sentido, o, en palabras de Muñoz (2013: 1), de la «búsqueda de una especificación sobre el modo en que la imaginación interviene (...) en la producción de lo social y de lo subjetivo». Bajo esta perspectiva, la atención a aquello que se manifiesta en (y a través de) las representaciones distópicas nos hablaría ya no sólo sobre una realidad concreta —la nuestra— sino también (o, *en consecuencia*) sobre las posibles dificultades u obstáculos que, a nivel subjetivo, parecen resistirse a esta realidad en un sentido doble, como tendremos oportunidad de observar más adelante.

En definitiva, de lo que se trata es de abordar el análisis de la realidad entendida como un constructo en el que intervienen varios factores. El filósofo esloveno Slavoj Žižek nos proporciona un punto de partida para comprender el encaje de la propuesta lacaniana en nuestro análisis. Žižek (2008: 18) explica cómo, para el psicoanalista francés, «la realidad de los seres humanos se constituye por la imbricación de tres niveles» que él identifica con «lo simbólico, lo imaginario y lo real». Recurriendo al ejemplo del ajedrez, Žižek identifica lo simbólico con las reglas del juego, mientras lo imaginario serían las «formas que tienen las diferentes piezas y los nombres que las caracterizan» y lo real «todo el

complejo de circunstancias contingentes que afectan al curso del juego». Así, el registro de lo simbólico pertenecería al orden de lo normativo, constituyendo, en palabras de De Lauretis (1992: 40), «la ley que gobierna la distribución-circulación de los significantes». Por ser más específicos, en palabras del propio Lacan (2005: 22) este registro está directamente relacionado con lo social en el sentido de que supone «un punto de referencia para cierto comportamiento colectivo». Por consiguiente, lo simbólico es entendido por Lacan (2005: 41) como «eso en lo que el sujeto se compromete en una relación propiamente humana», un compromiso que se expresa «en el registro del yo [*je*]» y que, por eso, supone «siempre algo problemático».

Lo imaginario, por su parte, se corresponde con la constitución de ese «yo» [*je*] al que antes nos referíamos. Para Lacan, lo imaginario es el dominio de la imagen; imagen a partir de la cual se constituye el *yo-ideal*. Este yo ideal se conforma a partir de lo que Lacan (2009: 99) ha venido a llamar el «estadio del espejo» —la fase de identificación del niño a partir de la imagen especular a través de la cual construye su *imago*— y comporta, por tanto, que la identidad se constituya siempre de manera alienante, a través de una imagen exterior al propio individuo. Es por esto que el registro de lo imaginario no es equivalente a lo «individual»: como explica Muñoz (2013: 12), lo imaginario sería, pues, «el lugar singular que la cultura —el Otro— tiene en el sujeto». En otras palabras, podríamos decir que, en la propuesta lacaniana, este yo imaginario se proyecta en lo simbólico, con sus reglas y restricciones (quedando *sujeto* a ellas, lo que Lacan representa a través de la fórmula del sujeto barrado, «\$»).

La articulación entre el registro imaginario y el simbólico constituirá lo que entendemos por *realidad* que no podrá ser, en consecuencia, otra cosa que una *ficción* o, por ponerlo en sus propias palabras, «el sujeto alucina su mundo» (Lacan, 2005: 20). Sin embargo, esta «realidad» implica también la pérdida de aquello que queda fuera de sentido tras el proceso de *sujeción*: esto determina que el sujeto esté siempre atravesado por la falta, por una ausencia que intenta siempre realizarse (y que Lacan da el nombre de «objeto a»). Es en este sentido que para Lacan lo Real es lo «inefable», o mejor, lo *inalcanzable* (no el noúmeno o la «cosa en sí» kantiana): lo Real sería así lo que está *más allá* de la realidad y constituye el objeto de deseo hacia el cual dirigimos una búsqueda, que no podrá ser, por las razones expuestas, otra cosa que *traumática*. Por eso lo Real, para Lacan, sólo puede ser expresado a través de una fórmula que, en definitiva, establecerá los límites de la realidad de manera siempre disruptiva. En otras palabras, lo Real mantiene al sujeto

sujetado al objeto de deseo. Por eso, la relación del sujeto con lo Real se dará siempre de forma *fantasmática* (lo que Lacan expresa mediante el matema « $\$ \diamond a$ »). En palabras de Žižek (2000: 22)

el fantasma designa la relación “imposible” del sujeto con a, el objeto causa de su deseo. El fantasma es usualmente concebido como un guion que realiza el deseo del sujeto. (...) lo que el fantasma monta no es una escena en la cual nuestro deseo es totalmente satisfecho, sino que, por el contrario, esa escena realiza, representa el deseo como tal. (...) el papel del fantasma consiste precisamente en proponer las coordenadas del deseo del sujeto, especificar su objeto, situar la posición que el sujeto asume. Sólo a través del fantasma se constituye el sujeto como deseante: *a través del fantasma aprendemos a desear.*

De lo dicho se desprende una posible explicación acerca de la manera en que el *sistema* «conquista» nuestra subjetividad y, por tanto, también nuestra imaginación: si el proceso de constitución del sujeto viene dado por lo simbólico, que se articula con lo imaginario para conformar la imagen de la realidad, es de esperar que la imaginación quede también *sujeta* a este proceso. No obstante, coincidimos con Hall (1996: 22) en la necesidad de no caer en un «reduccionismo psicoanalítico» del asunto planteado. Como ya hemos mencionado, de lo que se trata aquí es de abordar el análisis de la realidad siempre dentro del marco de lo ideológico, aunque evitando, al mismo tiempo, caer en un «reduccionismo economicista» que puede identificarse, en términos generales, con la propuesta althusseriana. Nuestra intención es, pues, abordar también el espacio de las resistencias, lo que creemos que nos permitirá pasar de una explicación sobre el porqué de la preeminencia de la imaginación distópica en la actualidad (a partir de un análisis que tenga en cuenta la crisis de nuestra propia experiencia vital en el presente) a una que consiga descorrer los «velos» y que ponga sobre la mesa las posibles fisuras a partir de las cuales se podría *subvertir* este esquema.

Es justamente aquí donde resulta imprescindible aludir a lo ideológico en el sentido señalado en el primer apartado de este marco teórico¹⁶. Siguiendo a Hall (1996: 22), la ideología garantizaría su eficacia actuando no sólo sobre «los niveles más rudimentarios de la identidad psíquica y las pulsiones» sino también «en el nivel de la formación y las prácticas discursivas constituyentes del campo social». En el actual contexto, esto nos

¹⁶ Ver «2.1. Lo hegemónico como coordenada general: la cultura como espacio de encuentro y conflicto».

obliga a poner en relación la aparente preminencia de la imaginación distópica en nuestro presente con la (re)producción de lo social y de lo subjetivo en el contexto de un neoliberalismo que, como ya hemos dicho, reduce la experiencia de *ser en el mundo* al marco de las relaciones *posibles* dentro de un capitalismo cada vez más global y «desenfrenado». En última instancia, de lo que se trata es de comprender la predominancia de estos fantasmas *distópicos* en un sentido doble: por un lado, como mecanismos de defensa y supervivencia a una realidad que se torna de alguna manera cada vez más *insoportable* e ininteligible¹⁷ —y que, según nuestras hipótesis, acabarían produciendo una suerte de parálisis— y, por el otro, como expresiones de una búsqueda frenética que parece haber perdido su *sentido*. Teniendo esto en cuenta, las resistencias expresadas en buena parte de los relatos distópicos contemporáneos podrían entenderse desde la perspectiva de una suerte de *neurosis obsesiva* —en definitiva, de un conflicto interno— que dificulta (a la vez que manifiesta) los conflictos latentes de nuestra realidad. En palabras de Žižek (2008: 35):

el neurótico obsesivo habla constantemente, inundando al analista con anécdotas, sueños, reflexiones: su incesante actividad se sostiene por el miedo subyacente de que, si deja de hablar por un momento, el analista le haga la pregunta que realmente importa, en otras palabras, habla para mantener al analista callado.

Por ponerlo en nuestras palabras, creemos que la incesante producción de imágenes distópicas en nuestros tiempos podría entenderse, de alguna manera, en el marco de la noción de *falsa actividad*: en último término, «las personas no sólo actúan para cambiar algo, sino también para evitar que algo ocurra y así nada cambie» (Žižek, 2008: 35). En consecuencia, será necesario prestar atención a las posibles contradicciones que esto plantea. Desde esta perspectiva, podríamos interpretar la *cantinelada* distópica como una constante huida *hacia adelante* o, en definitiva, como una «fuga del encuentro con lo real» (Žižek, 2008: 62). Al respecto, resulta pertinente la observación de Romé (2018: 20) acerca de que la eficacia de lo ideológico en la actualidad no radica tanto en la ocultación, sino, «por el contrario, en mostrar demasiado». De esta manera, continúa Romé (2018: 21):

¹⁷ Žižek (2005: 20) habla incluso de un «retorno a lo Real» que, justamente por su carácter traumático, «somos incapaces de integrar[] en (lo que experimentamos como) nuestra realidad y, por lo tanto, nos vemos obligados a experimentar[] como una aparición de pesadilla.»

La denuncia del “ocultamiento” del conflicto inherente a la vida social ha resultado un arma ineficaz, por encontrarse ya digerida por la escena neoliberal del presente totalizante, cuyas narrativas confluyen en una ideología que no niega el antagonismo sino que produce su experimentación presimbólica como afectividad aterrada. Su eficacia no tiene la forma de un falso argumento, ni de una invisibilización de las “verdaderas razones”, sino la efectividad de una eliminación paranoide y des-esperada de la diferencia.

La cuestión nos obliga a *abrir* el campo de lo utópico/distópico a nuevas interpretaciones que no reduzcan lo ideológico a una explicación mecanicista y que reconozca las (posibles) resistencias que se manifiestan —como no puede ser de otra manera— de forma siempre *conflictiva, ambigua, problemática*. En este sentido, si bien la supuesta «muerte» de los grandes relatos de la modernidad occidental está sin dudas relacionada con la actual (y cada vez más acuciante) desorientación y parálisis, no creemos que esto deba ser interpretado en el sentido de un definitivo «abandono» y/o una «abolición» del *sujeto*. Consideramos en este sentido pertinente lo señalado por Stuart Hall (1996: 13-14) acerca de la necesaria «reconceptualización» de tal noción. Por ponerlo en sus palabras, se trataría pues de pensar al sujeto «en su nueva posición desplazada o descentrada». Por tanto, esto supone comprometerse en un «intento de rearticular la relación entre sujetos y prácticas discursivas» (Hall, 1996: 13-14). Esto implica no negar el potencial crítico de la imaginación distópica, sino entenderlo dentro de «una forma de negociación entre posiciones de agencia (individuos) y espectros de posibilidades globalmente definidos» (Appadurai, 2001: 45). Es justamente aquí donde la imaginación vuelve a encontrar su lugar como pieza dentro de esta «relación conflictiva entre lo imaginario y lo simbólico que constituye al sujeto en su relación con un mundo en conflicto» (Méndez Rubio, 2016: 24). Consideramos que un abordaje de este tipo abriría incluso la posibilidad de repensar lo *utópico*, abordándolo necesariamente como un espacio de posible ruptura o *subversión*, sin olvidar las dificultades que esto conlleva en un momento en el que la famosa cita de Marx («todo lo sólido se desvanece en el aire») cobra una relevancia notable. Ponerlo en palabras de De Lauretis (1992: 17-18), creemos necesario poner sobre la mesa que

Las estrategias de la escritura y de la lectura son formas de resistencia cultural. No sólo pueden volver del revés los discursos dominantes (y mostrar que puede hacerse) para poner en evidencia su enunciación y su destinatario, para desenterrar

las estratificaciones arqueológicas sobre las que han sido levantados; al afirmar la existencia histórica de contradicciones (...) en el discurso, también desafían la teoría en sus propios términos, los términos de un espacio semiótico construido en el lenguaje, que basa su poder en la validación social y en formas bien establecidas de enunciación y recepción.

El abordaje de la imaginación distópica —y utópica— desde un enfoque que contemple lo comentado nos lleva a una pregunta fundamental para nuestra propuesta: ¿qué nos encontramos en esta «mirada» al espejo de las utopías/distopías? En otras palabras, ¿qué deseos, pulsiones, anhelos, subyacen a esta(s) mirada(s) y cómo estos afectan a esa relación siempre conflictiva entre el sujeto y el mundo (esto es, entre el *interior* y el *exterior*)?

2.3. La imagen cinematográfica como *aterrizaje*.

Resulta necesario realizar algunas consideraciones iniciales acerca del lugar que ocupará el cine en nuestra propuesta. Aunque volveremos a esta cuestión en la tercera y última parte de esta tesis —en la que, como hemos comentado, nos adentraremos en el análisis de algunos de los textos más representativos de la industria cinematográfica masiva de los últimos veinte años— creemos pertinente esbozar algunos apuntes relacionados con el marco teórico general en el que se apoya nuestra argumentación. Teniendo en cuenta lo comentado en el epígrafe anterior, parece posible avanzar ahora sobre la manera en que el análisis del cine distópico puede arrojar luz sobre aquella *realidad* en la que se inserta: en definitiva, cuando decimos que la distopía forma parte de nuestra «realidad» actual, las implicaciones de esta frase van ahora mucho más allá de una mera constatación del «auge» de este género audiovisual en nuestros tiempos. En resumen, si antes hacíamos alusión al carácter de constructo de eso que llamamos «realidad» (y al rol de las imágenes/imaginación dentro de este proceso), ahora será necesario dilucidar la forma en que el cine —en concreto, el cine distópico *mainstream*— colabora a esta construcción. En tal sentido, consideramos que la imagen cinematográfica supone una «extraña evidencia de lo cotidiano» (Morín, 2001: 11) a la que es imprescindible poner atención. Esto más si atendemos, como no puede ser de otra manera, al rol del cine en cuanto institución o, dicho de otro modo, como parte de las estructuras simbólicas e ideológicas que colaboran a la (re)producción de la realidad en un sentido determinado.

La afirmación de que el cine contribuye a la *construcción* de imaginarios a nivel social es ya un lugar común en estudios como el que aquí presentamos. Sin embargo, es necesario ahondar en esta proposición para intentar explicar qué implica esto, evitando atajos excesivamente deterministas o reduccionistas. Teniendo en cuenta la tradicional categorización de la distopía como un género «crítico» con una realidad concreta (abordaremos esto en mayor detalle en la segunda parte de esta tesis), no parece posible reducir el análisis de los filmes inscritos en este género a la consideración del cine como un «aparato ideológico» más. En este sentido, aun cuando es cierto que Althusser (2003: 17) proporciona un punto de partida válido para superar el enfoque determinista acerca de la relación entre base económica (o infraestructura) y superestructura —esto es, para pensar respecto a la «autonomía relativa» de la superestructura y su «reacción (...) sobre la base»— su propuesta deja poco lugar para pensar en el funcionamiento del cine distópico *más allá* de los mecanismos de reproducción ideológicos¹⁸.

Si bien abordaremos esta cuestión en mayor profundidad en la introducción al apartado correspondiente al análisis fílmico¹⁹, podemos adelantar ahora que esto implica contemplar no tanto los aspectos relacionados con la *significación* (cuestión que involucraría una comprensión *monológica* de las obras analizadas) sino con la *productividad* de los filmes en cuanto *textos* (Kristeva, 1981: 147; Barthes, 2003: 146). Nuestra investigación se enmarca así claramente dentro de la corriente que, a grandes rasgos, ha sido denominada como *postestructuralista*; corriente que, según Harvey (1998: 68-69), pone en cuestión «las ilusiones de los sistemas fijos de representación», en tanto en cuanto entiende que «todo lo que escribimos transmite significados que no nos proponemos o no podemos transmitir, y nuestras palabras no pueden decir lo que queremos dar a entender». En definitiva, y aunque no se trata —como veremos— de *negar la mayor*, nuestra intención será reconocer también la posible ambigüedad de los

¹⁸ En cualquier caso, consideramos que la propuesta de Althusser permite pensar en el cine también como «lugar de la lucha de clases» ya que, como él mismo aclara: «La clase (o alianza de clases) en el poder no puede imponer su ley en los aparatos ideológicos de Estado tan fácilmente como en el aparato (represivo) de Estado» y, por tanto, «la resistencia de las clases explotadas puede encontrar el medio y la ocasión de expresarse en ellos, ya sea utilizando las contradicciones existentes, ya sea conquistando allí posiciones de combate mediante la lucha» (Althusser, 2003: 28). Sin embargo, como tendremos ocasión de analizar, la cuestión se volverá más compleja cuando abordemos la manera en que ciertas demandas populares se *filtran* en la cultura de masas (y cómo estas intentan *anular* o, al menos, incorporar el potencial crítico de las mismas).

¹⁹ Lo mencionado se define con mayor detenimiento en el primer epígrafe de la tercera parte de esta tesis («El filme como texto»).

textos analizados, lo que implicará poner sobre la mesa la cuestión de la *mirada* sobre los textos. Profundizar en lo anterior implica tener en cuenta que la imagen cinematográfica cumple también una función dentro de lo *imaginario*. En esta línea, como alega Imbert (2010: 11), esto supone considerar tanto su aspecto *imaginativo*, *inventivo* —en el sentido más popular del término²⁰— así como también el rol que cumple en cuanto «cámara de eco del imaginario colectivo, soporte y polea de transmisión de las representaciones sociales». Continuando con la propuesta de Imbert, el cine funcionaría como una «proyección» a través de la cual nos identificamos y nos «re-conocemos», al tiempo que implica también «una forma de alteridad que me interpela [y que] enraiza con el inconsciente colectivo». Al igual que en el estadio del espejo descrito por Lacan, el cine colabora, pues, en el proceso a través del cual (nos) (re)conocemos (en) el mundo.

Pero, ¿cómo funciona este (re)conocimiento? La propuesta de Metz es en este sentido valiosa, puesto que enlaza con esta exploración de la pantalla de cine como «espejo». Metz (2001: 59; 63) coincide en señalar que «el cine nos introduce en lo imaginario» en un proceso similar a aquel descrito por Lacan: al igual que el *infans* durante la fase del espejo, en la sala de cine nos encontramos «en [un] estado de submotricidad y de superpercepción» en el que «somos presa de lo imaginario (...) a través de una percepción real». Sin embargo, el teórico francés llama la atención sobre el hecho de que en este espejo nuestro cuerpo está siempre ausente, de manera que la identificación depende aquí de algo más. Para Metz (2001: 60), el proceso de identificación espectral —el lugar que el «Yo» ocupa en la pantalla— exige que ya hayamos conocido la experiencia del espejo primordial; esto es, de que ya hayamos pasado por la experiencia de que nos permite «constituir un mundo de objetos sin tener que empezar reconociéndose a sí mismo». En otras palabras, como explica también Teresa De Lauretis (1992: 91), «la percepción [cinematográfica] trabaja mediante un conjunto de respuestas aprendidas, un modelo cognitivo, un código» o, dicho con otras palabras, con el material de lo simbólico (y, por tanto, también, con el *sujeto*). Después de todo, citando a Carmona (2010: 16), «no existen espejos que no sean deformantes». Así, en palabras de Metz (2001: 63), en el cine no sólo sabemos que estamos «percibiendo un imaginario» sino también de que somos nosotros —en cuanto sujetos— quienes lo percibimos, de manera que no sólo

²⁰ Aunque también en su aspecto *semiótico*: como «producción de códigos» o «creación de imágenes» que *toman cuerpo* en el espectador (en su mirada). Volveremos a esto enseguida, de la mano de la propuesta de Christian Metz (2001), Laura Mulvey (2001) y, especialmente, Teresa De Lauretis (1992).

somos conscientes de que estamos «percibiendo realmente» (esto es, que nuestro propio cuerpo *reacciona* frente a la proyección de las imágenes, en la puesta en marcha de los mecanismos fisiológicos de percepción) sino también de que

ese material percibido-imaginario acaba depositándose en mi interior como en una segunda pantalla, (...), y que por tanto soy, yo mismo, el lugar en donde este imaginario realmente percibido accede a lo simbólico instaurándose como el significante de un cierto tipo de actividad social institucionalizada llamada «cine».

Lo importante de la observación de Metz se encuentra justamente en este punto, dado que el proceso de identificación del espectador no tiene que ver sólo con la identificación con un personaje (y, mucho menos, con el director del filme) sino con la identificación del espectador consigo mismo, como «condición de posibilidad de lo percibido» (Metz, 2001: 63), o, por ser más claros, con su propia *mirada*. En este sentido, se vuelve necesario reconocerle al espectador una cierta capacidad de agencia en la medida en que, como «sujeto perceptor», entran en juego no sólo sus estructuras cognoscitivas sino también «el marco en que estas se ejercen» (Carmona, 2010: 28).

Teniendo esto en cuenta, resulta necesario atender a cómo esta mirada se constituye en la experiencia cinematográfica o, por ser más precisos, a *qué mirada propone el filme para el espectador*. La teoría fílmica feminista proporciona reflexiones muy valiosas en tal sentido. En su texto *Placer visual y cine narrativo* (1975), la teórica británica Laura Mulvey aportaba ya una primera aproximación al respecto. Para Mulvey (2001: 377) «el código cinematográfico crea una mirada, un mundo y un objeto y produce una ilusión cortada a la medida del deseo». La propuesta de Mulvey será recogida por Teresa De Lauretis²¹, quien contribuirá a pensar en la construcción de la mirada cinematográfica desde la perspectiva del deseo. Así, como nosotros, De Lauretis (1992: 66-67) propone una serie de preguntas relacionadas con la forma en que la imagen cinematográfica

²¹ Es importante señalar que el interés de De Lauretis, como el de Mulvey, estaba puesto sobre todo en la indagación de la cuestión de la mirada desde la perspectiva de género en la primera, y de la diferencia sexual, en el caso de la segunda: en la construcción de la mirada cinematográfica como mirada masculina—esto es, la posición que el hombre ocupa como sujeto de la representación— y, sobre todo, el lugar de la mujer como objeto de deseo y, por tanto, como aquello sobre lo que se sostiene «el estatuto masculino del sujeto mítico» (De Lauretis, 1992: 223). Aunque volveremos más adelante sobre estas cuestiones, creemos que esta primera aproximación a su propuesta de una teoría fílmica feminista permite indagar ahora en lo que De Lauretis (1992: 215) denomina una «política del inconsciente» —como reformulación de la máxima feminista, «*lo personal es político*»—, enfoque sin dudas valioso para la propuesta que aquí presentamos.

colabora a la creación de imágenes tanto «dentro [como] fuera» de la pantalla, articulando «significados y deseos» para el espectador.

Para avanzar sobre esta cuestión, la autora partirá de la anterior definición de Mulvey para, a partir de ella, pensar en la cuestión de la mirada cinematográfica tomando en consideración que la «película recuerda (fragmenta y recompone) el objeto de la visión para el espectador; el espectador se siente arrastrado por la progresión de la película²² (...) y constantemente instalado en su puesto, el puesto del sujeto de la visión» (De Lauretis, 1992: 110). En otras palabras, De Lauretis (1992: 195) observa que el cine, de manera similar al espejo lacaniano, ofrece también una «identificación doble o fragmentada»: «identificación con la mirada de la cámara, aprehendida en su dimensión temporal, activa o en movimiento, e identificación con la imagen de la pantalla, percibida como estática en el espacio, fija, enmarcada». Esto sin olvidar que,

Todas las películas deben ofrecer a sus espectadores algún tipo de placer, algún interés (...). Estos tipos de placer y de interés, según la teoría del cine, están íntimamente relacionados con el problema del deseo (deseo de saber, deseo de ver), y, por ello, dependen de una respuesta personal, de la implicación de la subjetividad del espectador, y de la posibilidad de identificación. (De Lauretis, 1992: 216).

Retomando la propuesta lacaniana, la pregunta sobre el deseo (el «qué quiere el Otro de mí») que dará origen posteriormente al fantasma —que, recordemos, colaborará a guiar y «domesticar» nuestro deseo—, se traduce en una búsqueda que toma *cuerpo* en la narración y, en consecuencia, en la imagen cinematográfica (y en última instancia, como ya hemos planteado, en el propio cuerpo del espectador). En este sentido, la alusión al cine como «fábrica de sueños» podría entenderse ahora en el marco de esa búsqueda edípica —y, por tanto, traumática— de lo Real (volveremos a lo que esto implica en el caso concreto de las distopías). Lo que de momento nos interesa resaltar es cómo el cine vincula, de esta forma, «la subjetividad y la sociabilidad» (De Lauretis, 1992: 98) —o, siguiendo la máxima feminista, podríamos decir incluso lo *personal* y lo *político*— de forma que el mismo constituye no sólo una «tecnología social (...) sino también [una]

²² Es importante señalar que tanto Laura Mulvey como Teresa De Lauretis se refieren en todo caso al cine narrativo, como también lo haremos nosotros en nuestro análisis.

actividad significativa, (...), que compromete el deseo e instala al sujeto en los procesos mismos de la visión, del mirar y del ver».

Para De Lauretis (1992: 110), es pues en «la narratividad y el placer visual» donde tiene lugar el «milagro» del cine. En esta línea, la teórica propone «entender la representación cinematográfica (...) como un tipo de proyección de la visión social sobre la subjetividad», participando, de forma evidente, en «la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales» (De Lauretis, 1992: 19). Así, de la misma manera en que De Lauretis se pregunta por las formas de identificación (o «posiciones») que hace posible el texto, nosotros podemos preguntarnos lo mismo aplicado al caso concreto de los textos utópicos y distópicos: ¿cuáles son las posiciones/identificaciones que hacen posibles los textos utópicos y distópicos?, o, en definitiva, ¿cómo influyen los textos utópicos/distópicos en el proceso de (re)producción del sujeto dentro del marco de la hegemonía? Esta cuestión será abordada en el análisis tanto de las representaciones utópicas y distópicas a lo largo de la historia, intentando trascender el tradicional análisis de las utopías/distopías como meras especulaciones o proyecciones sobre el futuro. De esta manera, podemos adelantar que los textos no sólo serán tratados en su propuesta narrativa (cuestión, en cualquier caso, necesaria para anclarlos a su realidad concreta) sino también —y, sobre todo— en su propuesta formal, esto es, en la forma en que los filmes construyen/proponen una mirada concreta.

Por otra parte, la propuesta de atender a la cuestión de la mirada sobre los textos nos permitirá abordar también el espacio de las posibles *resistencias* y contradicciones a las que hacíamos alusión antes, dado que, como afirma De Lauretis (1992: 29), el cine «implica y constituye al sujeto, [pero] no lo agota». Este «no lo agota», resultará crucial para comprender, también, los diferentes *usos* de los textos en sus contextos concretos, sin anular o despreciar el contenido crítico de los mismos (aunque, como veremos, colocándolo siempre dentro de un análisis más amplio sobre sus límites y *posibilidades*). En este sentido, cabe aclarar que no es nuestra intención realizar un estudio psicoanalítico de los filmes (más allá del marco teórico propuesto), sino abordarlos como espacios en los cuales se ponen en evidencia los conflictos de la realidad y la manera en que esta se inscribe en los diferentes filmes. Por eso, lo que pretendemos es prestar atención a la manera en que la imagen cinematográfica (distópica) se articula tanto dentro como fuera del texto. En última instancia, como ya hemos mencionado, se trata de prestar atención a

la mirada que construyen los textos distópicos y a lo que esta mirada «bebe» —en cuanto mirada de un sujeto inscrito en una realidad social e histórica concreta—, de lo simbólico, (re)produciendo una determinada manera de *ser/estar* en el mundo.

El marco teórico propuesto ofrece la posibilidad de vincular la experiencia cinematográfica con el proceso a través del cual «el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología» (De Lauretis, 1992: 63). En un contexto como el actual, donde el problema de la narratividad afecta a la propia experiencia vital —en el sentido de una profunda desorientación o pérdida de coordenadas a partir de las cuales construir un relato coherente sobre nuestro propio porvenir—, podríamos llegar a comprender los relatos distópicos como síntomas de una *falta*, esto es, como la manifestación/representación de una herida edípica sangrante provocada por un posible encuentro con lo Real del que intentaríamos huir de manera frenética. Si el encuentro con lo Real supondría de por sí una experiencia traumática —en cuanto pérdida definitiva del deseo—, la representación de este encuentro en las imágenes distópicas nos llevarían, pues, a la parálisis. De esta manera, el fantasma distópico acabaría reforzando el *tópico* de lo *dis-tópico*, en definitiva, un desplazamiento sin movimiento que acabaría ofreciendo una falsa búsqueda —o, por lo menos, una búsqueda *aturdida* y *aturdidora*— que evitaría el encuentro definitivo con aquello reprimido en nuestra realidad cotidiana: en otras palabras, la distopía vendría a jugar el papel de un laberinto del que es preferible *no* escapar.

Llegados a este punto, parece posible recuperar la tradicional consideración del cine como «fábrica de sueños»: si, como ya hemos comentado, el cine en cuanto «sueño» podría ser interpretado como una búsqueda del encuentro con lo Real (con nuestro deseo, cuyo encuentro definitivo conllevaría una experiencia finalmente traumática), cabría preguntarse cómo es que el cine *distópico* pareciera producir justamente el efecto contrario: esto es, el de una huida paralizante (en el sentido de ese «bloqueo» que mencionábamos antes) que expone de manera explícita la herida provocada por el encuentro con lo Real en la *realidad*, ya sea que este encuentro se dé fuera o dentro de la pantalla. En esto, las reflexiones de Žižek sobre la función del fantasma pueden ser útiles. Según el autor, «si nuestra experiencia de la “realidad” está estructurada por el fantasma, y si el fantasma sirve como pantalla que nos protege del peso insostenible de lo Real, entonces la realidad misma puede funcionar como fuga del encuentro con lo real» (Žižek, 2008, 62). En este sentido, podríamos suponer que el cine distópico, con su ostensible

efecto de hiperrealidad combinada con la constante «glorificación de la artificialidad» (De Lauretis, 1992: 78), produciría un efecto similar al descrito por el filósofo esloveno, devolviendo nuestra mirada constantemente a la realidad (como quien intenta sin éxito retirar la mirada de aquello que le resulta insoportable y al mismo tiempo irreprimible). Entendido de este modo, el fantasma encarnado en las imágenes distópicas trascendería lo que tradicionalmente se entiende por ficción, pasando a formar parte de nuestra propia experiencia de la realidad: una realidad que se nos presenta tan traumática como indefectible (como hemos podido comprobar durante la pandemia de este último año). Así, el cine distópico parecería acabar funcionando como una especie de *catarsis* de este trauma, para hacerlo de alguna manera un poco más llevadero: después de todo, cuando vamos al cine, las propias películas se encargan de recordarnos que *lo que estamos mirando es sólo ficción*. En palabras de Žižek (2008: 66)

En la literatura o en el cine hay (especialmente en los textos posmodernos) marcas de autoreflexión [sic] que nos recuerdan que lo que estamos mirando es sólo una ficción (...). En lugar de conferir a estos gestos una suerte de dignidad brechtiana, y percibirlos como versiones de la alienación, deberíamos denunciarlos por lo que son: el opuesto exacto de lo que afirman ser: modos de escaparse de lo real, intentos desesperados de evitar lo real de la ilusión en sí, lo real que surge al modo de un espectáculo ilusorio.

De esta manera, el cine distópico encajaría mejor en la definición de un falso despertar o, incluso, de una «fábrica de pesadillas»; pesadillas que harían más soportable la angustia de esa constante pérdida del deseo provocada por el retorno desbocado y estremecedor de lo Real en una época atravesada por una crisis a la que no conseguimos poner nombre.

2.4. Pensar en los márgenes: el conocimiento situado como oportunidad.

Teniendo en cuenta la complejidad y las dificultades de abordar un tema como el planteado, creemos necesario evidenciar también el lugar que ocupamos como investigadores. En definitiva, como nos recuerdan Cruz, Reyes y Cornejo (2012: 253), «El oficio de investigar en el ámbito de las ciencias sociales ha sido continuamente interrogado en el plano teórico-epistemológico», lo que nos compele a realizar una serie de consideraciones iniciales sobre nuestro enfoque general. Es obligatorio reconocer que el análisis de lo (e)utópico y lo distópico en los términos aquí propuestos implica,

necesariamente, una «toma de partido»: después de todo, es evidente que no somos neutrales ni *podemos* serlo.

En esta línea, consideramos que la defensa que Donna Haraway realiza sobre la necesidad de un conocimiento siempre «situado» —entendido como una forma de «racionalidad posicionada»— resulta imprescindible. Coincidimos con ella en que «la única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular» y que, por tal razón, este posicionamiento constituye la única manera de establecer «un terreno para la conversación, para la racionalidad y la objetividad, que sea sensible al poder, no pluralista» (Haraway, 1995: 339; 337). Como explican Montenegro Martínez y Pujol Tarrès (2003: 303-304), «Los conocimientos situados son encarnaciones (y visiones) en las que la posición desde la cual se “mira” define las posibilidades de lectura y acción» y, por tanto, «Cualquier ‘lectura’ de la realidad no puede ser entendida fuera de los puntos de vista desde los cuales se produce’».

En resumidas cuentas, y en el marco de una investigación cualitativa como la que aquí se expone, el reconocimiento de nuestra posición como investigadores se plantea como una cuestión imprescindible. Esto implica, necesariamente, asumir «como un rasgo fundamental [de este tipo de estudios] la condición subjetiva del científico social» (Cruz, Reyes y Cornejo, 2012: 255), en la medida en que, como investigadoras, nuestra posición no puede ser nunca ajena al objeto de estudio, en cuanto lo constituye como tal en primer lugar (Talens, 2010: 39). En última instancia, hablar de la realidad occidental implica hablar también de *nuestra* realidad, lo que nos convierte de alguna manera en parte del objeto de estudio: aun cuando pueda reconocerse que la mirada particular de la autora de esta tesis —mujer de clase trabajadora, *latina*, migrante, racializada— no la ubica estrictamente en esta posición, el proceso de occidentalización (Mignolo, 1995: 27) que acompañó a las dinámicas colonialistas e imperialistas, y que se consolida en la era de la globalización, nos sitúa en la necesidad de reconocernos (al menos hasta cierto grado), como herederos de la tradición filosófica, política y cultural aquí analizada.

Sin embargo, es necesario admitir que lo dicho no debe interpretarse como una defensa, en ningún caso, del *relativismo* o de la imposibilidad de acceder a un conocimiento *objetivo* de la realidad. Al contrario, como explica la propia Haraway (1995: 328-329), el conocimiento situado

es tan hostil a varias formas de relativismo como a las más explícitas y totalizadoras versiones de las pretensiones de autoridad científica. Pero la alternativa al relativismo no es totalización y visión única (...). La alternativa al relativismo son los conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en la epistemología. (...) es precisamente en la política y en la epistemología donde se encuentra la posibilidad de una búsqueda objetiva, sostenida y racional.

Así, lo aquí expuesto deberá ser entendido en el marco de un conocimiento *articulado*, como una invitación a un diálogo que estimamos imprescindible, quizá aún más en el marco de un tema como el propuesto. Por ello, la apelación también a trascender los límites de lo científico-social concebido como un medio a través del cual el investigador —desde su posición supuestamente «privilegiada»— puede alcanzar un conocimiento *universal* o *total*. Creemos que esta *transgresión* nos permite asumir también una actitud responsable respecto a la producción de conocimiento en el sentido propuesto también por Haraway, esto es, como forma de abordar las «conexiones impensadas para la reflexión y la acción política» (Montenegro Martínez y Pujol Tarrès, 2003: 304). Coincidimos plenamente con Romé (2018: 7) cuando afirma que

producir conocimiento, hacer teoría, investigar, es antes que ninguna otra cosa, una práctica de transformación en el pensamiento: transformación práctica, real de las ideas consolidadas, de las expresiones naturalizadas, de las fórmulas pensadas por pocos y asumidas por muchos. Investigar es hacer espacio a las preguntas, allí donde (...) el sentido común académico [precipita] respuestas que se presentan siempre como inapelables.

En este sentido, estamos también de acuerdo con De Lauretis (1992: 13) en que «la discusión es también una confrontación, una lucha, una intervención política en las instituciones y las tareas de la vida cotidiana» desde el entendimiento de que —como sostiene el feminismo desde hace ya décadas— *lo personal es político*. Lo que aquí expondremos deberá ser leído, pues, como una propuesta (más) para la reflexión y, de ahí, también, para la intervención y la transformación de la realidad; de ahí nuestra propuesta de *bajar al fango* de las contradicciones, los conflictos, las tensiones y, sobre todo, de retornar siempre a la utopía como coordenada general.

3. El estado de la cuestión: un problema de límites.

La discusión en torno a la utopía y la distopía supone establecer ciertos límites, muchas veces difíciles de definir. Ambas cuestiones han sido abordadas desde perspectivas muy diversas que pasan por abordajes de tipo filosófico, histórico, político, sociológico y/o literario, entre otros. La revisión de la bibliografía sobre este tema se convierte, por tanto, en una tarea difícil de abarcar en su totalidad, en la que, además, los constantes cruces interdisciplinarios demuestran los diferentes solapamientos y la complejidad de abordar el tema desde un único enfoque. En consecuencia, el presente estado de la cuestión no pretende ser, en ningún caso, una revisión detallada de todo lo escrito sobre el tema. En términos generales, lo que aquí exponemos son algunas de las principales obras dedicadas *específicamente* al estudio de lo utópico y/o lo distópico, en un intento por delimitar el lugar que ocupará nuestra investigación. Por otra parte, y aunque plantharemos de modo sucinto algunos de los principales debates, los mismos se desplegarán en mayor detalle en las diferentes partes de esta tesis. Así, este estado de la cuestión pretende servir sólo como un punto de partida, como forma de evidenciar aquellos puntos menos explorados al abordar lo utópico y lo distópico.

A grandes rasgos, cabe aclarar también que si bien muchos de los trabajos mencionados —como se verá— tienen como principal objetivo la exposición de una especie de *recuento* de las diferentes manifestaciones y expresiones de lo utópico y/o lo distópico a lo largo de la historia —como es el caso de *Historia de las utopías*, de Lewis Mumford (2013), *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, de Krishan Kumar (1991), *Dystopia: A Natural History* de Gregory Claeys (2018) o *Utopías e Ilusiones Naturales* de Francisco Fernández Buey (2007), por mencionar sólo algunos— no es menos cierto que muchas de estas obras no se limitan a establecer una *cronología* de hechos sino a reflexionar acerca de los conceptos mismos, aportando en muchos casos una revisión crítica sobre el pensamiento utópico moderno. Esta tarea ha madurado en la obra de otros autores como Frederic Jameson, Miguel Abensour o Lyman T. Sargent, entre muchos otros, cuya inacabable labor demuestra el enorme interés (y los tremendos debates) que suscita aún el tema. Teniendo lo anterior en cuenta, lo que se pretenderá será intentar profundizar en estos cruces, asumiendo la compleja tarea de abordar la revisión de las abundantes fuentes bibliográficas fundamentales sobre el tema.

Como comentábamos al principio, lo que sigue no supone, en ningún caso, una exposición exhaustiva. En este listado, pueden echarse en falta algunas aportaciones importantes, tales como por ejemplo los diversos artículos académicos de Estrella López Keller (1991), Patrick Parrinder (1985; 2005) o Kim Stanley Robinson (2016), así como las disertaciones sobre el tema de teóricos tan relevantes como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Karl Polanyi, Marc Augé, David Harvey o el propio Engels, entre otros tantos. También cabe resaltar en este sentido el trabajo de los miembros de la *Utopian Studies Society*, fundada en Reino Unido en el año 1988 y que, a día de hoy, cuenta con la participación de investigadores e investigadoras de diversas partes del mundo²³. Muchas de estas referencias se incluirán y comentarán posteriormente, a medida a que avancemos sobre los diferentes capítulos que componen esta tesis. En cualquier caso, lo que sigue se presenta a modo de orientación para ubicar las principales líneas teóricas dedicadas a la materia.

3.1. En búsqueda de la utopía: un mapa preliminar de los estudios utópicos y distópicos.

Si bien el campo de los estudios utópicos es amplio y no siempre se encuentra bien definido, parece necesario trazar de alguna manera el recorrido hecho hasta el momento. De esta forma, pretendemos evidenciar la relevancia de algunos de los debates en torno al concepto, la función y la vigencia de la utopía. Como decíamos, son muchos los académicos que se han aproximado a esta materia desde diversas disciplinas: sería, pues, una tarea inacabable referirnos a todos y cada uno de los artículos, ponencias, capítulos, libros, tesis doctorales y/o —incluso— documentos y tratados político-filosóficos que se han elaborado sobre el tema, por lo que aludiremos sólo a aquellos que entendemos imprescindibles para esta aproximación teórica²⁴. Para hacerlo, consideramos necesario

²³ La autora de esta tesis forma parte del grupo de investigación Histopía, dirigido por el historiador Juan Pro Ruiz (Universidad Autónoma de Madrid). El mencionado grupo lleva ya varios años participando activamente dentro de la mencionada comunidad, así como también dentro de la Red Transatlántica de Estudio de las Utopías. Por más información sobre la *Utopian Society Studies*, ver: <https://utopian-studies-europe.org/>. Sobre el grupo Histopía y la red: <https://utopia.hypotheses.org/histopia>.

²⁴ Insistimos en que lo que se presenta en este epígrafe es solo una primera aproximación. A lo largo de las páginas que componen esta tesis, tendremos oportunidad de abordar en mayor profundidad tanto estas como otras de las propuestas sobre el tema que nos ocupa, estableciendo las correspondientes discusiones con los y las autoras referenciadas.

establecer una primera delimitación en torno a las diferentes maneras en las que lo utópico ha sido pensado, representado y llevado a la práctica.

Aunque entraremos en este debate en mayor profundidad en la primera parte de esta tesis doctoral, es imprescindible distinguir preliminarmente entre lo que podríamos denominar como expresiones de un «deseo utópico» (Bloch, 2004 [1954]) —utopías y distopías literarias, tratados filosóficos, etc.— y los *espacios* de lo utópico, esto es, las prácticas y/o experiencias concretas que han convertido a lo utópico en algo más que un trabajo imaginativo. En cualquier caso, una preocupación parece ser común en la obra de la mayoría de los autores que han abordado ambas cuestiones en tiempos recientes: la posibilidad (y necesidad) de resituar/resignificar el rol de la utopía en la actualidad. Así, aunque casi todos prestan especial atención a la forma literaria de lo utópico y/o lo distópico, muchos de ellos realizan un intento por franquear los límites de la literatura para anclar sus debates a la reflexión sobre las diferentes realidades que subyacen a tales representaciones. En esta línea, es especialmente relevante el trabajo de Frederic Jameson o Miguel Abensour, por su profundidad reflexiva en torno a las posibilidades de la *forma* utópica, cuestión sobre la que —de la mano de estos autores— reflexionaremos también nosotros en el primer bloque de esta tesis.

Como puede deducirse, el análisis de la literatura utópica supone uno de los campos más prolíficos de los estudios sobre la utopía desde hace ya décadas. En este sentido, la *Historia de las utopías* de Mumford (2013 [1922]) supone un punto de partida inicial sobre la cuestión. Mumford realiza aquí un recorrido por las diferentes obras de la literatura utópica, así como también por parte de la praxis y teorización política en torno al concepto, sin profundizar demasiado en estas cuestiones. La obra de Mumford sentó unas bases que, por supuesto, ha sido necesario revisar y actualizar, debido a su antigüedad. Para hacerlo, hemos recurrido a otros recorridos similares, que han servido de apoyo o guía general para buena parte de los capítulos dedicados a la utopía y la distopía. Tal es el caso de la obra colectiva titulada *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, editada y compilada por el historiador británico Gregory Claeys en el año 2010 y de otros referentes anteriores en la materia, como Robert Elliot, autor de *The Shape of Utopia: Studies on a Literary Genre* (2013 [1970]). Elliot proponía aquí la necesidad de replantear los análisis de la utopía desde la perspectiva de la sátira, cuestión que será retomada más adelante por diversos académicos y que, como veremos, ocupará

buena parte de nuestra propuesta de lectura de la literatura utópica, especialmente en el caso de la obra de Tomás Moro.

Como decíamos antes, la obra de Fredric Jameson (2009 [2005]) y Miguel Abensour (2008; 2010; 2019a; 2019b) —*herederos* (hasta cierto punto) de la propuesta de Elliot— también ha supuesto una referencia obligada. No obstante, ambos autores abordan la noción de utopía desde un enfoque mucho más amplio que el del citado autor, trascendiendo con creces la perspectiva historicista o meramente literaria planteada por los anteriores autores. Nos interesa especialmente la visión de Miguel Abensour, debido a que la amplitud de su planteamiento nos lleva a considerar una visión de lo utópico también desde lo humano, basada, fundamentalmente, en las reflexiones del filósofo lituano Emmanuel Lévinas (1991 [1961]; 1998 [1991]; 1999 [1990]). Aunque la propuesta de Abensour centra su interés sobre todo en la dimensión de la praxis utópica, cabe resaltar cómo este la aplica también al análisis de obras como la de Tomás Moro, cuestión especialmente analizada en su libro *Utopia from Thomas More to Walter Benjamin* (2017).

Buena parte del pensamiento de Abensour ha sido recientemente compilado y publicado en castellano por la editorial argentina Marat, en dos obras: *El proceso de los maestros pensadores* (2019a) y *El hombre es un animal utópico* (2019b). En el primero de estos libros, Abensour se ocupa especialmente de abordar el pensamiento político utópico desde una perspectiva que toma en cuenta su potencial creador, *poético* y, en definitiva, imaginativo. Como se podrá observar, este será uno de los argumentos centrales de nuestro capítulo dedicado a la utopía. Si bien es cierto que, en este libro, Abensour hace especial alusión a la figura del filósofo panteísta Pierre Leroux con el objetivo de poner en valor sus aportaciones al pensamiento utópico, nosotros hemos preferido no adentrarnos en esta figura, debido a que hacerlo hubiese supuesto trascender con creces los objetivos de esta tesis. El segundo libro citado, *El hombre es un animal utópico*, ha sido construido a partir de los artículos más relevantes publicados por Abensour en diversas revistas académicas. Dentro de estos artículos destacan especialmente «La persistente utopía» y «El nuevo espíritu utópico», que funcionarán también como puntos centrales de nuestra propuesta. Cabe aclarar que, aun cuando hemos intentado ceñirnos a los mencionados libros por presentar una propuesta global sobre el pensamiento del autor, en algunos casos hemos preferido recurrir a los artículos originales en inglés, por

considerar que las correspondientes traducciones podrían llegar a entorpecer la argumentación original.

En este recorrido por intentar resituar la utopía, también hemos recurrido a los trabajos de George Kateb (*Utopia and its Enemies*, 1963), Frank y Fritzie P. Manuel (*Utopian Thought in the Western World*, 1980 [1979]) y Krishan Kumar (*Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, 1991 [1987]), quienes plantean un riguroso y minucioso análisis de las principales producciones del pensamiento utópico. La obra de Kumar es especialmente interesante debido a que sienta las bases para pensar en la utopía más allá de la literatura. En términos generales, el autor plantea que con Moro no sólo habría surgido un nuevo género literario, sino, también, una nueva manera de plantear el debate sobre nuestro futuro. Aunque la cuestión de la utopía había sido ya abordada con detenimiento también desde el ámbito del pensamiento político y sociológico —en especial, en la tradicional distinción marxista entre el concepto de *ideología* y el de *utopía*, como es el caso de las reflexiones de Karl Mannheim (1993 [1929]), luego retomadas y revisadas por Paul Ricoeur (1994 [1986])— resultan especialmente interesantes para nuestra propuesta los aspectos filosóficos relacionados con esta cuestión.

En esto, el llamado «filósofo de la utopía», Ernst Bloch (2004 [1954]; 2017 [1980]), supone un punto de partida ineludible para la cuestión que nos ocupa. Su contribución, relacionada con las características y posibilidades de lo que ha denominado el «deseo» y la «función» utópica, es en este sentido fundamental, ya que —por ponerlo en sus propias palabras— es a partir de estas nociones desde donde podremos abordar «la plenitud de la fantasía humana, junto a su correlato en el mundo» (Bloch, 2004: 39). Las reflexiones de Bloch han suscitado la revisión de muchos otros autores en el ámbito filosófico, desde Herbert Marcuse y su proclamado «final de la utopía» (1986 [1968]), hasta Emmanuel Lévinas (1999 [1990]) o Darko Suvin (1979), pasando también por las reacciones anti-utópicas de personajes como Karl Popper (1973 [1956]) o Isaiah Berlin (1992 [1959]).

Otra referencia ineludible dentro del campo filosófico es, sin dudas, la tesis doctoral defendida por Francisco Martorell Campos en la Universitat de València en el año 2015. El trabajo del mencionado filósofo es probablemente uno de las investigaciones más sólidas y actuales sobre el tema en lengua castellana²⁵. Martorell ahonda en la temática

²⁵ Dentro de la producción académica en castellano centrada en los aspectos filosóficos de la utopía, destaca también la tesis doctoral del investigador argentino Lucas E. Misseri (Universidad de Lanús), titulada *Utopismo y responsabilidad: perspectivas y convergencias* (2013). En su tesis, Misseri se pregunta por el

principalmente desde el ámbito de la filosofía política y la crítica cultural, siendo evidente cómo muchas de las premisas que el autor defiende en su investigación coinciden con lo que aquí se expone. Esta feliz coincidencia, como ha quedado patente tras el intercambio de algunas reflexiones con el propio autor, no procede más que de una especie de *hartazgo*, si se nos permite la expresión, con una realidad que se da por sentada. Ambos partíamos, pues, de un mismo postulado: la preocupación por la aparente «muerte de la utopía» en la postmodernidad, acompañada del auge de lo distópico, y la necesidad de «soñar de otro modo» (Martorell, 2019), título de su libro publicado hace algo más de un año²⁶.

En su tesis doctoral, Martorell plantea dos hipótesis fundamentales. La primera y principal expone algunas preguntas cruciales acerca de los cambios de la utopía y la distopía en la postmodernidad desde un punto de vista ontológico, epistemológico y eminentemente político. Este último es probablemente uno de los puntos más interesantes de su obra, ya que conlleva la necesidad —y el deber— de (re)pensar la utopía desde un nuevo paradigma, empujándonos a salir del *impasse* actual (Martorell, 2015: 14). En segundo lugar, lo que Martorell viene a intentar demostrar supone uno de los puntos de partida de mi investigación. El autor plantea cómo esta crisis de la utopía social coincide con el nacimiento de otras modalidades utópicas (Martorell, 2015: 14), esto es, la anti-utopía, distopía o utopía negativa. No obstante, como se podrá observar a lo largo de las páginas de esta tesis doctoral, se expondrán algunas discrepancias respecto a su planteamiento, relacionadas, en primer lugar, con la aproximación general a los conceptos de *utopía* y *distopía*. En esta línea, los primeros trabajos de Martorell se inscriben especialmente en el ámbito de la literatura de ficción —o, más específicamente, de la ciencia ficción, en consonancia con el planteamiento de Darko Suvin (1979)— mientras nosotros buscamos trascender esta concepción para llevarla a un terreno más cercano a la praxis, en un enfoque similar al planteado por Ruth Levitas (2011) en su defensa de la

vínculo entre utopismo y responsabilidad, basándose en el análisis de casos concretos (como es el caso de Moro, Campanella, Bacon y otros autores más recientes), desde un enfoque que toma en cuenta la perspectiva ética y sus transformaciones a lo largo de la historia. En cierta medida, la propuesta de partida de Lucas E. Misseri se asemeja a la realizada por autores como el ya citado Miguel Abensour o el propio Emmanuel Lévinas.

²⁶ Al momento de finalizar esta tesis, Martorell ha publicado su segundo trabajo, titulado *Contra la distopía* (Valencia, La Caja Books, 2021), donde el filósofo propone un recorrido en muchos casos similar al aquí expuesto.

«utopía como método» (volveremos sobre esta cuestión en concreto más adelante, durante el primer bloque de esta tesis).

En segundo lugar, también discrepamos con Martorell en su propuesta sobre las posibilidades de la utopía en términos *políticos*. Aunque cabe aclarar que ambos partimos de un análisis muy próximo, en el que la mayor parte de nuestras reflexiones coinciden, la principal diferencia entre nuestras posturas está relacionada con el lugar desde el que ambos pensamos en las posibles «salidas» a lo que aquí hemos venido a llamar el *laberinto distópico*: desde un posicionamiento que apuesta por la recuperación crítica de los postulados filosóficos ilustrados —podríamos decir, una apuesta por una renovación (en términos, por supuesto, críticos) de la noción de *progreso* científico, económico, tecnológico y social— a un enfoque (el nuestro) que entiende necesario cuestionar radicalmente los pilares sobre los que se asienta tal noción, bajo el entendimiento de que, en el contexto actual —y teniendo en cuenta, sobre todo, los límites ecológicos del planeta y los posibles impactos sociales de un posible *colapso* en términos civilizatorios—, la urgencia pasa por (re)pensar la utopía partiendo desde una observación de los límites que tales pilares plantean (sin olvidar, por supuesto, las posibles contradicciones que de esto se deriva). En otras palabras, si bien es cierto que ambos coincidimos en la necesidad de resignificar la noción de progreso, diferimos en el ámbito de las *posibilidades* que tal resignificación abriría: por eso, nuestro planteamiento parte de la consideración de los elementos potencialmente «distópicos» de nuestra realidad (la crisis ecosocial, energética, la posibilidad del colapso civilizatorio) para, a partir de allí, pensar en la utopía. En cualquier caso —y aun a riesgo de estar realizando una exposición muy reduccionista de estas cuestiones, que recuperaremos al final de esta tesis— la discusión es siempre, por supuesto, muy bien recibida.

Lo anterior nos posiciona en un enfoque que, como hemos mencionado, busca trascender el análisis de la utopía y la distopía como meras ficciones. En este sentido, Ruth Levitas (2008; 2013) ha supuesto una de nuestras principales referentes. Nos interesa, especialmente, su acercamiento a la utopía concebida como «método» para la «reconstitución imaginaria de la sociedad» o IROS, por sus siglas en inglés. Aunque la perspectiva de Levitas estará centrada en una propuesta centrada en el ámbito de la sociología —habilitada por esta idea de lo utópico— su reflexión servirá de soporte para nuestra propuesta de la utopía como un *proceso* (volveremos sobre esto al final de la primera parte de esta tesis). Aquí, nuestro planteamiento coincide hasta cierto punto con

aquel que Harvey planteara en su libro *Spaces of Hope* (2000), sobre la utopía como un proceso dialéctico y la necesidad de tomar en cuenta no sólo la dimensión temporal (u-crónica) sino también —y, sobre todo— espacial de cualquier propuesta utópica.

En esta línea, se abre la necesidad de pensar también en el debate acerca de la *oportunidad* de la distopía como discurso potencialmente transformador de nuestra realidad: esto es, en la posibilidad de que los discursos distópicos puedan llegar a servir como herramientas *útiles* para el replanteamiento y la resignificación de lo utópico. En esto, las contribuciones de Raffaella Baccolini y Tom Moylan²⁷ (2003), se vuelven referencias ineludibles. En el entendimiento —muy aceptado y difundido en el ámbito de los estudios utópicos— de que en la mayoría de distopías pueden observarse elementos propios de un discurso profundamente «anti-utópico» (algo en lo que, como se verá, coincidiremos en términos generales), los mencionados autores han propuesto la posibilidad de que la distopía recupere el rol de la utopía en cuanto sátira y discurso crítico con la realidad. Esto permitiría abrir un espacio de resistencia al «cierre» planteado por las anti-utopías. Aunque desarrollaremos esta idea en la segunda parte de esta tesis, cabe aclarar que, no obstante, discrepamos con estos autores sobre algunos de los elementos que según ellos posibilitarían esta «apertura» distópica, así como también con la caracterización general de estas posibles «distopías críticas» y su potencial transformador.

Las propuestas de Moylan y Baccolini han sido ampliamente debatidas en los trabajos sobre la materia, en especial en la producción teórica reciente del célebre Lyman Tower Sargent. Sargent es sin dudas uno de los mayores expertos en el ámbito de los estudios utópicos, por lo que sus aportaciones serán revisadas y discutidas en diversas ocasiones a lo largo de esta tesis doctoral. En especial, haremos referencia a algunos de sus artículos más citados, tales como «The Three Faces of Utopianism» (1967) —revisado y republicado por el propio autor en el año 1994—, «Themes in Utopian Fiction before Wells» (1976) o el más reciente «In defense of utopia» (2008), entre otros. En el ámbito de los estudios propiamente distópicos, cabe señalar también, el magnífico monográfico

²⁷ Moylan es también autor de otra obra de referencia, como lo es *Demmand the impossible: Science fiction and the Utopian Imagination* (2014), donde retoma la noción de distopía crítica para aplicarla ahora al caso de las utopías. En la línea de Abensour, Jameson, Sargent, Martorell, Levitas y otros tantos autores, Moylan coincide en la necesidad de recuperar la utopía a partir de una necesaria revisión del concepto, algo en lo que coincidimos. No obstante, su propuesta sigue demasiado centrada en el análisis literario, algo de lo que nosotros intentaremos distanciarnos a medida que avancemos en las páginas de esta tesis.

publicado por el historiador británico Gregory Claeys²⁸ (*Dystopia: A Natural History*, 2018 [2016]). La obra de Claeys supone uno de los estudios recientes más completos sobre la distopía desde la historiografía y, por tanto, ha constituido una guía fundamental para nuestro estudio. No obstante, como sucedía en el caso de la tesis doctoral del ya mencionado filósofo Francisco Martorell, Claeys centra su trabajo sobre todo en la distopía literaria (con un muy breve capítulo dedicado al cine), ámbito que, como ya hemos señalado, creemos necesario superar para el avance sobre nuestras hipótesis.

Dentro del campo de estudios de la distopía, esta vez en castellano, destacan también las aportaciones de Andreu Domingo, subdirector del Centre d'Estudis Demogràfics de la Universitat Autònoma Barcelona y autor del libro *Descenso literario a los infiernos demográficos* (2008), quien nos proporcionará algunas importantes claves para abordar algunas de las principales características de las llamadas «demodistopías»: esto es, aquellas distopías que centran su preocupación en los problemas asociados a la superpoblación y la escasez. Con Domingo tendremos oportunidad de analizar los orígenes de tales preocupaciones, así como el discurso en torno a las mismas, cuestión de la que nos ocuparemos especialmente en la segunda parte de esta tesis, al llegar a las representaciones distópicas de los años de posguerra.

Llegados a este punto, la propuesta realizada por Zygmunt Bauman en su obra póstuma *Retrotopía* (2017) se vuelve una referencia ineludible para el estudio de la imaginación utópica y distópica en nuestros tiempos. En su libro, Bauman nos ofrece un análisis sobre cómo el pensamiento utópico actual vuelve su mirada a un pasado *idealizado*, sumido en una especie de «epidemia global de nostalgia», constituyendo propuesta de «iteración (más que de reiteración) del statu quo existente» (Bauman, 2017: 12; 18). Con esto en mente, el autor propone cuatro ejes de análisis que se entrecruzan entre sí: desde una mirada al retorno del Leviatán hobbesiano como reclamo *utópico*, que lo lleva a la reflexión sobre la «vuelta a las tribus» como reacción frente a la globalización, a pensar sobre la naturalización de las desigualdades en las sociedades contemporáneas y, de ahí, a cómo el peso de la realidad lleva a las personas a *rebajar* «sus aspiraciones y expectativas en el engañosamente refugio de la preocupación por uno mismo y de lo autorreferencial» o lo que Bauman (2017: 119) denomina la «vuelta al seno materno».

²⁸ Me gustaría agradecer especialmente el asesoramiento del profesor Claeys respecto a algunos apartados de esta tesis, realizados durante mi estancia en la Royal Holloway University of London, en el año 2019.

A través de la propuesta de Bauman, seremos capaces de observar cómo muchas de las distopías de las últimas décadas ofrecen salidas utópicas basadas en estas premisas fundamentales, dando por asumidas ciertas verdades que suponen aceptar que, en definitiva, el «hombre es un lobo para el hombre». Sobre esto, ya hacíamos referencia nosotros mismos en la investigación presentada como trabajo final del Máster en Comunicación e Interculturalidad, en el año 2016. En la misma, en la que analizábamos en profundidad la saga cinematográfica de los *Juegos del Hambre*, hablábamos de cómo una de las premisas fundamentales de los filmes tenía que ver con la imposibilidad de lo utópico bajo el supuesto de que —como sentenciaba el personaje de Plutarch al final de la tetralogía— «somos seres débiles y estúpidos con mala memoria y un gran talento para la autodestrucción» (*Hunger Games: Mockingjay – Part 2*, 2015).

La investigación comentada supone en este sentido un modelo preliminar para el análisis que presentaremos en la tercera parte de esta tesis, aunque —por supuesto— desde la correspondiente revisión crítica de muchas de las propuestas que allí realizábamos. Como hemos comentado, el cine distópico ha sido algo relegado de los estudios de este tipo, que otorgan un papel fundamental a sus manifestaciones en formato literario. Por otra parte, en los casos en los que este campo ha sido abordado, la mayoría de las veces se han centrado principalmente en los aspectos narrativos de las tramas planteadas en los diferentes filmes, otorgando poca relevancia al aspecto formal de los mismos. Tal es el caso de *Distopía y cine: Futuros imperfectos*, libro coordinado por Antonio José Navarro (2017) que, si bien propone ciertas claves sobre el apartado formal de algunos de los ejemplos analizados, opta más bien por diseccionar los *clásicos* del género centrándose, sobre todo, en sus temáticas. Aunque se trata de una apuesta válida, de la que también nos ocuparemos en esta tesis, consideramos necesario profundizar también en la mirada que los filmes distópicos proponen desde la comprensión de que el cine es, por sobre todo, *imagen, imaginación e imaginario* (cuestión ya abordada anteriormente).

Así, nuestra apuesta tomará también como modelo otros de nuestros trabajos recientes, como el análisis formal realizado para el libro colectivo *De esclavos y robots y esclavas* (2019), en el que nos ocupábamos de la figura del ginoide en el cine distópico y de ciencia ficción²⁹. Creemos que esta tesis viene a suplir un vacío importante, aportando una mirada

²⁹ Sobre esta cuestión, cabe resaltar —en la línea de los trabajos centrados en el análisis de la ficción distópica— la tesis doctoral de Elisabetta di Minico, *Antiutopía y control: La distopía en el mundo*

que vaya más allá del supuesto espíritu «crítico» de las distopías cinematográficas. Además, entendemos que los clásicos del género han sido ya lo suficientemente diseccionados en diversos trabajos académicos —véase, por ejemplo, el fantástico trabajo de Andreas Huyssen (1986) sobre la *Metrópolis* de Lang— mientras el cine distópico contemporáneo ha perdido fuelle dentro de los monográficos en pos de estudios centrados en las abundantes propuestas televisivas de nuestra época³⁰. Aun cuando es cierto que la atención a las distopías cinematográficas contemporáneas ha generado un buen corpus de artículos centrados en el análisis de casos concretos, esta dispersión impide generar una visión de conjunto sobre el fenómeno en el campo audiovisual. Por ello, nuestra intención será realizar una propuesta integradora ajustada a nuestra época y que consiga trascender el ámbito de los estudios vinculados más estrictamente a disciplinas concretas. En este sentido, nuestra propuesta es esencialmente ecléctica, aunque con el eje estructurador de la utopía como práctica que *supera y trasciende* cualquier análisis particular³¹.

contemporáneo y actual (2015) en la que la autora realiza un recorrido por algunas de las principales distopías literarias (y algunas audiovisuales) en un análisis que introduce, además, la perspectiva de género.

³⁰ En el momento de estar cerrando esta tesis, Francisco Martorell ha publicado su nuevo trabajo, titulado *Contra la distopía* (2021), donde analiza muchas de las obras cinematográficas aquí comentadas. En cualquier caso, esperamos que lo aquí expuesto sirva para enriquecer el debate sobre la cuestión.

³¹ Una propuesta similar puede hallarse en el recientemente publicado libro de Layla Martínez, *Utopía no es una isla* (2020), que no solo supondrá una referencia fundamental para el debate planteado en las últimas páginas de esta tesis, sino que también deja en evidencia el creciente interés sobre estas cuestiones en nuestra época.

I. LA UTOPIA Y LO UTÓPICO COMO PUNTOS DE PARTIDA.

Introducción

Si bien ya hemos esbozado algunas pistas anteriormente, es necesario realizar una serie de consideraciones que nos permitan guiarnos en el posterior intento por definir aquello que entenderemos por «distopía». Para ello será necesario comenzar definiendo —aunque sea sólo con fines orientativos— los orígenes de la espinosa relación entre distopía y utopía señalada por prácticamente todos los estudiosos en la materia. Tal y como hemos podido observar en el apartado dedicado al estado de la cuestión³², mucho se ha escrito sobre estos dos fenómenos hasta el presente. No obstante, no nos detendremos demasiado en discusiones meramente terminológicas y procuraremos ir un poco más allá en la comprensión y la interpretación de ambos fenómenos. Lo que aquí pretendemos es, en definitiva, realizar algunas observaciones de carácter general, relacionadas con las posibles interpretaciones de lo utópico y lo distópico, que pretendemos sirvan para completar el marco teórico y conceptual propuesto para nuestra investigación. En resumen, el pensamiento utópico será, pues, nuestro punto de partida.

Con esto en mente, será necesario, en primer lugar, realizar algunos apuntes breves sobre el origen, la evolución y las características de las utopías a lo largo de la historia, que nos permitan sentar una base, a modo de «banco de imágenes», a partir de la cual reflexionar en torno a la cuestión tanto de la imaginación utópica como de su puesta en práctica. La obra de Tomás Moro será un punto de partida fundamental, por lo que esta ha supuesto en cuanto apertura de un debate que continúa hasta nuestros días. Nos referimos, en concreto, a las dos posibles *lecturas* de lo utópico: aquellas que entienden la utopía como un «completo programa político» (Jameson, 2009: 42) que acabaría materializándose en los peores horrores llevados a cabo por los totalitarismos del siglo XX, y las que, por el contrario, la plantean como un proceso en continua construcción y, por tanto, siempre

³² Tal y como comentábamos allí, cabe destacar nuevamente el importantísimo trabajo del filósofo valenciano Francisco Martorell, cuya tesis doctoral, titulada *Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad* (Universitat de València, 2015) supone, sin lugar a dudas, una de las obras más completas realizadas en castellano sobre la materia.

potencialmente *incompleto*. Esta segunda posibilidad será, como veremos, nuestra apuesta.

Para apoyar nuestra argumentación necesitaremos, evidentemente, ir más allá del fenómeno concreto de la utopía literaria. Así, aunque comenzaremos simplemente planteando los cruces entre historia y literatura utópica, iremos, poco a poco, intentando trascender este espacio de reflexión para llevar nuestros argumentos hacia espacios algo menos explorados. Nos referimos, en concreto, a aquellos lugares en los cuales la utopía supera los límites del propio texto para transformarse en una forma de acción y de permanente conflicto. De esta manera, intentaremos abordar algunas de las preguntas básicas que surgen al acercarnos a los problemas planteados. ¿Cómo han afectado los cambios históricos, políticos, culturales y sociales a las posibles lecturas o interpretaciones de lo utópico? ¿De qué manera la utopía nos apela? ¿En qué lugares *persiste* (si es que lo hace) en nuestros días? En definitiva, ¿qué es la utopía? Por supuesto, no se trata de preguntas de fácil respuesta. La utopía —entendida en una forma similar a la planteada por Eduardo Galeano, como «horizonte»— es un concepto escurridizo y, por tanto, difícil de aprehender. Esto lo demuestra la enorme producción académica, política y artística sobre el tema. Puede quedar la sensación de que siempre quedan cabos sueltos a los que atender. Y muy probablemente así sea. Es necesario reconocer, pues, que nuestra exposición podrá provocar, en muchos pasajes, cierto desconcierto o, incluso, un cierto grado de recelo³³. En cualquier caso, el debate y la crítica son, por supuesto, siempre bienvenidos.

Nuestra intención es que la discusión planteada aquí sirva de soporte para acercarnos a las expresiones distópicas (y anti-utópicas), tan generalizadas en nuestro presente, desde una mirada crítica. Así, a lo largo de este apartado, podremos ver asomar el debate sobre la «muerte» de la utopía, y cómo esto irá configurando algunos de los espacios donde se plasman las visiones anti-utópicas más *reaccionarias*: la más evidente, aquella sobre el «fin de la historia», entendida como celebración acrítica del triunfo del capitalismo tras el final de la Guerra Fría, cuestión que podría definirse más adecuadamente a través de la frase de Margaret Thatcher «There is no alternative» que declarararía la definitiva

³³ Cabe confesar, además, nuestra impericia en lo que refiere a ciertos aspectos de tipo historiográfico, cuestión que hemos intentado solventar gracias a la inestimable ayuda de algunos historiadores amigos, bien conocedores de esta cuestión particular, a quienes incluimos en los agradecimientos que encabezan esta tesis.

desintegración de lo común en nuestros tiempos y, con ello, la prohibición de imaginar nuevos mundos posibles. Aunque, como hemos dicho, profundizaremos sobre esta cuestión concreta en el siguiente capítulo, sirva de advertencia para la comprensión de aquellos aspectos que podrían resultar más *polémicos* de nuestra exposición.

1. El nacimiento de la utopía moderna: la Utopía de Tomás Moro como caso paradigmático.

Es bien conocido que el término «utopía» se populariza a través del famoso viaje a algún lugar desconocido del «nuevo mundo» que Rafael Hitlodeo, «experto en sinsentidos»³⁴, narrara a Tomás Moro alrededor del año 1516. La república de Utopía, isla extraviada en *ningún lugar*, nacía de la reacción a una época marcada por el conflicto político y religioso, como imagen de un aparente *buen lugar*^{35/36}. Aunque no es nuestra intención realizar un análisis profundo de las condiciones históricas en las que surge tal relato, es necesario esbozar algunos apuntes que permitan situarlo para comprender, así, sus motivaciones.

Como bien señala Lewis Mumford en su *Historia de las utopías* (1922 [2013]), no parece casual que entre el relato de Platón y el de Moro medien dos mil años. Este período se

³⁴ Como señala Joaquim Mallafrè Gavaldà (en Moro, 2016: 51), responsable de la traducción de la obra de Moro en la edición realizada con motivo de su quinto centenario por la editorial *Ariel*, el apellido Hythloday (Hitlodeo en algunas traducciones al castellano) proviene de la derivación de dos vocablos griegos: ὄθλος («sinsentido», «absurdo») y δᾶϊος («experto»). En conjunto, dice Mallafrè Gavaldà, podría traducirse como se expresa arriba pero también bajo el término «visionario».

³⁵ Creímos conveniente introducir de esta manera el origen ambiguo de la noción de utopía, citado en prácticamente todos los trabajos sobre la materia. Como es sabido, etimológicamente el vocablo «utopía» proviene del griego y tradicionalmente se le ha atribuido el significado de «no-lugar» (*ὀυ-τόπος*). Sin embargo, si pensamos que la isla de Utopía se erige, como refiere el propio Hitlodeo (Moro, 2016 [1516]: 115), como la imagen de un lugar mejor, podemos pensar que la elección del término sugiere un doble movimiento que lo relaciona también con otro concepto, el de *eutopía* (*εὐτόπος*), esto es, un «buen lugar» (el título que el propio Moro elige para su segundo libro hace referencia, justamente, al «mejor estado de una república» y a sus «buenas leyes y ordenanzas»). Retomaremos este debate, por sus implicaciones relacionadas con las posibles interpretaciones de *lo utópico* en las siguientes páginas.

³⁶ Aunque comenzamos por Moro, por el carácter fundador de su obra, es necesario señalar que algunos autores como Karl Mannheim o Ernst Bloch ubican la primera utopía fuera del ámbito de la literatura, concretamente, en la utopía milenarista de Thomas Münzer, protagonista de la guerra de los campesinos alemanes entre 1524 y 1525. Como apunta Ricoeur (1994: 295), para Mannheim, «el anabaptismo de Münzer representa la mayor discrepancia entre idea y realidad (...) y al mismo tiempo (...) es el caso prototípico en que el sueño utópico está en vías de ser realizado».

corresponde en buena parte con el auge y la expansión del cristianismo, que ofrece una nueva *utopía* a modo de escape en el «Reino de los Cielos» (Mumford, 2013: 67-68)³⁷. Es lógico suponer que, en pleno auge del *humanismo*³⁸, la utopía vuelva a convertirse en un asunto terrenal, moldeable bajo los parámetros de hombres que, como Moro, despreciaban la «perversidad» y la corrupción de sus tiempos (Watson, 1994: 11).

La agitada Inglaterra de los Tudor y de la Reforma protestante sirve de escenario de fondo a la obra de Moro. La agitación política interna, sumada a los incipientes cercamientos de tierras y los nuevos tributos implantados por la autoridad eclesiástica y la nobleza (Watson, 1994: 2), parecen haber motivado en buena parte los escritos de Moro que, junto a su gran amigo Erasmo De Róterdam, planteaba la necesidad de una profunda reflexión en torno a los pilares filosóficos y morales de su época. No existe consenso sobre la huella que el descubrimiento de nuevos pueblos al otro lado del Atlántico podría haber dejado en la obra de Moro³⁹; no obstante, sí hay cierto acuerdo acerca del impacto que habría tenido en él la idea de esos *pueblos por civilizar* que, de la mano de un conquistador benevolente como el rey Utopos, ofrecían la posibilidad de un nuevo comienzo (Cave, 1991: 229):

Just as Utopia was an imaginary state, so the New World in More's conception of Utopia is a symbolic construct, a metaphor for both the absence of civilization and the promise of a new beginning.

Así, *Utopía* surge como un ejercicio de imaginación —entendida en este caso como reelaboración *fantástica* de la realidad— asentada en la dura crítica a un régimen que comenzaba a evidenciar los signos de su decadencia (régimen feudal que languidece ante el alzamiento de las monarquías absolutas). Con este texto, Moro abría la puerta a una

³⁷ Véase, por ejemplo, *La Ciudad de Dios* de San Agustín de Hipona, del siglo V d.C.

³⁸ El término *humanismo* es utilizado aquí para designar lo que comúnmente se asocia al cambio de paradigma académico/filosófico producido en Europa durante el Renacimiento, en aparente contraposición al paradigma medieval (de una concepción del mundo más preocupada por los asuntos «divinos» a una más centrada en lo «humano», especialmente en el ámbito erudito). Aunque no es objetivo de esta tesis entrar en un debate epistemológico sobre esta cuestión, somos conscientes de que tal categoría continúa siendo motivo de debate. Reconocemos, pues, que no puede establecerse una frontera taxativa sobre algo que fue más un proceso que una ruptura y que, por otra parte, esto es propio de cualquier etapa de transición como la que aquí nos ocupa.

³⁹ Se ha sugerido en numerosas ocasiones que los relatos de viajes propios de esta época (con especial referencia a *Los cuatro viajes* de Américo Vespucio), habrían influido en la forma en la que Moro imaginó a los utopianos. Sin embargo, académicos como Alfred E. Cave () aportan pruebas de lo contrario.

enorme cantidad de imágenes que ofrecían la posibilidad de (re)pensarlo (casi) todo. Como resultado de esta doble mirada a lo conocido y lo aún por conocer, no es de extrañar que Moro, en pleno Renacimiento, volviera la vista a los clásicos en busca de respuestas. Inspirado por *La República* de Platón (370 a.C.), el autor encuentra en *Utopía* una manera de proponer, de modo ingenioso, la urgencia de profundas transformaciones.

Podríamos decir que, en ese sentido, la *Utopía* de Moro funciona al mismo tiempo a modo de texto y contexto, como el propio autor parecía sugerir al decidir organizar su obra invirtiendo, de forma sintomática y reveladora, el orden de su escritura⁴⁰. Moro parte así de la discusión y de las dudas generadas por la deriva del mundo *real* para dejar paso más tarde a la detallada narración en torno al mito, a través de un viaje a tierras lejanas. Producto, como decíamos, de una época de contradicciones y transformaciones, su libro narra las características y particularidades de esta hipotética comunidad ideal que, al margen de lecturas dogmáticas o doctrinarias, supone una propuesta por mirar al *más allá*⁴¹; una propuesta anclada en códigos que hoy nos resultan extraños (algunos evidentemente anticuados, otros sorprendentemente ambiciosos aún bajo nuestros propios parámetros) que acabarán inaugurando un prolífico género literario durante los siglos que siguen⁴².

Supondría una tarea inabarcable abordar con la suficiente minuciosidad todo lo escrito en torno a la obra de Moro; como ya señalábamos en la introducción a este apartado, no es el objetivo de esta tesis doctoral. Lo que aquí nos interesa no es tanto el debate acerca de las propuestas concretas plasmadas en el texto (algunas de las cuales trataremos enseguida a modo meramente ilustrativo) sino su aspecto *poético/político*, en la medida en que la obra acaba delimitando un nuevo espacio para el debate respecto a la necesidad de actuar y transformar la *vida en común*. En este sentido, sería imposible emprender cualquier

⁴⁰ Moro escribió el segundo libro de *Utopía* en 1515, durante su estadía en Flandes como embajador comercial del rey Enrique VIII. En este libro, Moro narraría con detalle la organización de su *commonwealth* ideal, situada en la isla de Utopía. El primero, en el que relata su encuentro con Hitlodeo abordando la discusión sobre su época y sus posibilidades, lo acabaría poco más tarde, a su regreso a Inglaterra durante ese mismo año (Watson, 1994: 4).

⁴¹ «(...) más allá, algo más lejos, todo empieza a hacerse poco a poco más agradable» (Moro, 1516 [2016]: 65).

⁴² Como señala Rivoletti, el interés por la obra de Tomás Moro desborda las cuestiones relacionadas con su contenido filosófico y político, destacando también por sus características formales. En ese sentido, Rivoletti (2006: 70) apunta «al carácter paradigmático» de *Utopía* en cuanto «constituye el prototipo del moderno género utópico», tal y como este se reproducirá en publicaciones posteriores. Ahondaremos en este aspecto en el siguiente apartado.

acercamiento a lo utópico sin comprender, por una parte, los dispositivos textuales puestos en juego tanto por utopistas como Moro como por sus sucesores y, por otra, las reflexiones y/o preocupaciones que los motivaban. Comencemos, pues, por esto último.

Si nos detenemos por un momento en algunos de los temas planteados por Moro, podemos observar el impacto de la nueva perspectiva humanista en muchos de sus planteamientos; tanto en el plano moral como filosófico, lo *humano* es, en su *Utopía*, un asunto de especial relevancia. En línea con otros pensadores de la época, las principales preocupaciones de Moro parecen estar relacionadas, por una parte, con la superación de problemas como los que ya mencionábamos, y, por otra, con la necesidad de establecer una posible propuesta encaminada a la búsqueda de las condiciones necesarias para la *vida buena* y, por tanto, para la felicidad. En este aspecto, la *Utopía* de Moro no sería más que una reflexión sobre la institucionalidad necesaria para superar «la arrogancia y la corrupción feudales» (Jameson, 2009: 235).

Siguiendo sus páginas, podemos observar cómo los problemas de la isla encontraban su solución en un planteamiento que se nos presenta desde un enfoque tanto moral como *racional*, bajo los cánones de la época. Mientras la ciencia en *Utopía* sirve a los propósitos de garantizar el bienestar de sus habitantes (liberarlos de los trabajos pesados o garantizarles una buena salud), los conflictos derivados de la vida en común quedan completamente abolidos mediante la apelación al *saber hacer*, a la razón y, en los casos *incorregibles*, al castigo. En palabras de Hitlodeo, la deseada armonía social se conseguiría muy fácilmente si «viviéramos acorde a nuestra naturaleza», lo que nos compele a buscar el bienestar propio procurando, al mismo tiempo, el de los demás (no hay nada más humano que esto, nos diría el personaje). En definitiva, esa búsqueda de la auténtica «felicidad» debía pasar por un trabajo «virtuoso» y consciente por evitar posibles «desvíos» de lo que autores como Moro considerarían la *naturaleza* humana. Por ponerlo en palabras del propio autor (Moro, 2016: 162)

(...) en esto que la naturaleza incline y mueva a los hombres a ayudarse los unos a los otros para vivir alegremente (...) ordena usar de diligente circunspección para que no busques tu propia comodidad a costa de procurar la incomodidad de los demás.

La confianza en esta «solidaridad natural» (Moro, 2016: 161) y en una institucionalidad acorde a ella sería, pues, la base del nuevo orden social (noción, por otra parte, aparentemente opuesta a la del *hombre-lobo* del también humanista Thomas Hobbes⁴³ y quizá más cercana a la noción de *igualdad y justicia* platónicas). Las premisas de las que parte Moro le llevan a plantear salidas verdaderamente *modernas*, en el sentido histórico de la palabra: la limitación de la jornada laboral (los trabajadores en Utopía dedican seis horas a las agricultura u otras tareas productivas)⁴⁴, la disposición de un tiempo de ocio para los trabajadores⁴⁵, el acceso universal a la sanidad y la educación (tanto para hombres como para mujeres)⁴⁶ o la libertad de culto⁴⁷ son solo una muestra de ello. Lo anterior guarda estrecha relación con los alegatos que el inglés realiza a favor de la abolición del dinero y de la propiedad privada. Así, la desaparición de las clases sociales (aunque, paradójicamente, no de la esclavitud⁴⁸) surgiría como una consecuencia *lógica* de todo esto.

Muchas de estas «avanzadas» propuestas, sin embargo, han sido atribuidas por muchos al apego de Moro «a la concepción tradicional del poder espiritual» (Watson, 1994: 3), en la línea de su firme defensa de los principios cristianos más fundamentales, que él consideraba abandonados⁴⁹. En ese sentido, aunque el cuestionamiento a ciertos aspectos del poder eclesiástico parece convertir a Moro en un «hombre de su tiempo», no podemos dejar de observar también en él los vestigios del medioevo. No hay que olvidar que Moro se movía en las arenas movedizas de dos mundos aún precarios. Su *Utopía* no deja de ser un intento de reflexión sobre la necesidad corregir los aspectos más nocivos de su realidad; reflexión que nace habilitada por el nuevo marco humanista, con lo que su apelación a lo *conocido* —a lo *arcaico*, diría Raymond Williams— se realiza en un sentido sin dudas nuevo, superador, *emergente*.

⁴³ En ese sentido, el *Leviatán* de Hobbes (1651) puede ser leído, también, como una utopía sobre el Estado. Sobre esto trata Ángela Raimondi en el capítulo titulado «El pensamiento utópico en Thomas Hobbes», que forma parte de la compilación titulada *Imaginario utópicos en la cultura* (Misseri y Conti, 2011: 126-136).

⁴⁴ Moro, Tomás (1516 [2016]), *Utopía*, p. 133.

⁴⁵ *Ídem*.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 132.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 208-209.

⁴⁸ En cualquier caso, y aunque no es nuestra intención profundizar demasiado en este debate, es necesario aclarar que esto se corresponde con el racismo propio de la época.

⁴⁹ Cabe recordar que Moro fue decapitado por su defensa tanto del Papa como de la Iglesia católica frente a la ruptura que proponían los nuevos protestantes, como Martín Lutero.

Utopía sirvió de inspiración para otras obras similares, inaugurando una nueva modalidad a partir de la cual reflexionar, explorar e imaginar posibles vías alternativas a la realidad. Textos como *I Mondi* («Los Mundos», Anton Francesco Doni, 1552), la *Civitas Solis* de Tommaso Campanella («Ciudad del Sol», 1602), *The New Atlantis* («La Nueva Atlántida», Francis Bacon, 1626) u *Oceana* de James Harrington (1656) son, de alguna manera, reediciones revisadas y matizadas de la obra de Moro. Estas obras toman de la primera no sólo algunos de sus principales temas sino también, en muchos casos, su forma y estilo. Aunque no nos detendremos en cada uno de sus argumentos, el magnífico resumen realizado por Lyman Tower Sargent en 1976 acerca de los principales temas tratados por las utopías previas al siglo XIX, nos permite observar cómo, en estos primeros textos, las preocupaciones tenían que ver con una suerte de organización «moral» y religiosa de la sociedad para ir poco a poco dando paso, durante el siglo XVII, a cuestiones como la educación —entendida en muchos casos como medio a través del cual garantizar la igualdad— o, incluso, a ciertos cuestionamientos algo más «atrevidos» como, por ejemplo, aquellos relacionados con el rol de la mujer en la sociedad. En este sentido cabe destacar, por su originalidad, la utopía surgida del nuevo protestantismo, como es el caso de *Die fünfzehn Bundesgenossen* de Johann Eberlin von Günzburg («Los quince confederados», 1521), la *Commonwealth* de Gerrard Winstanley (1652) o la *Cristianópolis*, de Johann Valentin Andreae (1619)⁵⁰. Esta última fundaría la primera «república de trabajadores» de la literatura utópica (Mumford, 2013: 90).

En este recorrido es interesante observar cómo la presencia de elementos pre-modernos aparecen casi siempre acompañados por otros que dejan entrever los rasgos de esta primera etapa de la modernidad. Así, mientras en la ciudad de Doni podemos observar la racionalidad humanista llevada hasta el punto de la parodia (Ornelas Berriel, 2004: 131), Campanella buscaba preservar los elementos de un pasado idealizado—la Italia pre-Tridentina— en su *Ciudad del Sol* (Renna, 1999: 22) y Bacon consagraba Bensalem al mismo tiempo a Jesucristo y a la ciencia (Bierman, 1963: 492). La utopía surge, de este modo, como un género marcado por la ambigüedad, entre la esperanza proporcionada por lo desconocido y la angustia generada por lo aparentemente *perdido*; en consecuencia, es posible afirmar que la utopía es al mismo tiempo tan moderna como anti-moderna. No obstante, este doble movimiento de exploración, de búsqueda de nuevos horizontes en las

⁵⁰ Las utopías más audaces, como la de Andreae, se atreve incluso a plantear el reparto equitativo de las tareas domésticas.

recientemente descubiertas tierras de *ultramar* al tiempo que en un pasado ideal situado en la Antigüedad Clásica, nos confirman que la utopía, como fenómeno, no podría haber surgido en ningún otro lugar y tiempo: la utopía es, en este sentido, un fenómeno propiamente occidental y moderno. La producción utópica posterior parece venir a confirmar esto.

2. La utopía como reflexión sobre el presente: un (breve) recorrido histórico.

Los siglos siguientes vieron nacer innumerables utopías tanto en el ámbito artístico, como también en el terreno de la teoría y la práctica políticas. No significa esto, sin embargo, que la experiencia de la utopía anterior al siglo XVIII se redujese a la literatura. Como recuerda Martorell (2015: 54), los intentos de llevar la utopía a la práctica pueden ser rastreados incluso hasta tiempos de Platón⁵¹. El establecimiento de comunidades inspiradas en la *Utopía* de Moro, llevados a cabo por personajes como Bartolomé de Las Casas en la presente Venezuela o Vasco de Quiroga en México, son quizá algunos de los más memorables en este sentido (Pohl, 2010: 53; Fernández Buey, 2007: 90-92). Con todo, entre los siglos XVIII y XIX, especialmente a partir de la Revolución Francesa como hito fundamental, la utopía experimenta un salto tanto a nivel cualitativo como cuantitativo.

Por un lado, la utopía se vería influida por los planteamientos *pansofistas* del siglo XVII respecto a la educación y la política (Pohl, 2010: 60-61). Así las utopías literarias comenzarían a darle un nuevo lugar a las mujeres, ahora como autoras. La aparición de textos de autoras como Margaret Cavendish, Bathsua Makin o Mary Asrell, fue posibilitada gracias a este incipiente acceso de las mujeres a la educación (Pohl, 2010: 62). Por el otro, la convergencia de las ideas sobre la posible unidad cultural del mundo, de la mano de las incipientes sociedades de mercado nacidas de la industrialización, serviría para asentar la noción de *progreso* (humano, científico, tecnológico), impregnando el terreno de la imaginación política en una época que, en palabras de

⁵¹ Martorell cita también a Campanella como un ejemplo de esto. El autor de *Ciudad del Sol* alegaba que su texto pretendía servir de modelo para su puesta en práctica «en cuanto se pueda» (en Martorell, 2015: 54).

Mumford (2013: 113), «puso a los hombres a pensar furiosamente». El pensamiento utópico sería, así, directamente depositario de todas estas transformaciones.

Por otra parte, durante esta época se intensificarían aquellos primeros rasgos narrados por Tomás Moro acerca del proceso *modernizador*. Los cercamientos y la industrialización, trajeron consigo la pauperización de grandes sectores de la población. Como indica Polanyi (2016: 197), para finales del siglo XVII, aquella pobreza denunciada por Hlodeo en *Utopía*, pasaba a formar parte del paisaje habitual de las nuevas sociedades «semicomerciales» (Polanyi, 2016: 197). Los (fallidos) intentos de algunos grupos milenaristas de poner fin a esta pauperización, transformando a los *vagabundos* en trabajadores —de los cuales podrían obtener beneficios— marcarían profundamente a la experiencia utópica posterior. Así, las propuestas de «colonias industriales» esbozadas por el cuáquero John Bellers a finales del siglo XVII, sentarían un precedente a partir del que pensadores como Owen, Fourier o Proudhon desarrollarían, como veremos enseguida, las suyas (Polanyi, 2016: 198).

En estas transformaciones, como decíamos, es necesario señalar también a lo que significó la Ilustración y la Revolución Francesa, en cuanto apertura de todo un horizonte de posibilidades en el que todo cabe porque se ha hecho lo más inesperado: cortarle la cabeza al rey⁵². Fernández Buey (2007: 127) apunta en este sentido que la cada vez mayor atención al método científico en las llamadas «ciencias de la naturaleza» atrajo fuertemente a las incipientes *ciencias sociales* durante los siglos XVII y XVIII —Thomas Hobbes, John Locke, David Hume, Adam Smith o Jeremy Bentham serían buen ejemplo de ello—, de manera que el interés de las mismas se centraría especialmente en la manera de aplicar el mismo al estudio de la sociedad. Lo anterior tendría un gran impacto en el pensamiento utópico, dando origen a lo que Bénichou (1984: 210) denominó como

⁵² Aunque no es nuestra intención profundizar demasiado en los aspectos historiográficos (cuestión sobre la que es necesario volver a confesar nuestra impericia) cabe mencionar que no sólo la Revolución Francesa, sino la llamada «primavera de los pueblos» —la ola revolucionaria liberal que se extiende hasta mediados del siglo XIX y que acabaría con el absolutismo en Europa— tendría un enorme impacto en esta apertura del horizonte de posibilidades en un sentido *utópico*: apertura en la que, como señala Pohl (2010: 71-72), el impacto provocado por la difusión de los valores ilustrados de *libertad, igualdad y fraternidad* resulta evidente. En la misma línea, no debe desdeñarse tampoco el papel que jugó la Revolución americana, cuya influencia se dejará ver en la obra utópica de figuras como Étienne Cabet y su *Voyage en Icarie* (1840). En efecto, la posibilidad de construir una sociedad nueva sin necesidad de destruir la antigua, supone un enorme impacto que sin dudas colaboraría a construir el mito de América para cientos de europeos de la época (algo que, como veremos enseguida, autores como Bellamy reflejarían en esa transición *pacífica* hacia la utopía).

«utopías pseudocientíficas» en la que lo *pseudo* dejaría constancia de sus carencias, en la medida en que

(...) la empresa de reconstrucción del universo moral y social sobre la única base de la ciencia positiva ha estado lejos de revestir, bajo ninguna de sus formas, el grado de certidumbre que pretendía. (...) el proyecto adolecía de un vicio profundo: no pudiendo un saber puramente positivo implicar fórmula alguna de ideal, no se le podía atribuir esta virtud, sin revestirlo de una autoridad irracional, semejante a la de los dogmas religiosos (...).

Como consecuencia de esta «doble revolución» (Hobsbawm, 2009: 9-10) — política/filosófica, industrial/científica—, la utopía pasará de ser un impulso más relacionado con el «escape» —como sucedía en los textos utópicos renacentistas— a tener un marcado afán de «reconstrucción» (Mumford, 2013: 33), lo que la ancla mucho más al terreno de la *praxis* y a las posibilidades que ofrecían los nuevos avances, sociales, políticos, industriales, científicos y tecnológicos. En efecto, esta primera «gran transformación» reafirmará el progreso como un elemento inseparable del pensamiento utópico, cuestión que se evidenciará especialmente en el «entusiasmo tecnófilo» de las utopías de este período (Martorell, 2015: 209). En esta línea Roemer (2010: 82) afirma que, durante este tiempo, los mundos alternativos pasarán a plantearse a modo de *eucronías* («buenos tiempos»), bajo el convencimiento de que la historia seguiría una progresión que conduciría a una constante mejora. Sánchez Usanos (2021: 40) agrega como motivo para este *giro eucrónico* de la utopía el hecho del propio conocimiento del mundo; así, en un «mundo absolutamente cartografiado, la utopía pasó a significar más un proyecto colectivo a desarrollar en el tiempo que una localización exótica». Podemos observar, pues, cómo las transformaciones de la utopía de esta época acaban aproximándola a cuestiones más materiales, ligándose de forma mucho más directa a la imaginación acerca del futuro.

2.1. De la literatura a la *praxis* (y de vuelta).

Lo dicho previamente se concretaría en una multitud de expresiones y experiencias utópicas durante el siglo XVIII, imposibles de abordar aquí con la profundidad que

merecerían⁵³. Delimitar esta etapa en relación tanto a la producción artístico-literaria como al pensamiento político utópico tampoco es tarea fácil, dada la multitud de discusiones —sobre todo de carácter historiográfico y político— que suscita este tema. En ese sentido, la categorización de «utópico» se ensancha para abarcar diversos planteamientos tanto en el plano social, como en el económico, el científico y el político. Así, podemos encontrar diferentes propuestas utópicas relacionadas con las tradiciones políticas nacidas durante esta época. Por un lado, la propuesta utópica *liberal* se empaparía de las reflexiones anteriores de personalidades como Voltaire, Diderot, Nicolas de Condorcet, Jean Jacques Rousseau o Montesquieu (Del Hierro, 1988; Lukowski, 1994), así como, incluso, de las promesas de Adam Smith (Pohl, 2010: 63). Por el otro, las primeras expresiones del socialismo marcarían profundamente a la utopía de este siglo.

Colocar en el centro de estas transformaciones a un personaje como Henri de Saint-Simon es, probablemente, lo más sensato para nuestros fines. Siguiendo a Castillo (1992: 158) podemos afirmar que Saint-Simon «desarrolló una utopía que articulaba su concepción positivista científica de la sociedad con su ideología (liberal, industrial, socialista)». Este encuentro entre pensamiento utópico y positivista aplicado a lo social —esto último, de forma meramente accesorio en Saint Simon— implica la consolidación de la utopía *pseudocientífica* a la que referíamos en la introducción de la mano de Paul Bénichou, de manera que la misma irá tomando visos cada vez más claramente tecnófilos (o *tecnoutópicos*). Tales aspiraciones son las que guiarán también la reflexión y la praxis de otros célebres personajes, como es el caso más claro de Robert Owen o —en parte— también la de Charles Fourier⁵⁴. Aunque críticos con la deriva autoritaria y corrupta de los Estados *racionales* post-revolucionarios (Engels, 2006: 45), los mencionados

⁵³ Además de las utopías literarias, este período se corresponde con el florecimiento de cientos de comunidades utópicas, sobre todo en Estados Unidos. Entre las más famosas se encuentra la *New Harmony* de Robert Owen (Indiana, 1825-1827) o la célebre *Brook Farm* de George Ripley (Massachusetts, 1841-1847), esta última inspirada en los falansterios de Fourier. Estos proyectos sirvieron de impulso a muchos otros, especialmente en los Estados Unidos y Reino Unido, pero también en otros países del mundo, como España (ver: Juan Pro, 2015) o Brasil (ver: Ivone Gallo, 2009), coincidiendo, en este último caso, con los procesos de construcción de la identidad nacional en los países de América Latina.

⁵⁴ No pretendemos, en ningún caso, igualar el pensamiento de ambos: mientras el caso de Owen se enmarca más claramente en esta corriente tecnoutópica inaugurada de alguna forma por Saint-Simon, resulta claro que el pensamiento de Fourier está mucho más anclado a lo político, en tanto sus reflexiones giran sobre todo en torno a los aspectos más filosóficos del trabajo (del «trabajo feliz», si se quiere), careciendo en buena parte del espíritu tecno-optimista de los otros.

pensadores adherían entusiasmados a la lógica del *progreso* en la que confiaban cualquier posibilidad de emancipación. En esto coincidirán sus sucesores, Marx y Engels, quienes —pese a los recelos basados en la falta de un análisis científico de las dinámicas sociales y económicas— reconocían en ellos el germen del socialismo.

En línea con esto, la aportación de Jameson (2009: 237) es valiosa en el sentido de comprender la consolidación de las premisas en torno a la relación entre razón, progreso y utopía —insinuadas de forma muy rudimentaria por personajes como Moro— en el nuevo contexto industrial:

(...) las utopías posteriores [al Renacimiento] han abrazado las condiciones institucionales colectivas impuestas por el capitalismo industrial, y de hecho han participado en la creación de nuevas ideologías para esa población que trabaja a cambio de un salario (...).

Esto explicaría la nueva «bajada a tierra» de la utopía, incluso, podríamos decir, su cierre parcial si centramos tal *aterrizaje* en relación con la capacidad de imaginar una lógica más allá de la que posibilitaba el nuevo paradigma industrial; la utopía quedaba de esta forma acotada a la *reforma*, entendiendo que la nueva realidad significaba, precisamente, el impulso necesario para caminar hacia un futuro *mejor*. Por ponerlo en palabras de Mumford (2013: 123), podríamos decir que estos hombres fueron los primeros en tener «un plan para colonizar la jungla de la barbarie industrial (...) y para redimirla a través de la civilización». Así, más que abogar por la destrucción de las estructuras sociales vigentes, las propuestas de personalidades como Owen —y, en menor medida, Fourier⁵⁵— apostaban por superarlas a través de la adopción de diferentes formas de asociacionismo *interclasista* en el sentido sansimoniano: esto es, de oposición entre una clase «ociosa» y otra «obrera» (entendida, esta última, junto a los industriales y la pequeña burguesía). En cierta manera, citando nuevamente a Mumford (2013: 142) pareciera que tales utopías no aspiraban a cambiar el mundo, sino a «añadir invenciones» al mismo.

⁵⁵ Nos remitimos nuevamente a lo señalado en la anterior nota al pie.

Lo anterior fue acompañado, en el ámbito literario, por una suerte de renovación del género utópico, que —a finales del siglo XVIII— acabaría por alejarse de la tradición renacentista para vincularse, de forma mucho más *consciente*, a las reflexiones y/o discusiones sobre la mencionada realidad política y social. Es difícil encontrar un elemento unificador entre las diferentes obras de este período (Reyes Manuel, 2006: 4), al punto de que el carácter «utópico» (o, incluso, «anti-utópico») de novelas como *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719) o *Los Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (1726), continúa siendo un asunto de discusión⁵⁶. En cualquier caso, ambas sirven como antecedente de esta especie de *transición* que acabaría por culminarse, como decíamos, en torno a los años de la Revolución Francesa de 1789.

Los panfletos de Thomas Spence y su *Spensonia*, publicados entre 1795 y 1801, constituyen, probablemente, una de los ejemplos más relevantes en este sentido. Apoyado en el *Robinson Crusoe* de Defoe (1719), Spence retorna a la isla para fundar allí una comunidad democrática, basada en la propiedad comunal, la reforma legislativa, el énfasis en la educación de la clase obrera y el voto femenino (Pohl, 2010: 68-69). Otro claro ejemplo lo constituye la utopía liberal de William Hodgson, *Commonwealth of Reason* (1795), heredera, por una parte, de la *Oceana* de James Harrington (1656) y, por la otra, de la reformulación de esta realizada en 1754 por David Hume en *Idea of a Perfect Commonwealth* (González y Lavié, 2015: 152). En la mayoría de estas obras puede observarse también el componente tecnoutópico al que aludíamos en las páginas previas. Aunque profundizaremos sobre esto en la segunda parte de esta tesis, es destacable la aparición, también durante esta época, de algunas reacciones anti-utópicas, como es el caso de *The History of Mr. Fantom* (Hannah More, 1797), cuyo planteamiento pretendía satirizar los aires de grandeza y perfectibilidad de los utópicos —hombres, en su mayoría— de la Revolución Francesa (Claeys, 2010: 110). En esta línea, Claeys también hace referencia a la publicación del *Ensayo sobre el principio de la población* (Thomas Malthus, 1798) que, aun cuando pueda no tratarse de una distopía en términos

⁵⁶ Reconocemos que establecer una obra «inaugural» de este período merecería una discusión mucho más profunda que la que aquí pretendemos abordar. Si bien es cierto que estos relatos comparten algunos elementos con la obra de Moro (como el viaje de exploración, la descripción detallada de un lugar desconocido, etc.), su encaje en la tradición utópica es al menos polémico, en especial, por no ser la constitución de una comunidad «ideal» el tema central de los mismos. En cualquier caso, esto parece demostrar la tremenda dificultad de delimitar el concepto de utopía (así como, en consecuencia, su consideración como un género literario con características propias). Para un acercamiento al debate sobre estas obras concretas, ver: Houston (2007); Pohl (2010: 66-68).

tradicionales, sin dudas sentará las bases para el posterior giro anti-utópico en la ficción literaria. Sea como sea, esta reacción no debería sorprendernos; siguiendo a Martorell (2015: 97) es lógico suponer que, si la anti-utopía surge como una crítica a los planteamientos utópicos vinculados a la noción de *progreso*, la misma no podría haber surgido antes de que los teóricos de la Ilustración formularan y *asentasen* tal noción.

2.2. Entre el progreso y la refundación: de Cabet a Morris.

Ya en el siglo XIX, la utopía literaria vive una especie de renacimiento y edad dorada, comenzando a presentar, hacia finales de siglo, elementos y formas más relacionadas con lo que hoy conocemos bajo el nombre de «ciencia ficción». Como apunta Roemer (2010: 80), durante esta etapa la ficción utópica continúa poniendo el énfasis en las cuestiones socioeconómicas (influidas ahora directamente por las ideas cooperativistas y/o socialistas antes comentadas), aunque «suavizadas» para el público con toques de romance y de aventura. En esta misma línea nos encontramos con autores como el socialista Étienne Cabet quien, inspirado por Owen y Moro, escribiera su famoso *Voyage en Icarie* («Viaje por Icaria») en 1840. Tal y como señala Roberts (1991: 77), en *Icaria*, Cabet buscaba reconciliar el orden pre-industrial con el mundo moderno a través de la presentación de un sistema moral, comunal y económico que incorporase los beneficios del avance tecnológico.

En esto último, la obra de Cabet no se diferenciaba demasiado de la de los pensadores antes mencionados, lo que le valió la etiqueta, también, de «socialista utópico». Al igual que Owen o Fourier, Cabet centró su actividad en intentar llevar a la realidad su comunidad ideal en la Francia de la época. Tras el fracaso de esto y aconsejado por el propio Owen, Cabet promovió la creación de una primera comunidad que acabaría asentándose en Nueva Orleans, a la que se trasladaría un primer grupo de *icarianos* en 1848 (Roberts, 1991: 80). Tras el fracaso de este primer intento, Cabet se desplazará junto a sus seguidores a Nauvoo, Illinois, en 1849, donde el experimento prosperaría hasta alcanzar los cerca de mil quinientos seguidores para el año 1855 (Morris y Kross, 2009: 146). Sin embargo, diversos acontecimientos (como el retorno temporal de Cabet a Francia o la Guerra Civil estadounidense), acabaron minando la comunidad que acabaría desintegrándose en diferentes proyectos para desaparecer, finalmente, entre 1894 y 1895.

Pese a esto, el proyecto de Cabet significó el experimento utópico más largo y próspero del siglo XIX en los Estados Unidos (Soland, 2017: 65), recordándonos, una vez más, los intercambios entre la ficción y la praxis utópicas. En este sentido, tal y como afirma Roemer (2010: 94):

(...) historical circumstances were important catalysts for the writing and enthusiastic reception of literary utopias, not only because they provide familiar topics that would both ground and energize utopian narratives and because they helped readers to desire a better world, but also because they sensitized readers to the meaningfulness and usefulness of a literature that viewed the world as a collage of cruel contrasts in need of fixing.

Pero quienes mejor representan este espíritu de *renovación* de la utopía son dos autores: Edward Bellamy y Williams Morris. Ambos, con sus diferentes planteamientos, acabarían sentando un nuevo paradigma dentro de la literatura utópica: el primero de ellos con su célebre novela *Looking Backward: 2000–1887* («El año 2000: una visión retrospectiva», 1888) y, el segundo, con la famosa *News from Nowhere* («Noticias de ninguna parte», 1890). La universalización de la educación pública durante este período, supuso el acceso a la cultura —y, en especial, a la literatura— para todo un nuevo público. Las publicaciones, especialmente las de ficción, se incrementaron significativamente durante los años previos al inicio del nuevo siglo y los costes se abarataron, produciéndose cambios también en el estatuto del autor, que ahora pasaba a considerarse un profesional (James, 2012: 1). A todo esto debió su éxito la citada novela de Bellamy, que permaneció como un referente de la novela utópica hasta bien entrado el siglo XX.

Bellamy, atraído por las reflexiones de personajes como Cabet⁵⁷ o, más directamente, de Comte⁵⁸, imaginaba un futuro en el que el Estado detentaría el control *total* de la industria y de los servicios públicos en una especie de gran corporación, inspirando así a multitud

⁵⁷ Como en la *Icaria* de Cabet, la transición hacia la nueva sociedad propuesta por Bellamy se daría de forma pacífica, como consecuencia *natural* de la toma de conciencia acerca del devenir histórico por parte de los diferentes actores sociales (Cappelletti, 1990: 144). En este sentido, y como hemos referido en una nota al pie anterior (ver lo apuntado en referencia a la Revolución francesa, en la introducción a este apartado), esta transición pacífica hacia la utopía está directamente relacionada con lo que los Estados Unidos significaron en cuanto posibilidad de construir una nueva sociedad sin necesidad de derruir el antiguo régimen.

⁵⁸ Los principios de solidaridad comtiana e igualdad económica son fundamentales para la reflexión del autor.

de pensadores y escritores entre los que destacan William Dean Howells, Mark Twain o Upton Sinclair. Aunque crítico con algunos aspectos del progreso capitalista, la utopía de Bellamy mantenía una confianza casi ciega en el avance tecnológico y científico, y apostaba firmemente por la organización del trabajo en una especie de enorme ejército industrial bien disciplinado y comandado por el jefe del Estado. En este aspecto, *Looking Backward* es una buena representante de la moral protestante que Weber señaló como precursora del espíritu capitalista, en tanto en cuanto el ascetismo puritano se encuentra *también* —según el sociólogo alemán— en el origen de la disciplina militar moderna (Weber, 2004: 141) que sería luego aplicada, *también*, al trabajo en la fábrica (Sennett, 2006: 25). No resulta extraño que la utopía de Bellamy haya sido propuesta —y recibida con un tremendo entusiasmo— en el seno del mundo capitalista: los Estados Unidos. Para finales del siglo XIX, vieron la luz en los Estados Unidos más de una centena y media de clubes nacionalistas bautizados como *Bellamy Clubs* (Roemer, 2010: 93), enérgicos defensores y divulgadores de su utopía tecnocrática.

En este sentido, cabe señalar que, como señala Lewis Mumford (2011: 349-350), si bien *Looking Backward* se convertiría más tarde en la imagen más «fidedigna» de los totalitarismos del siglo XX —el sociólogo se refiere tanto al nacionalsocialismo alemán como al *comunismo* ruso— la propuesta de Bellamy difiere de estos tanto por el ya mencionado carácter *pacífico* de su transición como, además, por el ejercicio de una coerción no violenta ni directamente punitiva, sino apoyada más bien en una serie de mecanismos de «recompensa» —al estilo, dice Mumford, de «una gigantesca «caja de palomas» de Skinner»— para quienes caminaran «a favor del sistema». Por ese motivo, Mumford (2011: 349) considera a la utopía de Bellamy como una forma «insidiosamente corruptora» del capitalismo de Estado: «la de un Estado de bienestar providencial con todo su aparato disciplinar relajado —pero no suprimido— por un soborno masivo». Algo similar pareció pensar William Morris, quien, dos años más tarde, publicaría *News from Nowhere* como crítica al planteamiento mecanicista de Bellamy (Martorell, 2015: 90). Pese a que ambas novelas intentan responder a una época marcada por el impacto de eventos como el pánico financiero de 1873 o los disturbios de Haymarket (1886), Morris consideraba que la obra de Bellamy promovía una mentalidad de clase media que acabaría por pervertir, sino por apartar completamente, los ideales socialistas (Roemer, 2010: 95).

Como consecuencia de esta reflexión, el ataque a la noción de progreso se realiza aquí de manera mucho más frontal que en el caso de Bellamy, al punto de que Morris propone la recuperación de la forma de organización del trabajo pre-capitalista, como una suerte de retorno a los gremios de artesanos, aunque no de manera idealizada o *retrotópica* —en el sentido señalado por Bauman (2017), de recuperación del pasado— sino como una propuesta de revisión o de una nueva (y diferente) *evolución*. El planteamiento de Morris, pues, es el de una utopía de corte anarco-ruralista (Martorell, 2015: 90) en la que el Estado ha sido superado y la población se organiza, nuevamente, en pequeñas comunidades. Una de las grandes diferencias con su antecesor es su convencimiento de que los cambios solo podrían darse a través de una revolución violenta, como consecuencia del conflicto entre la clase trabajadora y la burguesía. Pero quizá la novedad más importante que *News from Nowhere* aportaría al género utópico, sea la apuesta por una sociedad descentralizada abierta a la diferencia y la privacidad (Martorell, 2015: 250)⁵⁹. En esto, Morris abre la vía para nuevas formas de propuesta utópica, en línea con lo señalado por Pohl (2010: 75):

The nineteenth-century novel and utopian romance became an established medium to popularize utopian political and economic principles. (...) What the nineteenth century learnt from its utopian predecessors was that, in the words of H.G. Wells, the ‘Modern Utopia must be not static but kinetic, must shape not as a permanent state but a hopeful stage leading to a long ascent of stages’.

2.3. Adaptación y evolución: revisando el canon.

La nueva «ola» de la ficción utópica iniciada por Bellamy y Morris se extendió hasta bien entrado el siglo XX, de la mano de autores como H. G. Wells, Charlotte Perkins Gilman, B.F. Skinner, Ernest Callenbach o Ursula K. Le Guin, por citar sólo algunos nombres. Lo que Hobsbawm bautizaría más tarde como el «corto siglo XX», inició un período de transformaciones políticas que marcarían profundamente la misma noción de utopía. Los acontecimientos que acabaron culminándose en el estallido de la Primera Guerra, solo

⁵⁹ Esto no implica que Morris abandonara la idea de uniformidad ideológica. Coincidimos con Martorell (2010: 250) cuando cota que, si bien Morris podría ser considerado un «liberal» en cuanto defendía el pluralismo en la esfera privada, no sucede lo mismo en los asuntos públicos que quedaban supeditados a la «última, y diríase que única, palabra» de la mayoría.

harían que iniciar el proceso para la descomposición del ideal utópico global, que acabaría materializándose en los textos distópicos de los que nos ocuparemos en las próximas páginas. En cualquier caso, y contra todo pronóstico, la utopía no desaparecerá por completo durante el siglo XX.

Wells es, sin lugar a dudas, uno de los más prolíficos escritores utópicos de la primera mitad de siglo. Aunque el denominado «padre de la ciencia ficción» no se limitó a la utopía (publicando también obras de carácter distópico), *A Modern Utopia* (1905), junto a *Men Like Gods* (1923) y *The Shape of Things to Come* (1933) constituyen tres de los trabajos más significativos de esta época. El primero de ellos —el más relevante para el tema que aquí nos ocupa— surge de la crítica de Wells a lo que él consideraba «utopías estáticas», es decir, a aquellas que planteaban la utopía a modo de *fin de la historia*. Wells apuesta así por una «utopía cinética», alejándose, por otra parte, de las dos posturas ideológicas mayoritarias de su época: el colectivismo y el individualismo «extremos» (Partington, 2002: 57; 63). El propio Wells (1905: 15) caracterizaba de este modo a su utopía «moderna»:

*The image of a cinematographic entertainment is the one to grasp. There will be an effect on these two people going to and fro in front of the circle of a rather defective lantern, which sometimes jams and sometimes gets out of focus, but which does occasionally succeed in displaying on a screen a momentary moving picture of Utopian condition. Occasionally the picture goes out altogether, the Voice argues and argues, and the footlight return (...).*⁶⁰

Con esto, Wells pretendía dar cuenta de los cambios provocados por la modernidad, especialmente desde Darwin: para él, la utopía moderna no puede sino adaptarse y evolucionar constantemente, reconociendo las limitaciones de «lo humano» (aunque Wells intenta evitar caer en esencialismos sobre una supuesta «naturaleza humana»). La influencia de Darwin no se limita a este enfoque; sino que «salpica» prácticamente toda la obra de Wells. Además de la defensa de planteamientos eugenésicos, al igual que muchos pensadores de su época Wells adherirá a las ideas del darwinismo social, especulando sobre las posibles derivas de la humanidad en estos términos. Así, mientras en *The Time Machine* (1895), Wells vislumbraría un futuro en el que los seres humanos

⁶⁰ Se ha respetado la cursiva del texto original.

habrían evolucionado en dos especies diferentes en función de la posición social de sus antepasados —los Morlocks y los Eloi—, en *A Modern Utopia*, el autor plantea una evolución mucho más optimista y halagüeña para toda la humanidad.

En línea con las pretensiones científico-positivistas de su obra, la utopía planteada por Wells no parte de la ensoñación o la idealización sino del planteamiento de una hipótesis (Mumford, 2013: 174). Lo que Wells nos propone es, en definitiva, una especie de experimento especulativo acerca de la posibilidad de un mundo idéntico al nuestro, pero en el que la historia ha seguido otros derroteros hasta alcanzar una utopía global en la que el progreso se plantea como un proceso ilimitado. Este contraste explícito con la realidad es quizá uno de los elementos más destacables de la obra; a través de él, Wells no opta ni por la reconstrucción ni por el escape, sino que aborda la observación de nuestra cotidianeidad a través de una mirada conscientemente dirigida hacia lo que *podría existir* (Wells, 1905: 17):

Our business here is to be Utopian, to make vivid and credible if we can, First this facet and then that, of an imaginary whole and happy world. (...). We are to turn our backs for a space upon the insistent examination of the thing that it is, and face towards the freer air, the ampler spaces of the thing that perhaps might be (...).

Esto que *podría ser*, para Wells, se asemeja bastante a la forma política que hoy conocemos bajo el nombre de «Estado de bienestar» —en una línea muy similar, en este sentido, a la de Bellamy—, dejando atrás los aspectos políticos más *radicales* de sus antecesores inmediatos. La utopía de Wells no es, sin embargo, completamente novedosa en este aspecto. En ella podemos rastrear elementos ya propuestos por Platón, como el sistema de castas entre los que destaca la de los *samuráis*, que ejerce de guardiana de este mundo utópico. Lo que sí distingue la obra de Wells del resto de utopías literarias es, fundamentalmente, ese juego consciente entre ficción y no ficción. *A Modern Utopia* puede ser entendida, en ese sentido, como un viaje a ese planeta *más allá de Sirio*, al mismo tiempo que como un ensayo filosófico sobre la utopía. El mismo Wells (1982: 120) reconocería que su intención era la de realizar una especie de «resumen de ideas utópicas», lo que le valió la catalogación, en algunos archivos, como trabajo de no ficción (Parrinder, 1985: 117).

Paradójicamente, los trabajos utópicos de Wells inspiraron el surgimiento de algunas de las más famosas anti-utopías, entre las que destaca la famosa *Brave New World* («Un mundo feliz», 1932) de Aldous Huxley, de la que nos ocuparemos más adelante. En el campo de lo utópico, como decíamos, las utopías del siglo XX comienzan a mostrar cada vez más elementos propios de la ciencia ficción, haciéndolas muchas veces indiferenciables de esta y alejándolas de las inquietudes más directamente relacionadas con la búsqueda de un posible *mundo mejor* en el futuro inmediato. A pesar de esta posible indeterminación en términos genéricos o estilísticos, vale la pena citar algunas de ellas, para dar cuenta de la persistencia del impulso utópico en la literatura.

El caso de *Herland*⁶¹ de Charlotte Perkins Gilman (1915) es especialmente interesante, en cuanto deja testimonio de la crítica de la primera ola del feminismo al orden patriarcal —o, al menos, al machismo— de su época. Influida también por la obra de Bellamy, Gilman describe un país poblado únicamente por mujeres, en el que la educación y la maternidad son los valores fundamentales. Mucho ha sido dicho sobre este último punto y las pretensiones de su autora en tanto *reproducción* o *subversión* de su propia realidad. *Herland* puede ser leída, así, como un ejercicio de denuncia que recurre a herramientas como el humor o la ironía, al modo de Tomás Moro. Sin embargo, la novela de Gilman también ha sido objeto de lecturas en el sentido completamente opuesto: Galt (1992: 1; 15), por ejemplo, entiende que el recurso de la sátira forma parte de un divertimento propio de la clase media de la época y que, por tanto, *Herland* debería ser leída sólo como un «juego» burgués que —pese a que podría ser considerado, hasta cierto punto, una forma de transgresión— no se propone, en ningún caso, *subvertir* los roles de género. Sirva lo anterior a modo de muestra de cómo, cuatro siglos después de la publicación de *Utopía*, la ambigüedad de esta clase de textos continúa siendo motivo de debate⁶².

Pese a estas lecturas «anti-utópicas» de su obra, parece evidente que las convicciones de Gilman aparecen de forma clara en su planteamiento, aun cuando es justo reconocer que en él perviven algunos elementos que hoy podemos calificar como «conservadores» —tales como aquellos referidos a los métodos eugenésicos propuestos por la autora para el

⁶¹ Aunque en algunas ediciones en castellano la novela ha sido traducida como «Matriarcadia», hemos preferido mantener el título original, debido a que creemos que refleja mejor lo expresado por Perkins Gilman.

⁶² Retomaremos esto en las siguientes páginas, por la relevancia que tiene en cuanto tales lecturas afectan a la propia noción de lo utópico.

control de la natalidad en pos de resolver el maltusianismo— y un cierto aire esencialista o, incluso, *místico* al abordar la feminidad y los roles de género (coincidimos, en este sentido, con la observación de Galt recién citada). En cualquier caso, tal y como señala Lant (1990: 291), el activismo de Gilman es de sobra conocido por cualquiera que se acerque tanto a su biografía como a su extensa obra, en la que dejó constancia de sus vehementes críticas contra el orden institucional de su época, especialmente contra la vida doméstica, la familia y la maternidad impuesta.

Sea como sea, la obra de Gilman es relevante sobre todo por proponer una revisión del canon utópico. En el prólogo a la edición de Akal, Ramón Cotarelo recalca como *Herland* —pese a su similitud con otras utopías al proponer una sociedad imaginaria «que sirve para proyectar una reforma radical de la sociedad actual»— se diferencia de sus antecesoras en su propuesta formal. Gilman se apoya, así, en la forma de la novela, alejándose de las propuestas filosófico-literarias previas (en Perkins Gilman, 2018: 19). En cuanto a su contenido, aunque la novela de Gilman no es la primera novela utópica en lidiar con el rol social de la mujer⁶³, existe bastante consenso en su consideración como la primera «utopía feminista». En este sentido, *Herland* puede ser entendida como una obra de transición que abre las puertas del género utópico a temáticas antes contempladas solo de forma accesorio, como el feminismo o el ecologismo. Así, como podremos observar, durante el siglo XX la utopía se seguirá enriqueciendo de las reivindicaciones surgidas en el terreno de los nuevos movimientos sociales.

2.4. El ocaso de la utopía literaria

Llegados a este punto es necesario realizar un inciso importante, en tanto el estallido de la Primera Guerra Mundial significará un punto de inflexión para la consideración del fenómeno de la utopía en el mundo occidental. Como bien señala Kumar (1991: 380),

⁶³ La propia Gilman cuenta con publicaciones de similar temática, como la menos conocida *Moving the Mountain* (1911), considerada parte de la trilogía completada por la citada *Herland* (1915) y por *With Her In Our Land* (1916). También Eva Wilder Brodhead, con su *Diana's Libery* (1891), o Anna D. Evans, con *It Beats the Shakers* (1905), forman parte de esta tradición. Cotarelo (2018: 16) destaca también la influencia que Gilman recibió de dos trabajos previos: *Three Hundred Years Hence*, de Mary Griffith (1836) y *Mizora*, de May E. Bradley Lane (1880). Para un estudio más detallado sobre la utopía feminista, ver: Bartowski, Marleen (1989).

este evento supone un «golpe mortal» para la idea de progreso y, por consiguiente, para el propio pensamiento utópico. Si en Gilman ya podíamos observar una reflexión que vinculaba la guerra con lo que hoy llamaríamos el «patriarcado» (las mujeres habitantes de *Herland* desconocen cualquier clase de conflicto político y, mucho menos, la guerra), esta crítica al autoritarismo y al belicismo se hace más evidente a medida que las sociedades del siglo XX conocen los horrores causados ya no por uno, sino por dos conflictos mundiales. La Gran Depresión, no hizo sino que acrecentar el desánimo respecto al porvenir, en una de las tierras especialmente prolíficas para la utopía, los Estados Unidos.

Paradójicamente, y sumado a lo anterior, las tendencias a analizar la sociedad desde un enfoque darwinista —tan recurrente, como hemos visto, en las utopías de finales del siglo XIX y principios del XX— se vuelven ahora un recurso hostil para la utopía. En esto, como apunta Kumar (1991: 383), influyó claramente la publicación de la obra de Oswald Spengler, *The Decline of the West* (1918). Siguiendo a Kumar (1991: 383):

Biological metaphors and imagery, deriving a spurious legitimacy from a supposed basis in Darwinism, were rampant in the social ideologies of the early part of the century. (...). Transferred to society, this suggested an unending process of struggle and strife, out of which the ‘fittest’ and ‘best’ would emerge in successive waves. There could be no point of utopian rest, no security in any utopian design, in any environment which was always liable to change, sometimes cataclysmically.

Manuel (1980: 773) apunta a cómo el darwinismo social impactó en la imaginación utópica del momento generando un «nuevo pesimismo cósmico». Esta deriva anti-utópica se vería, así, reforzada por una lectura del ser humano ya no como un animal político, sino —en términos también darwinistas— simplemente como un animal (Kumar, 1991: 383). La máxima de Hobbes, *homo homini lupus*, cobraría pues estatus científico. A esto colaboraría, evidentemente, la ratificación de las atrocidades cometidas por los diferentes totalitarismos en el mundo occidental. Lo que Manuel (1980: 759) ha llamado el «crepúsculo de la utopía» tiene sus orígenes en los campos de concentración nazis y en la violencia fascista, pero también —y de forma más directa si cabe— en el caso de la deriva totalitaria de la Unión Soviética, en tanto en cuanto esta se identificaba con la esperanza utópica socialista que tanto había inspirado a la literatura y el pensamiento

político del siglo XIX (Kumar, 1991: 382). A esto se le sumará, como colofón, el trauma que supuso el lanzamiento de las dos bombas nucleares sobre la población civil de Hiroshima y Nagasaki, evento que anunciaría el final de la II Guerra Mundial y que, como también apunta Kumar (1991: 381), solo haría que «añadir combustible» a las soflamas anti-utópicas.

Todo esto vino a confirmar, para muchos, el fracaso del proyecto de la modernidad ilustrada. En la medida en que la utopía, como ya hemos demostrado, se identificaba con el mismo, esta también cargaría con sus fracasos. En cualquier caso —y aunque volveremos sobre estos asuntos en el capítulo dedicado a la distopía— es necesario señalar que el impulso utópico consiguió sobrevivir durante las siguientes décadas. No obstante, es notable el descenso del número de novelas propiamente utópicas a partir de la segunda mitad de siglo. Martorell (2015: 302) apunta, además, que no se trata solo de un problema cuantitativo sino también —y, sobre todo— de uno relacionado con la resonancia de las obras publicadas, en cuanto a su repercusión cultural y política. Ninguna utopía posterior a Bellamy, Morris o Wells cosecharía el éxito de sus antecesoras.

El propio Wells no cesaría de insistir con la utopía. Tras *A Modern Utopia*, vieron la luz otras obras como *Men Like Gods* (1923) o *The Shape of Things to Come* (1933). En 1940 Wells publicaría lo que sería su penúltima novela, *All Aboard for Ararat*, una utopía que podríamos calificar como «purificadora», en la que se plantea una posible refundación civilizatoria tras un nuevo diluvio universal⁶⁴. Sin embargo, Wells ya no era recibido con el mismo entusiasmo y, como señala Kumar (1991: 387), una serie de obras de ciencia ficción anti-*wellsianas* comenzaron a ver la luz durante estos años, desacreditando cada vez más las posiciones pro-utópicas del autor de *La máquina del tiempo*.

2.4.1. La «nueva» utopía: entre el pasado y el futuro.

Las nuevas utopías de la segunda mitad de siglo tampoco triunfarían a nivel *masivo*, aunque consiguieron algo más de popularidad que el último Wells. Uno de los ejemplos

⁶⁴ La imagen del Diluvio Universal en la ficción utópica y distópica es recurrente, aún en nuestros días. Como ejemplo reciente puede citarse la película *The Day After Tomorrow* (Derrickson, 2004), que trataremos en el apartado dedicado al análisis fílmico.

más interesantes lo constituye el *Walden Dos* de B. F. Skinner, publicada en 1948, el mismo año en que viese la luz la anti-utopía de Aldous Huxley, *Ape and Essence*. La novela se enmarca en una época considerada por algunos como «la edad heroica de la ciencia» (Kumar, 1991: 389): pese al temor a la guerra nuclear, la figura del científico consiguió mantenerse como la imagen representativa de la posibilidad de recuperación y progreso y, por tanto, también de futuro. Kumar (1991: 390) señala al respecto que tal recuperación y reivindicación del lugar de la ciencia en lo social, permitió volver a disputar a pensadores como Freud o el propio Darwin, interpretados ahora desde un enfoque *optimista* y *esperanzador* por algunos académicos. Skinner bien podría encuadrarse entre estos. El autor narra la visita del profesor e investigador Burriss y dos de sus estudiantes a Walden Dos, la comunidad creada y administrada por el psicólogo T. E. Frazier. A través de estos personajes, Skinner describe la organización de su *commonwealth* ideal, basada en el control del comportamiento humano a través de métodos conductistas, lo que le valió a la novela la catalogación de primera utopía *behaviorista*.

Sus planteamientos fueron, por supuesto, muy polémicos en una época marcada por un fundamentado rechazo a cualquier tentativa de ingeniería social tras la experiencia nazi. Así, como señala Kumar (1991: 348), *Walden Dos* generó mucha hostilidad, en primer lugar, por sus pretensiones utópicas en un contexto de rechazo general a la utopía, pero, sobre todo, por sus pretensiones científicas enfocadas al desarrollo y la manipulación social. Su obra fue calificada, pues, tanto de utópica como de distópica. El propio Skinner reconocería, en el prólogo realizado a su novela en 1976, que muchas editoriales y críticos vieron con malos ojos sus planteamientos, lo que se tradujo en un éxito muy modesto de la obra durante los primeros años tras su publicación. Valga como muestra la reseña del libro realizada por M. A. Tinker para *The Journal of Educational Psychology* en 1949, en la que éste sentencia que la obra no sólo es poco interesante, sino que está pobremente escrita: «(...) the careful reader will wonder whether the author of *Walden Two* is serious, or whether he is writing with his tongue in his cheek.», dirá Tinker (1949: 252). A pesar de la mala recepción, el propio Skinner (2005: vii) aclara que, para finales de los años sesenta, la tecnología de la conducta comenzaba a plantearse como una propuesta realista para cada vez más gente, lo que despertó un nuevo interés en su obra.

La novedad de Skinner, como comentábamos, radica en la centralidad que otorga a las cuestiones psicológicas/psicoanalíticas a la hora de imaginar una comunidad ideal. En este sentido su utopía no es tanto una utopía de *finés* como de *medios*, en la que la propia técnica se vuelve el elemento utópico central (Kumar, 1991: 349). Lo que preocupa a Skinner no es, por tanto, el objetivo a alcanzar, cuestión que considera saldada y de sobra consensuada (la *paz*, la *justicia social*, la *igualdad*...). En cambio, entiende que el fracaso de las experiencias utópicas está asociado a la poca atención que se le ha otorgado al análisis de las relaciones personales dentro de las comunidades propuestas. Skinner (2005: viii-ix) apuesta, así, por comunidades formadas por un número de personas *manejable* (él habla, en concreto, de una «muestra» de mil personas), en las que las necesidades básicas puedan ser cubiertas y los impulsos humanos, controlados:

Frazier's critics will protest. What can we conclude from a successful community of a thousand people? (...). If we want to find out how people can live together without quarreling, can produce the goods they need without working too hard, or can raise and educate their children more efficiently, let us start with units of manageable size before moving on to larger problems. (...). It is often said that the world is suffering from the ills of bigness. (...). Should we not rather ask whether we need cities?

Leída de este modo, *Walden Dos* sería una suerte de ensayo experimental centrado en la preocupación sobre nuestro modo de vida. Como el propio Skinner (2005: x) recalca, se trata de averiguar cómo se podría inducir a las personas para que estas adopten nuevos hábitos, menos contaminantes y menos consumistas. En línea con lo planteado en el *Walden* de Henry Thoreau (1854), esto ayudaría, también, a reducir el tiempo destinado al trabajo (Skinner, 2005: xiv). Skinner no elude la pregunta sobre el sistema político idóneo para tal tarea, pero su respuesta no deja de ser igualmente polémica; según señala él mismo, nuestra preocupación no debe ser tanto la de una nueva forma de gobierno (Skinner, 2005: xvi) como la obtención de un profundo conocimiento sobre el comportamiento humano, como medio a través del cual garantizar, de forma definitiva, una convivencia pacífica y placentera.

Pese a la manifiesta ambigüedad que acompaña tanto a la lectura como a las reflexiones de Skinner, sus planteamientos parecen alinearse con algunas de las nuevas preocupaciones derivadas de la toma de conciencia ecológica, cuestión que cobrará

especial relevancia pocos años más tarde, durante las décadas de 1960 y 1970. En 1962, Rachel Carson (2002: 6) advertía sobre «el más alarmante de todos los asaltos del hombre sobre el medio ambiente», refiriéndose en concreto a la irreversibilidad del proceso de «contaminación del aire, la tierra, los ríos, y el mar». Diez años más tarde, el reporte de El Club de Roma titulado *The Limits to Growth* (Meadows, 1972: 191) hacía lo suyo, señalando la necesidad de comprender las implicaciones que el crecimiento (de la población, de la producción, del consumo) tendría para el futuro de la humanidad. El informe, entre otras cuestiones, llamaba a la necesidad de «considerar alternativas» a este modelo de crecimiento basado en el consumo de los limitados recursos del planeta.

Estas publicaciones, entre otras⁶⁵, fueron muy populares en la época, asistiendo y acompañando el surgimiento de los nuevos movimientos ecologistas que comenzaban a ganar popularidad, sobre todo, entre los jóvenes norteamericanos. Apoyados en los hechos científicos expuestos en las mencionadas publicaciones, los activistas amplían y radicalizan sus demandas trascendiendo así el conservacionismo que había caracterizado tradicionalmente al ecologismo de los Estados Unidos. En esta toma de conciencia también influyeron otros factores. La carrera espacial entre Estados Unidos y la Unión Soviética permitió a la humanidad ser testigo, por primera vez, de las imágenes del planeta Tierra visto desde el espacio. Como indica Jasanoff (2012: 85-89), la idea de la Tierra como un sistema cerrado, frágil, vulnerable y finito, tuvo un gran impacto en este despertar de una consciencia ambientalista, también a nivel global.

A lo anterior le acompañará un nuevo florecimiento de la utopía, especialmente en el ámbito literario. En esta línea podemos encontrar ejemplos tan memorables como *Los Desposeídos* de Ursula K. Le Guin (1974) o la *Ecotopía* de Ernest Callenbach (1975). Podríamos decir que ambas utopías se enmarcan dentro de una corriente que rechaza el tecnoutopismo propio de los años sesenta. Así, Kumar (1991: 402) destaca que durante la década de 1970 pueden diferenciarse dos corrientes dentro del pensamiento utópico: la que él denomina como «freudomarxista», que ve en la escasez su principal enemigo y en la tecnología la herramienta fundamental para liberar al ser humano de las necesidades materiales; y otra que, por el contrario, entiende que el propio hecho de la industria tecnológica a gran escala supone el principal obstáculo para la utopía. Callenbach cabe

⁶⁵ Nos ocuparemos con mayor profundidad de este tema en el apartado dedicado a la distopía ecológica.

sin dudas entre estos últimos, siendo él quien, *oficialmente*, inaugure el subgénero de la «utopía ecológica».

Su *Ecotopía* describe una sociedad ubicada en un futuro cercano, concretamente en el año 1999. A través de la visita del periodista estadounidense Will Weston, el autor describe la organización y características de Ecotopía, estado independiente fundado a partir de la secesión de los antiguos estados de Washington, Oregon, y la parte norte de California. Durante un tiempo, Ecotopía se mantuvo aislada no sólo de los Estados Unidos, sino del resto del mundo. Protegida por las montañas de Sierra Nevada, el nuevo país consiguió establecer un orden comunal basado en la propiedad colectiva de sus pequeñas granjas y fábricas. Weston, el primer estadounidense en visitarlos tras el cese de las hostilidades entre ambas naciones, decidirá finalmente quedarse en el país, convencido de los beneficios del modo de vida de los *ecotopianos*.

Callenbach plantea así un orden que no sólo es *plausible*, sino también *deseable*, incluso a ojos de aquellos socializados dentro del consumismo propio del *American way of life*, (Ragsdale, 1978: 361). El mundo planteado por Callenbach tiene algo de Morris en su celebración de una especie de orden precapitalista, y de Skinner en su preferencia por las pequeñas comunidades. En Ecotopía prima la austeridad, no está permitido ningún vehículo que funcione a base de combustión, y se practica el reciclaje tanto a nivel individual como institucional. Sin embargo, los ecotopianos no rechazan por completo los avances tecnológicos y científicos; por el contrario, apuestan por el desarrollo y la aplicación de nuevas técnicas que supongan una mejora tanto de los procesos de producción, como de la comodidad, el ocio y las comunicaciones de sus habitantes, siempre que estas sean sostenibles y respetuosas con el medio ambiente⁶⁶. En palabras

⁶⁶ Los ecotopianos disfrutaban de algunas tecnologías que el propio Weston describe como «mejores» que las estadounidenses. Como ejemplo de ello, tenemos los videoteléfonos, los sistemas de calefacción diseñados a partir de energía solar o el desarrollo de la nanotecnología aplicada a algunos dispositivos de comunicación y/o entretenimiento (Callenbach, 2004: 14; 41; 103-105; 111). La televisión existe y es utilizada por los ecotopianos como un medio para mantenerse informados, pero también mediante el cual participar, comunicarse y entretenerse (Callenbach, 2004: 38-39). La obsolescencia programada no es un problema en Ecotopía: todo está diseñado para durar o para que pueda ser reparado mediante herramientas comunes y corrientes (Callenbach, 2004: 40-41). Otra rama a la que han dedicado buena parte de sus investigaciones ha sido al desarrollo de materiales plásticos duraderos y biodegradables, debido a la escasez de metales en el país (Callenbach, 2004: 77.78). No obstante, Weston reconoce una tendencia «extremista» y «purista» entre algunos pobladores de Ecotopía que rechazan cualquier tipo de tecnología moderna, y predice que la misma tiene opciones de convertirse en mayoritaria en el futuro (Callenbach, 2004: 78).

del propio Weston: «(...) The Ecotopians are *not*, contrary to popular belief, headed back toward a Stone Age life» (Callenbach, 2004: 102).

El país ha conseguido mantener estable el crecimiento poblacional y económico, trabajando veinte horas semanales y ofreciendo una veneración casi religiosa a la naturaleza. Como apunta Kumar (1991: 411), la división entre trabajo y tiempo libre ha sido superada, de la misma manera que sucede entre lo urbano y lo rural. En Ecotopía, las megalópolis han sido tomadas nuevamente por la naturaleza, y los parques, huertos, jardines, bicicletas y autobuses eléctricos llenan ciudades como San Francisco, capital del nuevo país. Martorell (2015: 149) apunta a cómo en la utopía ecologista —que él denomina como *ruralista*— «la naturaleza aparece a modo de una Madre a la que hay que respetar, proteger e inclusive (...) prácticamente adorar». La recuperación de parte de la mitología de los indios americanos propuesta por Callenbach, parece tener bastante que ver con esto. Esto último acerca el planteamiento realizado en Ecotopía al de otros autores utópicos contemporáneos, como la que veremos a continuación.

Ursula K. Le Guin fue sin dudas una de las más audaces a la hora de abordar esta traducción *utópica* de las demandas de los movimientos sociales y contraculturales de los años setenta. Aunque *The Dispossessed* («Los Desposeídos», 1974) tiene mucho de ciencia ficción, las intenciones de su autora están enfocadas al planteamiento de los contrastes entre dos mundos pretendidamente utópicos: el planeta de Urras y su luna, Anarres. De hecho, la propia Le Guin subtítulo su obra como *una utopía ambigua*⁶⁷, lo que la alinea, en cierta manera, con los planteamientos que Wells realizaba en *A Modern Utopia*. Resulta al menos curioso lo difícil que es encontrar esta obra en castellano; la novela fue editada por primera vez en España en el año 1983, por la editorial Minotauro. Tras esta edición, la novela fue reeditada en, al menos, cinco ocasiones más en los años 1985, 1989, 1999, 2002 y 2018. Dos años han tenido que pasar desde la muerte de Le Guin para que la editorial haya vuelto a mostrar interés en su obra, habiéndose lanzado una nueva edición de la misma en noviembre del pasado 2020. Como comentaba la periodista Laura L. Ruiz en un artículo escrito para el periódico *El Salto*⁶⁸, las grandes

⁶⁷ Este subtítulo se ha perdido en las posteriores ediciones de la novela.

⁶⁸ «¡Liberad a Ursula!», en *El Salto*, 17-03-2020. Disponible en <https://www.elsaltodiario.com/literatura/libros-ursula-le-guin-reediciones-problemas>

editoriales españolas han parecido tener retenida a una de las más grandes autoras de ciencia ficción del siglo XX, como lo demuestran sus ocho premios *Hugo* o sus seis *Nébulas*⁶⁹.

Los Desposeídos narra la vida de Shevek, un brillante físico y filósofo procedente de Anarres. Con esto, Le Guin aprovecha para realizar una descripción de las características del mundo del protagonista: empezando en su infancia, la autora se explaya en cuestiones tales como la educación, la organización social, las relaciones personales, así como, por supuesto, en los valores éticos y filosóficos que rigen el día a día de los habitantes de Anarres. Los *anarresti* son un pueblo descendiente de un grupo de *urrasti* que —tras una rebelión sucedida doscientos años antes de lo relatado— se exiliaron en una de las principales colonias mineras de Urras, ubicada en una de sus lunas. Inspirados por Odo, su lideresa, decidieron darse la forma de una sociedad anarquista, pacífica y solidaria, muy alejada del modo de vida capitalista de sus antepasados.

En Anarres existe —al menos como premisa— un amplio grado de libertad individual combinado con un alto compromiso con lo colectivo. Así, por ejemplo, aunque el trabajo es asignado y repartido según las necesidades de cada momento, dependiendo de la urgencia de las mismas, los *anarresti* tienen la posibilidad de rechazarlo para emprender proyectos propios en beneficio de la comunidad. La libertad sexual es algo completamente naturalizado, así como también la igualdad entre hombres y mujeres. Los *odonianos*, como también se los conoce, comparten la misma lengua —el *právic*— cuya estructura y gramática sirve como reflejo de sus valores; por ejemplo, las formas singulares del posesivo son evitadas, la misma palabra sirve para designar tanto el trabajo como el juego, y sus pocas palabras malsonantes fueron heredadas de los *urrasti*, sin ser traducidas. Sin embargo, lejos de ser un paraíso, Anarres es un lugar árido e inhóspito, pobre en biodiversidad, alimentos y recursos naturales, salvo por los minerales que exporta a Urras a cambio de su libertad. Con la decisión de ubicar su utopía en un lugar tan poco amable con la vida humana, Le Guin plantea el primer rasgo de ambigüedad de

⁶⁹ Los premios Hugo, otorgados por la *World Science Fiction Society* desde 1953, son unos de los galardones más importantes de la ciencia ficción. Los *Nébulas*, organizados por primera vez en 1966 por la *Science Fiction and Fantasy Writers of America*, cuentan con un prestigio similar. Otros célebres autores como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke o Philip K. Dick, también han sido galardonados con ambas distinciones. Para más información sobre estos premios: <http://www.thehugoawards.org/> y <https://nebulas.sfwaw.org/>.

su utopía, muy alejada de aquellas tierras de abundancia planteadas por sus antecesores (Bierman, 1975: 250).

Shevek, dedicado de forma incansable a su trabajo científico, será invitado a Urras con motivo de la concesión de un premio a sus investigaciones. Las mismas, destinadas al desarrollo de una teoría general del tiempo que permitiría trascender la velocidad de la luz y conseguir lo que los urrasti llaman la *transimultaneidad*, parecen despertar gran interés entre la comunidad científica de este mundo. Pese a las reticencias de algunos de sus colegas y antiguos profesores, el protagonista decidirá finalmente emprender el viaje. La llegada de Shevek a Urras, permitirá a Le Guin ilustrar las diferencias entre ambos mundos que, lejos de cualquier idealización, presentan diversos dilemas y contradicciones.

En este sentido, Urras funciona como una especie de espejo de nuestro mundo. Abundante en recursos y biodiversidad, el planeta está dividido en naciones entre las que destacan las potencias de A-Io y Thu. A-Io, al igual que los Estados Unidos, es un país capitalista, marcado fuertemente por la división de clases y por el afán de lucro individual. Los *ioti*, como se conoce a los habitantes de este país, se vanaglorian de sus avances científicos, así como de sus libertades. En contraste, en la socialista nación de Thu —como en la URSS— el control de la economía y de los medios de producción están en manos de un Estado fuertemente centralizado y calificado, por los *ioti*, como autoritario. Existen, no obstante, algunas diferencias entre la realidad en la que escribe Le Guin y aquella de los urrasti: como rasgo negativo, las mujeres tienen vetado el acceso a la educación superior, mientras, como característica positiva —al menos en A-Io— han conseguido superar los problemas medioambientales denunciados por Callenbach en su *Ecotopía*. En Urras, además, la ciencia y las universidades cuentan con una financiación e instalaciones que a Shevek le resultan envidiables.

Los mundos descritos por la autora, sin embargo, no se limitan a los dos mencionados. Como decíamos, Urras y Anarres forman parte de una gran federación galáctica denominada Ekumen, entre la que también podemos encontrar el planeta Terra. Este, según narra su embajadora, ha sido arruinado por la contaminación, los sucesivos conflictos bélicos y el cambio climático (Le Guin, 2020: 417-418):

— (...) Nos multiplicamos y nos devoramos unos a otros y peleamos hasta que no quedó nada en pie y entonces perecimos. (...). Nos destruimos a nosotros mismos. Pero primero destruimos el mundo. (...). Fracasamos como especie, como especie social. (...) hemos salvado cuanto podía salvarse y hemos organizado una especie de vida entre las ruinas, en Terra, del único modo posible: por la centralización total. (...). Racionamiento total, control de la natalidad, eutanasia, servicio militar universal de las fuerzas de trabajo.

Nuevamente, Le Guin vuelve a distanciarse de cualquier clase de maniqueísmo a la hora de acercarse a la realidad, apostando por una ambigüedad que le permita revisar los pros y los contras de las diferentes formas de organización económica y social. Es en este sentido, como podemos observar, que Urras y Anarres funcionan como utopías: Urras como la posibilidad de superar algunas de nuestras contradicciones a partir del modelo capitalista actual; Anarres, como una ruptura definitiva con este. La utopía de Le Guin supone, así, un cambio de paradigma. Además de poner en el centro cuestiones tales como el género, los límites ecológicos y la organización económica, la autora se desvincula del idealismo que se ha sido atribuido, tradicionalmente, a la utopía literaria. Le Guin se desmarca, además, de la utopía socialista, atreviéndose a profundizar en opciones menos exploradas, como la del anarquismo o el taoísmo. Para la autora de *Los Desposeídos*, el equilibrio y la unidad entre el bien y el mal en la naturaleza humana, funciona como un reflejo del equilibrio e interdependencia en el mundo natural (Porter, 1975: 243). En esta línea, Urras y Anarres representan dos fuerzas que tienden a equilibrarse, el *yin* y el *yang*. Le Guin profundizará cada vez más en esta idea en busca de la forma utópica; esto se vuelve más evidente en su siguiente utopía, «El eterno regreso a casa» (*Always coming home*, 1985), como ella misma reconocería (en Moro, 2016: 236-237):

Malentendida a veces, atribuyéndole una intención nostálgica o regresiva; minusvalorada otras, como escapista o mística, *El eterno regreso a casa* cuestionaba las expectativas utópicas de un modo que no lo hace *Los Desposeídos*. (...) La sociedad que se describe en la novela, consciente de sus frágiles cimientos, se muestra menos segura de sí misma, más introvertida, que las sociedades utópicas clásicas, más yin que yang. Está tan inspirada por Lao-Tse como por Tomás Moro. Con todo, es uno de los primeros intentos de llevar el gran proyecto

utópico que empezó Moro a un mundo nuevo, más allá de las convenciones y limitaciones del viejo. Estoy totalmente segura de que no será el último.

No se equivocaba Le Guin, aunque el éxito de sus sucesores ha ido cayendo hasta hacer de la utopía un género prácticamente *ausente* (al menos, en su forma clásica), de los circuitos dominantes de la cultura de masas⁷⁰. En cualquier caso, la utopía de Le Guin bien puede enmarcarse dentro de la corriente que Tom Moylan (2014) denominó como «utopías críticas», obras que, según el autor, se resisten a la negación de la utopía característica de nuestra época, insistiendo en la «imaginación subversiva» propia de la utopía al tiempo que manteniendo la «negatividad radical» de la percepción distópica (Moylan, 2014. 10). Su insistencia en la mencionada ambigüedad, en la apuesta por el diálogo entre dos mundos, en el carácter siempre inacabado e imperfecto del mundo utópico, en la idea de conflicto, de la *búsqueda* y del viaje, supone, sin dudas, una exploración de los límites y del potencial *poético* de la utopía en el sentido inspirado por Moro.

2.4.2. Utopía y fragmentación: realismo utópico y anti-anti-utopía.

Tras este breve florecimiento en los años 70, según Kumar (2010: 554), la utopía vivirá un proceso de fragmentación tanto en su forma como en sus públicos. Las nuevas utopías, aun cuando continúan surgiendo, aparecen cada vez más dirigidas a grupos concretos, como una «forma especial de comunicación» entre ellos y «como vehículo para el debate interno sobre los fines» (Kumar, 1991: 420). Los temas de las nuevas ficciones utópicas también han ido mutando, en muchos casos, sin perder la faceta *tecnoutópica* tan característica del género. Así, ya en el siglo XXI, podemos encontrar utopías *transhumanistas* como la de Marshall Brain, *Manna* (2003). Aunque, probablemente, el ejemplo más interesante y «exitoso» en esta persistente intención de recuperar la utopía literaria en nuestros tiempos, lo constituya el del escritor estadounidense Kim Stanley Robinson, autor —entre otras obras— de la llamada «trilogía marciana». *Marte Rojo* (1992), *Marte Verde* (1993) y *Marte Azul* (1996), con elementos propios de la llamada *hard sci-fi* («ciencia ficción dura»), sirven al autor para plantear los dilemas y obstáculos

⁷⁰ Volveremos sobre esta idea en el corolario de esta tesis. De momento, es necesario señalar que tal afirmación acerca de la «desaparición» de la utopía, deberá ser matizada más adelante.

asociados a una posible colonización y *terraformación* del planeta rojo, tanto en el plano científico-tecnológico como también social y político. Las «utopías» de Robinson se alejan, sin embargo, de cualquier pretensión utópica en los términos que hemos descrito anteriormente. Para el lector que se acerca por primera vez a su trilogía marciana, el mundo descrito se le presentará más cercano a la distopía, esto es, significativamente *peor* que el nuestro. No obstante, como puntualiza Moylan (2020: 186), si bien es cierto que Robinson parte del análisis de los elementos distópicos de nuestra realidad, lo hace siempre con la utopía como horizonte:

In work after work, he creates paths through the trouble that open toward not simply a renewed world imbued by justice and healing but one in which humans as an active part of nature can find redeemed fulfillment.

El autor recupera de esta manera uno de los *leitmotiv* fundamentales de la utopía: el potencial humano para transformar la realidad. En este sentido, podríamos decir que lo que hace Robinson es construir «anti-anti-utopías». No es una cuestión baladí dado que el contexto en el que las construye es el de la era Reagan/Thatcher (contexto que abordaremos con mayor detenimiento en el apartado dedicado a las distopías literarias)⁷¹, en la que cualquier aspiración *revolucionaria* o emancipadora se presentaba como algo irrealizable para buena parte del mundo occidental. La revolución que plantea Robinson en su libro no podía plantearse, pues, bajo la misma lógica que se habían planteado las revoluciones del pasado; como él mismo (2016: 4) explica: «Revolution itself needed to be reconceptualized».

En tal reconceptualización, el autor apostará por la ciencia como herramienta fundamental para la utopía o, como él mismo precisa, como una «fuerza utópica crucial» (Robinson, 2016: 6). El propio Robinson explica —enlazando con sus preocupaciones relacionadas con el cambio climático— que debemos apostar por una utopía que nos devuelva a las reflexiones sobre lo material, de la mano de la ciencia. En consecuencia, para Robinson, el *realismo* es uno de los ejes fundamentales de su obra. No obstante, este realismo pasa en el autor por el reconocimiento de que toda novela, en su intento por captar la realidad, encierra en sí misma el principio utópico (Robinson, 2016: 7):

⁷¹ Ver «La distopía y la (falta de) alternativa (1979-2000)».

(...) if the novel is about what life means, and if it concerns itself with individual in their society, then whether that society is portrayed as better, worse, or the same as our is not the important point. All portrayed societies are stylized and hypothetical, a projection of the writer's wishes and ideology. Seen in that way, a utopian novel is only a tiny bit less realistic than the most naturalistic realist novel out there. Or put in reverse: a realistic novel is a kind of utopia in disguise.

Este realismo, sin embargo, se plantearía a modo de obstáculo a la hora de imaginar el camino entre nuestra realidad y la utopía. Aun cuando seamos capaces de imaginar mundos diferentes y, en definitiva, sistemas alternativos al capitalismo actual, la principal dificultad radica en cómo llegar del punto *A* al punto *B*. Esto obliga a pensar la utopía desde otro enfoque, ya no como el destino final, sino como el propio camino; enlazando, de esta manera, con las reflexiones acerca de una utopía inacabada e imperfecta planteadas anteriormente por Le Guin o el propio Wells. Se trata, así, de un cambio de paradigma que parece consolidarse en nuestra época en relación ya no sólo con la utopía literaria, sino con las experiencias políticas transformadoras como tales. Lejos de concebir lo utópico como un *escape* o *huida hacia adelante*, las utopías plasmadas por estos autores nos devuelven constantemente al aquí-y-ahora, esto es, a una reflexión profunda sobre la capacidad —y la necesidad— de la construcción permanente y consciente de nuevas realidades.

Si en la introducción de esta tesis referíamos a aquella cita de Eduardo Galeano acerca de la utopía como un *horizonte* que se mueve a cada paso, quizá sea momento de recuperarla: entender ese horizonte ahora como una suerte de espejismo, como esa línea imaginaria que es, reivindicando cada paso de ese andar inseguro ya no hacia lo inalcanzable, sino hacia lo incierto y permanentemente reinventado. De esta forma, la utopía se alejaría de las pretensiones *totalizantes* —y totalitarias— con las que se la ha identificado antaño.

Nótese que, alcanzada la segunda mitad del siglo XX, aún no hemos abordado la experiencia utópica en la práctica política. En este sentido, es justo reconocer que los proyectos de transformación política *radical* se han visto severamente afectados por los acontecimientos históricos ya mencionados en las páginas previas: se trata, en cualquier caso, de un proceso gradual que estaría relacionado, en buena parte, con la desconfianza

hacia las grandes ideologías del siglo XX y, en especial, con el fracaso de la experiencia socialista soviética. Kumar (1991: 421) apunta al respecto que el socialismo constituiría, pues, «la última utopía». Sea como sea, consideramos que este *ocaso* del pensamiento utópico merece una mirada más detenida que intente profundizar en otros aspectos más allá de los enfoque puramente geopolíticos o *historicistas*, cuestión sobre la que volveremos al final de este primer bloque y, sobre todo, en los apartados dedicados a la distopía. Con todo, creemos que hablar de una «última utopía» supone una aseveración, como menos, *reduccionista*. Esto más teniendo en cuenta que, como hemos podido observar hasta el momento, la utopía ha supuesto un impulso persistente y constante a lo largo de la historia.

Aun cuando, como dijimos, será necesario continuar profundizando en lo dicho, las nuevas experiencias utópicas no desaparecerán del mapa. Algunos autores han señalado a la experiencia agraria colectivista de los *kibutzim* judíos como una muestra de ello, aunque quizá cabría cuestionarnos hasta qué punto puede denominarse *utópica* una experiencia que —más allá de las buenas intenciones— ha sido construida fundamentalmente sobre el principio identitario sionista y el consecuente *apartheid* de la comunidad árabe en Palestina⁷². No somos los únicos que estimamos esto problemático: Kumar (1991: 387) también contestaba a esta discusión aludiendo al mismo origen de Israel como un estado creado «a partir de una guerra civil sangrienta que desplazó a millones de árabes». En cualquier caso, otras comunidades intencionales parecen constituir ejemplos menos polémicos, vistas nuestras primeras consideraciones sobre lo utópico.

En esta línea, aunque el surgimiento de las llamadas *comunidades intencionales* se remonta —como ya hemos visto— hasta casi tres siglos atrás, las mismas han continuado surgiendo de manera ininterrumpida alrededor del mundo. Basadas, generalmente, en los principios de cooperación y solidaridad, a fines de la década de 1960 podían encontrarse

⁷² Aunque el establecimiento de los primeros kibutz se remonta a los primeros años del siglo XX, es conocido el papel que estos han desempeñado en el desplazamiento de la población árabe para la fundación de nuevos asentamientos judíos en lo que posteriormente sería el estado de Israel. Sobre la recuperación de esta parte de la historia judía en Palestina, es destacable el trabajo de dos israelíes —la antropóloga Eléonore Merza y el educador Eitan Bronstein— cofundadores del proyecto *De-colonizer* y autores del libro *Nakba in Hebrew* (2018). Ambos han dirigido recientemente la exposición fotográfica titulada «Conmoción o negación», acerca del proceso de expulsión de los palestinos de la villa de Al Main, sobre la que se establecerían luego cuatro kibutz, en 1948: <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20190812/la-historia-olvidada-de-al-main-que-pocos-israelis-quieren-recordar-7590006>.

más de diez mil comunidades de este tipo sólo en los Estados Unidos, surgidas, sobre todo (aunque no únicamente), de la mano del movimiento *hippie* (Wallmeier, 2017: 162). No obstante, es evidente que las mismas han ido descendiendo en número y, a día de hoy, la *Foundation for Intentional Community* registra exactamente 1053 de ellas a lo largo y ancho del planeta. Según el directorio disponible en su página web⁷³, aunque la mayoría de ellas continúan ubicándose en los países del primer mundo (especialmente, en Europa y los Estados Unidos), podemos encontrar ejemplos de ellas en México, Costa Rica, Ecuador, Perú, India, China o Tanzania, entre muchos otros países. Si bien es cierto que varias de ellas están fuertemente marcadas por premisas de tipo espiritual o religioso, también existen otras en las cuales el principio de secularidad es el que rige la vida comunitaria, como muchas de las llamadas *ecoaldeas* o *coviviendas*. Lo que esto demostraría es que la utopía ha conseguido expandir sus fronteras más allá del mundo occidental, mudándose a otras latitudes donde aún continúa muy viva. La famosa experiencia de recuperación de fábricas a manos de sus trabajadores en la Argentina post-*corralito*, confirmaría lo dicho, más teniendo en cuenta lo que esto ha significado en cuanto inspiración para acciones similares en otras partes del mundo⁷⁴: el influjo utópico parece, de esta manera, haber cambiado de dirección.

Es necesario, en todo caso, reconocer que — pese a esta evidente persistencia de este impulso utópico en la actualidad— tales proyectos se traducen en experiencias cada vez más fragmentadas, en la línea de lo que hemos visto que sucedía con la literatura utópica a partir de los años 70. Sobre esto, Boulding (1968: 8) aludiría a la transformación de la utopía universalista en diversas «utopías modestas», adaptadas a las nuevas posibilidades que aparentemente ofrecía la sociedad de esta nueva época. A algo similar se referiría Bourriaud (2008: 35) con su noción de «micro-utopías», definidas como aquellas «tentativas microscópicas» de transformación social. En esta categoría no solo se inscribirían las experiencias comunitarias mencionadas, sino también las estrategias de algunos movimientos sociales como el feminismo o el ecologismo. Según Misseri (2011: 87), estas luchas *microutópicas*, aun cuando puedan ser valiosas, están lejos «de ser un genuino utopismo». Si bien es necesario reconocer las enormes dificultades que conlleva

⁷³ Para más información, visitar: <https://www.ic.org/>.

⁷⁴ «Crece la experiencia de Fábricas Recuperadas por sus trabajadores en Europa» (27 de diciembre de 2014). El Portal de la Economía Solidaria. Recuperado de: <https://www.economiasolidaria.org/noticias/crece-la-experiencia-de-fabricas-recuperadas-por-sus-trabajadores-en-europa/>

esta fragmentación en términos estratégicos, consideramos que la desestimación del potencial *utópico* —incluso en su sentido más «universal»— de estas luchas es al menos discutible. En cualquier caso, no pensamos que la solución deba pasar por una vuelta a soluciones *conocidas* o, en palabras de Misseri (2011: 87), por la recuperación del «utopismo tradicional [como] el camino superador de esos esfuerzos parciales».

En este sentido, y más de la necesaria pregunta sobre en qué consistiría ese «utopismo tradicional» (además de la apelación a la ya mencionada *universalidad* del mismo), no parece posible rearmar el rompecabezas con las imágenes de un pasado que —debates (de momento) aparte— genera enormes y justificadas reticencias entre buena parte de los nuevos sujetos políticos. En cambio, creemos que los esfuerzos deberían estar enfocados en el reconocimiento honesto de la diversidad y la búsqueda de nuevas articulaciones a partir la misma. Coincidimos, aquí, con Misseri (2011: 88) en que la utopía debe «contribuir a la unificación de los reclamos y transformaciones, siempre en el marco de lo que podría llamarse el respeto por la legítima diferencia». En esto, justamente, es donde consideramos que algunas de las mencionadas *microutopías* podrían llegar a actuar, incluso, como argamasa: sin pretender adelantarnos al debate, que retomaremos una vez repasado el panorama «distópico» contemporáneo, es necesario recordar que las demandas de buena parte del feminismo y del ecologismo más *radical* (en el sentido etimológico del término) proponen una honda transformación del mundo que va muchos más allá de paliativos o demandas parciales. Sus propuestas, por el contrario, están basadas en análisis profundamente cuestionadores del *statu quo*, tomando en cuenta, entre otras cosas, el análisis materialista de nuestra realidad.

3. Utopía, encuentro y conflicto: la ambigüedad como propuesta.

Una vez realizado este breve recorrido por la historia de las utopías (recorrido que, insistimos, no pretende ser exhaustivo sino más bien ilustrativo), es imprescindible apuntar también a una serie de elementos sólo abordados de manera tangencial en las páginas previas, a fin de definir de manera más precisa el *enfoque* —el marco terminológico y conceptual general— desde el que pretendemos abordar los temas que desarrollaremos en los siguientes bloques. En este sentido, lo que hemos visto antes tiene que ver también con las transformaciones de la utopía política y literaria en dos

direcciones que podrían resultar, al menos en un primer momento, conflictivas para una forma de pensamiento que apela constantemente a la formulación/construcción de algo *nuevo*: nos referimos, en concreto, a cómo el contexto performa y transforma los textos —los *determina*—, y a la posibilidad de que este proceso de formación/transformación se dé, también, en el sentido inverso.

Así, consideramos necesario volver a referirnos a los aspectos ontológicos de lo utópico abordados ahora desde una perspectiva que confronte, de manera dialéctica, el análisis *historicista* esbozado anteriormente con las características propias de su planteamiento formal y narrativo (esto es, aquellos que la delimitan como *género* literario), lo que nos permitirá polemizar con sus *lecturas* en un sentido más puramente político-filosófico. En cierta forma esto nos obliga a volver a *aterrizar* la utopía, para colocarla ahora en un terreno imperfecto —y, ciertamente, inabarcable en su totalidad— como es el de la relación entre sus posibles *interpretaciones*. Lo que veremos ahora se sitúa, pues, en un espacio que podríamos definir como *intermedio*, entendiendo, además, que cuando hablamos de «lo utópico» los límites entre texto y contexto tienden muchas veces a desdibujarse, dificultando —aún más, si cabe— su definición. Hablamos, ahora, del texto en un sentido amplio, entendido como impulso *poético*, en cuanto trabajo creativo/creador que dibuja un puente entre lo personal (la imaginación) y lo social/político (los posibles imaginarios).

En definitiva, apuntamos a un análisis cercano a la afirmación de Janover (en Abensour, 2019a: 29) acerca de que «en la utopía queda abolida la distancia entre los tres momentos de la existencia: el sentir, el querer y el poder». Hablaríamos, por tanto, de la utopía como un *proceso reflexivo* (y casi siempre, de alguna manera, *crítico*) respecto a las posibilidades de actuar sobre (y entre) un *nosotros* y el mundo. A fin de avanzar en esta definición, resulta conveniente seguir profundizando en las expresiones de lo utópico. Para analizar todo esto consideraremos, en primer lugar, algunos de los mecanismos narrativos propios de la utopía partiendo de que, en los intentos por delimitarla, la atención a su principal soporte —el literario— supone un paso ineludible. En palabras de Suvin (1979: 38), partiremos ahora de la base de que las utopías son artefactos verbales y, por tanto, «el *signifiant* debe ser entendido tanto como el *signifié*»⁷⁵. No obstante, como se irá desprendiendo de nuestras propias reflexiones, veremos cómo la utopía desborda

⁷⁵ Traducción propia: «the *signifiant* must be understood as well as the *signifié*».

constantemente los límites del propio texto, invitándonos constantemente a dirigir una mirada más allá del campo concreto de la literatura. Creemos que si de algo ha servido el recorrido realizado por la historia de las utopías es, justamente, para constatar lo que acabamos de decir. Intentaremos, ahora, avanzar en la propuesta de la utopía ya no *sólo* como ficción sino *también* (y, sobre todo) como *proceso*.

3.1. La utopía como propuesta de diálogo: sátira y género utópico.

En este punto, es necesario volver a insistir brevemente en la obra de Moro, ya no sólo como paradigma que —como hemos visto— marcará la evolución de la utopía en el ámbito literario, sino también como referente ineludible a la hora de abordar la utopía como forma de pensamiento político-filosófico, tanto sea para sus defensores como para sus más fervientes detractores. Aunque es probable que, para el lector actual de la obra, buena parte de los mecanismos literarios y estilísticos presentes en *Utopía* puedan pasar desapercibidos, autores como Suvin (1979), Jameson (2006), Elliot (2013) o Abensour (2017), entre otros, se han dedicado a analizar en profundidad sus aspectos formales y estructurales para intentar dilucidar qué es lo que se esconde detrás de los aparentes «juegos» propuestos.

La primera cuestión relevante en *Utopía* es, evidentemente, la capacidad de Moro para presentar una profunda crítica social recurriendo a la ironía, apoyándose, especialmente, en los nombres elegidos para sus personajes y lugares imaginarios. Así, al ya mencionado nombre de su república y el de su protagonista, se le suma el de la propia capital de la isla, *Amaurota* («ciudad oscura», «espejismo»), el del río *Anhidro* («sin agua») o el príncipe *Adamo* («sin pueblo»), reforzando de esta manera, de forma jocosa, el «mito» de *Utopía*. En esto, es necesario recalcar que Moro apelaba al manejo que tanto él como su círculo más cercano tenían de la lengua griega y latina, para realizar una suerte de colección de alegorías a lo largo de toda la descripción de su república imaginaria. Es necesario recordar, como ya hemos mencionado, que la obra de Moro se divide en dos libros: el primero dedicado a narrar el ficticio encuentro con su amigo Peter Gilles —el personaje que le introducirá a Hitlodeo— y donde se establecerá una discusión sobre las implicaciones filosóficas y políticas de lo narrado; el segundo, la (más) conocida descripción de la república de Utopía. Atendiendo a esta organización de la obra, Elliot

(2013: 25) recuerda que la misma es comparable a la que autores como Horacio, Persio o Juvenal utilizaban para sus sátiras:

The Roman satire divides readily into two disproportionate elements: part A (...) in which some aspects of man's foolish or vicious behavior is singled out for exposure and dissection, and part B, which consist (whether explicitly or implicitly) of an admonition to virtue and rational behavior. It establishes the standard, the "positive", against vice and folly are judged.

En el caso de Moro, el recurso a la sátira parece servirle, además, en un doble sentido: por un lado, como coartada ante la posibilidad de cualquier escarmiento por parte de la autoridad política y/o religiosa, y, por otro, como una suerte de juego o argucia mediante la cual poner en marcha todo un dispositivo imaginativo/imaginario mediante el cual desafiar los pilares morales y filosóficos que sostenían su mundo. Moro conocía muy bien el potencial de la sátira, a la que le había dedicado su atención en algunas de sus correspondencias con Erasmo y otros pensadores de su época (Elliot, 2013: 25). Teniendo en cuenta, además, lo dicho anteriormente sobre el contexto de escritura de la obra, vale la pena recordar que los autores satíricos, generalmente «escriben en los inviernos del descontento. Y escriben no sólo desde su indignación personal, sino también con un sentido de vocación moral y con una preocupación por el interés común»⁷⁶ (Quintero, 2007: 1). Esto se hace particularmente visible cuando Moro, en el libro primero, coloca al personaje de Hitlodeo como invitado en la mesa del Cardenal Morton, escena en la cual se establece una discusión con otro comensal. Ante la defensa, por parte de este último, de la pena capital como castigo por el robo o el abigeato, Hitlodeo pronunciará un elaborado discurso centrado en una profunda reflexión sobre las miserias de sus tiempos (Moro, 2016: 78-79):

(...) para que un ávido e insaciable glotón y auténtica plaga de su país natal pueda cercar y vallar muchos miles de acres de terreno con una empalizada o seto, se empuja a los campesinos de los suyos con artilugios y fraudes o se les despide con violenta opresión (...). Y cuando han vagado de una parte a otra hasta que lo han

⁷⁶ Traducción propia. Se cita a continuación el texto original: «(...) satirists write in winters of discontent. And they write not merely out of personal indignation, but with a sense of moral vocation and with a concern for the public interest» (Quintero, 2007: 1).

gastado todo, ¿qué otra cosa pueden hacer sino robar y entonces ser ahorcados, por Dios que justamente, o bien ir a mendigar?

En línea con lo anterior, no está de más recordar que *Utopía* surge como una especie de «broma» a través del cual Moro respondía al *Morias Enkomion* (1511) de su gran amigo, Erasmo de Róterdam. La propuesta de lectura de *Utopía* como una especie de diálogo toma, así, otras connotaciones además de la ya mencionada. Leyendo esta última obra, es posible afirmar, como hace Quarta (2006: 38), que las intenciones de Moro tenían probablemente mucho que ver con «hacer explícito lo que en la obra de Erasmo era implícito». Sirva como ejemplo el siguiente pasaje de una carta que el propio Erasmo le dedicase a Moro en 1508, con motivo del envío de la primera edición de su *Elogio* (De Róterdam, 2011: 11):

(...) ¿no es una injusticia no permitir ninguna broma en absoluto a la erudición, cuando autorizamos las propias a toda condición de vida, sobre todo si las bobadas conducen a cosas serias y se tratan las chanzas de forma que un lector obtuso del todo saque de ellas algo más de provecho que de los temas siniestros y pomposos de algunos?

Las palabras de Erasmo, además de recordarnos la complicidad y la admiración que ambos personajes se dedicaban mutuamente, nos sugieren una intencionalidad que va mucho más allá de la simple ocurrencia o de una actitud que podríamos calificar como meramente «cínica» por parte del autor. Observando con detenimiento ambas obras parece claro que, tanto en Erasmo como en Moro, la preferencia por la sátira tiene que ver con una elección consciente, meditada y, hasta cierto punto, también *militante* (Quintero, 2007: 3). Respecto a esto, es interesante reparar en que esta modalidad no es atribuible únicamente a esta primera utopía, sino que se reproduce posteriormente en otras como la de Anton Franceso Doni o, mucho más adelante, también en Wells, Gilman o en la «anti-anti-utopía» de Skinner (Elliot, 2013: 97)⁷⁷. Elliot (2013: 21) apunta al respecto:

⁷⁷ Somos conscientes de que no es posible reducir la caracterización de la utopía únicamente a su comparación con la producción literaria de carácter satírico. Hacer esto, significaría dejar fuera del género a algunas de las utopías más celebradas de la historia, donde la sátira y la ironía no juegan un rol tan evidente o fundamental, como es el caso de la *Ciudad del Sol* de Campanella o de *News from Nowhere* de Morris. No obstante, para los objetivos de esta tesis doctoral, hemos decidido centrarnos en este aspecto por sus implicaciones relacionadas con la ambigüedad que rodea a la utopía desde sus orígenes y con el nacimiento

Satire and utopia are not really separable, the one a critique of the real world in the name of something better, the other a hopeful construct of a world that might be. The hope feeds criticism, the criticism the hope. Writers of utopia have always known this: the one unanswerable argument for the utopian vision is a hard satirical look at the way things are today.

El potencial de la sátira en cuanto medio para *desenmascarar la verdad* (Quintero, 2007: 4), nos enfrenta a diversas preguntas relacionadas con la propia «función» de la utopía, así como con sus interpretaciones. Basta con observar que este es otro de los motivos por los cuales muchas de estas utopías han sido leídas en (al menos) dos sentidos completamente opuestos: en el caso concreto de la *Utopía* de Moro, como una especie de «manifiesto anti-utópico» (Fueyo, 1956: 96), por un lado, o como un «completo programa político» (Jameson, 2009: 42), por el otro. En este sentido, podríamos decir que, al igual que la sátira, la utopía plantea una aparente paradoja relacionada con su propia estructura que nos obliga, en último término, a movernos en una constante disyuntiva. Esta paradoja es resumida por Suvin (1979: 43) de la siguiente manera: «just as satire is an imposible possible (...) utopia is a possible imposible». Esta *via obliqua*, planteada a través de la sátira, permite extraer nuevos sentidos que alejan la utopía de lecturas dogmáticas y la abren a una interpretación mucho más dialógica, mucho más abierta a la comunicación con el lector que encerrada únicamente en las (supuestas) intenciones de los mencionados autores. Esa suerte de diálogo platónico planteado por Moro en *Utopía*, sirve en el sentido de reforzar lo anterior si, como Pohl (2010: 56), entendemos que:

(...) [it is] doubled-up by the dialogue between Books I and Book II. It offers a systematic and detailed description of Utopian society and contrasts historical reality with the alternative history/society. Through this ‘cognitive estrangement’ (Darko Suvin) or the imagination of strange worlds, the reader learns to see his/her own world from a new perspective.

Esta propuesta de abordaje de la utopía, implica concebirla, ya no como un ideal u horizonte a alcanzar, sino como un *método*, en el sentido propuesto por Ruth Levitas (2011). Esto conlleva una nueva vuelta de tuerca a lo considerado hasta el momento

de la distopía, como se podrá ver más adelante. En cualquier caso, consideramos que es muy sugerente la propuesta que realiza Quintero (2007: 3), acerca de que los autores satíricos «fueron los primeros utopistas».

acerca de lo utópico. El propio Suvin reconocerá, así, que: «If utopia is, then, philosophically, a method rather than a state, it cannot be realized or not realized—it can only be applied» (Suvin, 1979: 52). Aunque volveremos enseguida sobre esta cuestión, parece cada vez más claro que el diálogo autor/lector se convierte, ya no sólo en una herramienta fundamental de este método, sino también en un elemento definitorio del mismo y, en consecuencia, inseparable de la utopía misma.

Esto se ve reforzado por otro de los elementos más recurrentes en las formas literarias de lo utópico: la constante alusión al diario de viaje, especialmente presente en las primeras utopías (aunque, como vimos, también en muchas de las propuestas de los siglos XIX y XX), acaba de alguna forma colocando a la utopía en un lugar concreto, no conocido pero plausible, devolviéndola así al plano de lo *real*. En palabras de Suvin (1979: 42) la utopía formaría parte de *este-mundanal otro mundo* («this-wordly other world»). No obstante, en esta propuesta, es necesario prestar atención a una premisa que, al menos bajo una mirada superficial, podría resultar paradójica respecto a lo que acabamos de decir: es innegable que la utopía, para la mayor parte de estos autores, no forma parte de *su* realidad concreta en un sentido estricto.

Es justamente por ello por lo que la utopía vuelve a apelar, de forma implícita, a la *alteridad* y el *extrañamiento*, proponiendo la necesidad de una obligatoria toma de distancia y de una, también necesaria, separación. Lo anterior puede observarse en la afirmación de Bloch (2004: 130) acerca de que «(...) la trasposición en valles aislados o islas de los mares del Sur, (...), implica, en el apartamiento, futuro, en la distancia, un punto de llegada utópico». Es justamente esta propuesta de embarcarnos en un viaje exótico, la que sugiere una invitación para indagar más allá de lo explorado. Se trataría, pues, de un nuevo doble movimiento, *desde* y *hacia* esta mencionada alteridad. Aunque Mumford no profundizaría en esto desde un punto de vista estrictamente filosófico, el siguiente pasaje de su *Historia de las utopías* podría ser interpretado en este mismo sentido: en último término, las utopías —dice Mumford (2013: 36)— «existen de la misma manera en que existen el norte y el sur (...)».

Esto nos obliga a pensar la utopía como una forma específica de incursión en lo imaginario —o, en concreto, en las imágenes y la imaginación sobre otro(s) mundo(s) posible(s)— que va mucho más allá de la pura idealización o la mera ficción. La utopía, entendida de esta manera, acaba convirtiéndose en una propuesta de *creación-encuentro*

(des)localizado y siempre *incompleto*, pero incesantemente dibujado, *buscado* y *ensayado*. A esto último se referiría Ernst Bloch en sus múltiples trabajos sobre la esperanza utópica. Bloch (2004: 28) anunciaba la necesidad de pensar sobre la utopía, ya no como mera ensoñación en el sentido freudiano (lo inconsciente, lo reprimido), sino como lo «todavía-no-consciente» o lo «todavía-no-llegado-a-ser». Por ello elige abordar el estudio de lo que él llama la «función utópica», como punto de partida para la reflexión filosófica sobre lo humano, pero, sobre todo, como respuesta a la «esperanza fraudulenta» de la concepción cerrada de la historia por parte de la burguesía.

3.2. La función utópica.

Siguiendo a Bloch, la utopía se situaría en un terreno entre el deseo y el *querer hacer*, en un sentido que entendemos similar al señalado antes cuando nos referíamos a la utopía como práctica *poética*. La utopía actúa, así, como un impulso que carga con lo «todavía-no-llegado-a-ser» en una época determinada (Bloch, 2004: 162); impulso que Bloch denomina la «función utópica». La función utópica estaría por tanto relacionada con la consciencia anticipadora que surge de lo que Bloch (2004: 147) llama los «afectos de la espera», a saber: la esperanza y la confianza (los «afectos de la espera *positivos*») y el miedo, la angustia y la desesperación (aquellos *negativos*). Así, las visiones provocadas por ambos tipos de afectos discurren por caminos que podríamos considerar opuestos (Bloch, 2004: 147): el *positivo* que conduce hacia lo «paradisíaco» (podríamos decir, a lo *utópico*, tal y como se entiende popularmente) y el *negativo*, que nos lleva hacia lo «infernado» (o a lo *distópico*, cuestión de la que nos ocuparemos en los siguientes dos bloques de nuestra tesis). En el caso de las visiones *utópicas*, es necesario esbozar algunos apuntes previos que permitan comprender adecuadamente aquello a lo que Bloch se refiere.

Para el autor, si algo ha de considerarse utópico, esto debe aspirar a la transformación del presente, lo que implica que los deseos e ideales que la impulsan deben acabar siendo corregidos, «rectificados», para adaptarse a lo *realmente posible*, no en el sentido de lo «científicamente esperable» sino en el de *proceso* desde lo existente hacia algo nuevo (Bloch, 2004: 238). A esto se refiere cuando reflexiona sobre lo que él denomina «utopía concreta» (Bloch, 2004: 178), que identificaba con la «adaptación y clarificación» de las

«imágenes instintivas» de la revolución (Bloch, 2004: 180). El razonamiento de Bloch parecería asemejarse a esa aspiración de la utopía a convertirse en algo «razonable», tal y como vimos que sucedía, especialmente, en aquellas propuestas políticas surgidas de manos de la burguesía industrial inglesa. No obstante, cabe aclarar que cuando Bloch habla de «realismo» no se refiere en ningún caso al realismo burgués, sino a lo que él denomina como «realismo real» o, en sus palabras, a «la mirada llena de fantasía y cargada de esperanza» pero siempre «corregida» por lo «real-posible» (Bloch, 2004: 183).

Esta mirada se enmarca dentro de la función utópica, a saber, el movimiento provocado por una esperanza de naturaleza «consciente» hacia una fantasía «esperable» o, en definitiva, *concreta*. La utopía, para Bloch (2004; 181), no es por tanto mero *wishful thinking* en el sentido de simple deseo o escape/huida de lo real; por el contrario, la «utopía concreta» a la que se refiere el autor se mueve ya no en el terreno de lo reprimido —en el sentido freudiano de lo inconsciente, lo *subterráneo*— sino que tiene, siempre, un pie en la realidad, en la acción transformadora sobre ella. Bloch (2004: 150) apelaría así a la utopía como lo «todavía-no-consciente», esto es, lo «preconsciente venidero» que anuncia la «consciencia futura, que todavía tiene que llegar». En esto, el filósofo criticaría tanto la inmadurez de la burguesía intelectual del primer capitalismo como aquella de los socialistas utópicos, por considerar que sus divagaciones infundadas (es decir, no materiales, no *realistas*) han colaborado activamente al nihilismo y a la desacreditación de la utopía (Bloch, 2004: 182). Esto, como veremos más adelante, es al menos discutible.

Este razonamiento llevará a Bloch a indagar en las relaciones entre esta función utópica y la ideología entendida, desde Marx, como «falsa conciencia». Según el filósofo, pese a que las ideas de perfectibilidad del mundo —es decir, *utópicas*— se encuentran siempre bajo el halo de la alienación (o, incluso, de la *autoalienación*, si nos referimos a la propia clase burguesa), existe no obstante un «excedente utópico» inserto en esta «falsa conciencia», que según él puede reconocerse, sobre todo, en el plano de lo cultural. Así, para Bloch (2004: 192), a la ideología propiamente dicha le acompaña siempre una herencia de aspiraciones no logradas que exceden o trascienden a las condiciones materiales objetivas de cada época:

(...) el problema de la ideología entra justamente en el campo del problema de la herencia cultural, del problema de cómo es posible que, también después de la

desaparición de sus fundamentos sociales, obras de la superestructura se reproduzcan progresivamente en la conciencia cultural.

Lo que Bloch parece reconocer aquí, en definitiva, es que este impulso utópico no es explicable simplemente a través de un enfoque mecanicista de relaciones entre lo que Marx llamaría la infraestructura y la superestructura (algo que puede asimilarse de alguna manera a la noción de *hegemonía* que hemos esbozado en el marco teórico general de esta tesis, de la mano de Williams y Gramsci⁷⁸). Lo que Bloch (2004: 193) llama el «*fenómeno del excedente cultural*» —esto es, lo aún no realizado, *lo que queda por hacer*— formaría parte, así, de ese impulso propio de la función utópica «contra lo existente y más allá de lo existente». Se trata, por ello, de un impulso siempre hacia adelante en el que lo latente persiste más allá de los posibles cambios materiales. A esto se referiría también Miguel Abensour (2019b: 191) cuando hablaba de la «persistencia de la utopía», cuestión sobre la que volveremos en las siguientes páginas.

En esto, es interesante recuperar la propuesta de Bloch (2004:126) acerca de los «sueños soñados despierto» como impulsos de satisfacción de los deseos sobre el perfeccionamiento del mundo. Bloch reconoce que los mismos constituyen, entendidos de esta manera, sueños de carácter «utopizante». La utopía no podría por tanto ser reducida a su vertiente social o política, pero tampoco sólo a la artística concebida como mera forma de sublimación o *ilusión* (como el sentido esbozado por Freud), sino que debe ser considerada, también, como «la rigurosa necesidad de una imagen preliminar de lo posiblemente real» (Bloch, 2004: 129)⁷⁹. La imaginación utópica se presenta así —insistimos, según Bloch, siempre que esta se adapte a lo *real-posible* en una época determinada— como una forma de acción directa sobre el mundo en pos de transformarlo: como un puente entre la realidad material y lo poético para la creación de algo *nuevo*.

Volviendo la vista atrás podríamos decir que, aunque quizá de forma no del todo exitosa, Erasmo y Moro pretendieron ya indagar en esto. No obstante, en el sentido enunciado por Bloch, ambas obras pecarían de un elevado grado de idealismo anclado más en lo reprimido que en lo posible (en ese pasado *ideal-idealizado* antes mencionado): quizá, por ello, la apelación a la locura y a la disociación respecto a lo real realizada por ambos

⁷⁸ Ver: «2.1. Lo hegemónico como coordenada general: la cultura como espacio de encuentro y conflicto» (en «I. A modo de mapa»).

⁷⁹ Por «real», Bloch se refiere a las condiciones materiales.

autores. Sin embargo, creemos necesario reconocer en estas obras su aspiración a escapar de la mera *sublimación*: la apelación a la locura, tanto en Moro como en Erasmo, parece actuar más en un sentido lúdico que serviría como plataforma para el posible surgimiento de lo *nuevo*. Así entendida, la función utópica no se reduciría sólo a lo *posible-real-objetivo* en el sentido señalado por Bloch, sino que, por el contrario, requeriría de cierto grado de irrealidad, de disociación y alejamiento: para Moro y Erasmo (así como, ya hemos visto, para muchos otros autores utópicos) no sería posible pensar en el *más allá* sin tomar la necesaria distancia de *lo que hay*. En un sentido similar se expresa Miguel Abensour (2008: 418), cuando señala a la idea de *desplazamiento* propia de lo utópico:

In this sense the reader, instead of rushing for the “solution” apparently proposed and adopting or rejecting it, has to let himself go on a trip, to abandon himself to its tempo and in so doing discover that it is not the result that counts so much as the way of getting there. (...) A displacement of the real: in other words, the function of the utopian hypothesis would be to relieve the weight of the real, its massiveness, its density, in order to render it suddenly problematic, at the heart of this escape, a plurality of possibilities.

Esta posible forma de *leer* la utopía, lejos de resolver su ambigüedad (como finalmente parecía pretender Bloch en su afirmación del socialismo científico como única alternativa verdaderamente *utópica*), la reivindica como una de sus características más esenciales y necesarias. Dicho de otro modo, este *desplazamiento* al que refiere Abensour es lo que habilitaría la posibilidad de problematizar la realidad desde el diálogo; diálogo que, en sí mismo, constituiría la piedra angular de la utopía.

3.3. Utopía e ideología: imaginación y realidad.

Uno de los elementos relacionados con la reflexión de Bloch radica en una cuestión que hasta el momento hemos obviado: nos referimos a la relación y/o distinción entre las nociones de ideología y utopía, cuestión tratada primero por Karl Mannheim en el marco de la sociología del conocimiento, y retomada, más adelante, por Paul Ricoeur. Lo que nos interesa abordar ahora es, pues, la relación entre dos formas de pensamiento que afectan a la manera en que la realidad social se construye, se comprende y se aprehende

y, en consecuencia, a cómo esto afecta la praxis política cotidiana. Si bien ya hemos hecho algunas consideraciones sobre la relación entre ideología y realidad en el marco teórico general de esta tesis⁸⁰ —con lo que esto supone en cuanto fundamento de nuestra argumentación—, nuestra intención ahora es profundizar algo más en el lugar que, según los mencionados autores, ocupa la utopía dentro de este esquema, a fin de delimitar y definir su espacio más allá de lo expuesto hasta el momento. De la misma manera, las reflexiones de Mannheim y Ricoeur nos valdrán también para reconocer las posibles limitaciones a enfrentar a la hora de abordar la utopía como un objeto de estudio, si se nos permite la expresión, *escurridizo*, esto es —en definitiva— complejo, cambiante y poliédrico.

De Mannheim nos interesa, fundamentalmente, las consecuencias relacionadas con la manera en que delimita ambos conceptos. En su propuesta, el autor partirá en primer lugar de la distinción entre dos formas de considerar lo ideológico: la *particular* y la *total*. Para él, la concepción particular de la ideología está relacionada con lo psicológico/individual o, en otras palabras, con «nuestro escepticismo respecto a las ideas y representaciones de nuestro adversario»; la concepción total, más amplia desde el punto de vista de las ciencias sociales, se aplica a lo que define como «la total estructura del espíritu de nuestra época» o de «un grupo históricosocial concreto» (Mannheim, 1993: 49). Esta última concepción de lo ideológico será la que interesará particularmente a Mannheim, en la medida en que apuesta por «un análisis de la situación que se trata de conocer y de las formas del conocimiento» (Mannheim, 1993: 51). El interés de Mannheim estará puesto, así, en el análisis de las «estructuras mentales» a través de las cuales una sociedad concreta *da sentido* a su realidad.

En su aproximación a este tema, Mannheim (1993: 86) admite que tales estructuras mentales no pueden ser reducidas a una concepción estática, dado que las mismas «se miden siempre con relación a una realidad que se halla en un fluir perpetuo». Con tal reflexión, el autor introducirá una primera diferenciación entre aquellas estructuras mentales que tienden a la preservación o reproducción del orden prevalente (las *ideológicas*) y aquellas que tienden a superarlo (las *utópicas*). Mannheim entenderá, pues, que —aun cuando ambas suponen dos formas de incongruencia o «desviación» cuya

⁸⁰ Ver «2.1. Lo hegemónico como coordenada general» y «2.2. Imágenes, imaginación, imaginario(s)» en el primer apartado de esta tesis, titulado «A modo de mapa».

superación es necesaria en pos de un acercamiento a la realidad— la forma utópica tiene como principal característica la tendencia a la *destrucción* de lo dado. Según Mannheim (1993: 169),

Un estado del espíritu es utópico cuando resulta incongruente con el estado real dentro del cual ocurre. [Pero] Sólo se designarán con el nombre de utopías, aquellas orientaciones que trasciendan la realidad cuando, al pasar al plano de la práctica, tiendan a destruir, ya sea parcial o completamente, el orden de cosas existente en determinada época.

Con esto Mannheim centrará su propuesta en la indagación sobre las diferentes maneras en que tales *incongruencias* entre las ideas y la realidad histórica se presentan en una época determinada, poniendo el foco en «la estructura particular, social y económica» (Mannheim, 1993: 170) sobre la que se basa este orden. De esta manera, la línea divisoria entre ambos conceptos quedará colocada en la integración o no a «la concepción del mundo característica de [cada] período» o, en otros términos, en la asunción o no de una «función revolucionaria» (Mannheim, 1993: 170). El autor hace hincapié, así, en la praxis, esto es, en la capacidad de la utopía para transformar las condiciones *reales* (materiales) de existencia. El autor señalará que el límite entre aquello que se considera una *utopía* o lo que se considera una *ideología* dependerá especialmente «de la etapa y del grado de realidad a la que se aplica ese modelo» (Mannheim, 1993: 172), lo que en última instancia estará relacionado con los intereses o la posición de un grupo social determinado; en palabras de Sargent (2008: 266): «For Mannheim ideology reflects the desire of identifiable groups to block change (...) and utopia reflects the desire of identifiable groups to bring about change (...)».

Mannheim no obvia que esta distinción conduce a un debate relacionado con la naturaleza de la «realidad». Sin embargo, como sociólogo, Mannheim optará por lidiar con «lo que se considera como real histórica o socialmente en determinada época» o, en otras palabras, con la realidad entendida como «el orden social prevalente, que no sólo existe en la imaginación de ciertos individuos, sino conforme al cual actúan realmente las gentes» (Mannheim, 1993: 170). En este sentido, vale la pena recordar nuevamente que el interés de Mannheim estaba puesto en desarrollar una sociología del conocimiento (una sociología de las ideas). No obstante, lo que aquí nos interesa rescatar de su planteamiento es cómo su enfoque vuelve a poner sobre la mesa el problema de la ambigüedad de lo

utópico/ideológico y cómo esto implica, en última instancia, una paradoja: determinar lo que es o no es ideológico (o, en consecuencia, lo que es y no es utópico) supondría, siempre, la asunción de un punto de vista que no escapa a esta misma consideración. Mannheim es consciente de esto, lo que le obligará a buscar una salida a este relativismo. La propuesta del autor pasa así por una sociología del conocimiento de carácter «relacional» (Mannheim, 1993: 246) en el sentido de una suerte de síntesis hegeliana:

Una teoría moderna del conocimiento que toma en cuenta el carácter “relacional”, y lo distingue del meramente “relativo”, de todo conocimiento histórico, debe aceptar como punto de partida la hipótesis de que existen esferas de pensamiento en las que resulta imposible concebir una verdad absoluta, que exista independientemente de los valores y de la posición del sujeto y no guarde “relación” con la trama social. (...) lo inteligible en la historia se puede formular únicamente con relación a problemas y construcciones conceptuales que surgen a su vez en el devenir de la experiencia histórica. (...). En todo caso (...) la vana esperanza de descubrir la verdad en una forma que sea independiente de un haz de sentidos histórica y socialmente determinados, debería abandonarse.

Esta paradoja será recuperada más adelante por Paul Ricoeur en su *Ideología y Utopía*. Ricoeur (1994: 45) coincide con Mannheim en señalar la ambigüedad como un rasgo común a ambos conceptos, en cuanto cada uno de ellos encierra en su interior «un aspecto positivo y uno negativo, un papel constructivo y uno destructivo». Para explicar las implicaciones de estos aspectos en la relación entre utopía e ideología, Ricoeur comenzará por volver a definir la función de la ideología en la vida social. Así, tras realizar un recorrido por la evolución del término desde Marx hasta Althusser, Ricoeur acabará recuperando la definición del concepto de ideología como «deformación» o «imagen invertida» (Ricoeur, 1994: 48) de la realidad, esbozada por un joven Marx fuertemente influido por las reflexiones de Feuerbach en torno a la religión.

Esta definición, según señala Ricoeur (1994: 49), es relevante en cuanto implica una primera oposición, no entre ciencia e ideología⁸¹, sino entre esta última y la realidad social

⁸¹ Según apunta Ricoeur, la distinción entre ciencia y utopía sería posterior a los primeros escritos de Marx: Ricoeur (1994: 49) la ubica en la publicación de *El capital* y los posteriores escritos de Engels, cuando el marxismo «se presenta [ya] como un cuerpo de conocimiento científico». En el joven Marx, dice Ricoeur

como praxis. Para Marx, aquello que queda fuera de la praxis corresponde al ámbito de la ficción o la imaginación, de manera que, de la misma manera considerada por Mannheim, tanto la ideología como la utopía cumplen una función similar (Ricoeur, 1994: 291). No obstante, Ricoeur matiza que esta concepción de lo ideológico «comprende una pequeña superficie de la imaginación social» y que debe tenerse en cuenta que, lo que posibilita que el mismo proceso de deformación ideológica pueda originarse en un primer momento, será la existencia de una dimensión simbólica previa, inherente a la vida social humana (Ricoeur, 1994: 53):

Si la realidad no tuviera ya una dimensión simbólica y, por tanto, si la ideología, en un sentido menos polémico o menos negativamente evaluativo, no fuera constitutiva de la existencia social, sino que fuera meramente deformadora y disimuladora, el proceso de deformación no podría iniciarse. (...). Sólo porque la estructura de la vida social humana es ya simbólica puede deformarse.

Esto nos lleva a una cuestión fundamental para el acercamiento a ambos conceptos, esto es, lo que Ricoeur (1994: 45) denomina la «*imaginación social y cultural*», a la que entiende constitutiva de nuestra relación con el mundo. Así, para Ricoeur (1994: 305), «La imaginación tiene la función de un sueño social» lo que equivale, en otras palabras, a reconocer que «no existe acción sin imaginación» (Almonacid Díaz, 2018: 161). Contemplar esta instancia implica, por tanto, admitir que no nos relacionamos con la «realidad» sino que nuestra propia relación con la realidad es ya de por sí del orden de lo simbólico. En este sentido, aquello que *deforma* la ideología no sería ya la «realidad», sino esta primera relación simbólica con el mundo. Con esto, Ricoeur señala que, en definitiva, el problema de la concepción marxista de la ideología radica en no considerar esta dimensión simbólica como punto de partida. Esto supone contemplar la ideología (y la utopía) no sólo en su función deformadora sino también constitutiva de nuestra propia identidad como sujetos, lo que implica reconocer también, que, al fin y al cabo, «somos lo que somos precisamente gracias a la ideología» (Ricoeur, 1994: 180).

De esta manera, al contrario que para Mannheim, para Ricoeur la única manera de plantear una crítica a la ideología no es planteando una reducción de la brecha entre las

(1994: 49). «La impugnación contra la ideología procede (...) de una especie de realismo de la vida, un realismo de la vida práctica en el que la praxis es el concepto alternativo de la ideología.»

ideas y la *realidad* (lo que, para Mannheim, supondría en última instancia la desaparición tanto de la utopía como de la ideología), sino a través de la separación o el *extrañamiento* que permite la utopía como otra forma de imaginación social, que no *escapa* ni niega el orden social existente en su intento por subvertirlo. Como señala Sargent (2008: 269) este será justamente uno de los aspectos «positivos» de la utopía, lo que implica, necesariamente, la asunción de nuestra propia posición dentro de la misma reflexión. Esto llevará a Ricoeur (1994: 198) a reflexionar en torno al «desesperado intento» de Mannheim por escapar del relativismo. Para Ricoeur (1994: 327), pues,

Nadie puede escapar a esta situación. Quien pretenda proceder sin emitir ningún juicio de valor no encontrará nada. Como el mismo Mannheim lo afirmaba, quien no tiene ningún proyecto no tiene nada que describir y por lo tanto una ciencia a la que pueda apelar.

La puesta en valor de la dimensión simbólica del pensamiento humano y, sobre todo, la influencia de esto en la praxis, se vuelve, por tanto, una cuestión fundamental a tener en cuenta a la hora de abordar lo utópico. Por otro lado, y sin pretender entrar en debates que excederían nuestros objetivos, esta cuestión también implica considerar algo que podría parecer una obviedad pero que, en cualquier caso, resulta necesario dejar en claro dada la estrecha relación entre lo ideológico y lo utópico señalada por Ricoeur: esto es, que el análisis de lo social no se puede reducir nunca a una cuestión *objetivo* —entendida en el sentido de «imparcialidad»— y que, en consecuencia, hablar de «lo utópico» implica una necesaria *toma de partido*. En último término, como hemos esbozado también en nuestro marco teórico⁸², a lo que esto nos obliga es a la apuesta ya no por la *objetividad*, sino por la honestidad intelectual.

3.4. Más allá de la ficción: la utopía como método y proceso.

La polémica relación entre utopía y realidad puede observarse, también, en la tradicional categorización de la primera dentro de la categoría de «ficción» y su consiguiente reducción al ámbito de la literatura. Krishan Kumar (1991)⁸³ es uno de los académicos

⁸² Ver «2.4. Pensar en los márgenes: el conocimiento situado como oportunidad» (en «A modo de mapa»).

⁸³ Para Kumar (1991: 24), «todas las utopías son, por supuesto, ficciones».

que mejor representa esta concepción de lo utópico, aunque no es, por supuesto, el único: también Alexandru Cioranescu (1972), Darko Suvin (1979) o Robert C. Elliot (2013) han defendido posiciones similares o, en su caso, se han dedicado preponderantemente al estudio de la utopía en su forma literaria. Con esto, la comprensión de este fenómeno corre el riesgo de quedar restringida al estudio de los mecanismos propios de un género literario concreto, conformado por obras con una estructura y contenidos más o menos distinguibles de otras. Si bien lo anterior ha ocupado buena parte de nuestras reflexiones previas⁸⁴ —en el evidente reconocimiento del lugar que la utopía ha ocupado dentro de la tradición literaria— el desarrollo seguido hasta el momento nos ha ido conduciendo en una dirección similar a la señalada por Miguel Abensour (2019a: 62-63) cuando afirmaba que tan erróneo es «reducir la utopía a un género literario (...) como [a] la pintura de una sociedad histórica o el resumen de un viaje a una particular comunidad política existente».

En este sentido, consideramos conveniente abordar ahora los posibles obstáculos a los que se enfrenta una definición de este tipo, a fin de justificar la necesidad de una definición más *analítica* que *descriptiva* de lo utópico. Esto nos llevará a tener que realizar algunas apreciaciones relacionadas con ciertos aspectos de la teoría literaria, campo en el que reconocemos no ser especialistas; no obstante, creemos que una delimitación coherente de algunos términos como «ficción» o «género literario» parece ineludible llegados a este punto, a fin de delimitar (aunque sea, a grandes rasgos)⁸⁵ el marco conceptual a partir del cual abordaremos nuestra definición de lo utópico.

El diccionario de la Real Academia Española define «ficción»⁸⁶, en primer lugar, como la «acción y efecto de fingir» y, seguidamente, como «invención, cosa fingida»; es recién la tercera acepción del término la que hace una referencia explícita a la literatura o el audiovisual: «Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios»⁸⁷. Es esta última acepción la que suele

⁸⁴ Véanse, por ejemplo, nuestras consideraciones acerca de la relación entre la sátira y la utopía.

⁸⁵ Huelga aclarar que somos conscientes de que varias de las cuestiones que trataremos en esta parte merecerían un tratamiento mucho más profundo de lo que aquí podemos permitirnos: la multitud de aspectos que afectan a la comprensión de lo utópico nos obligan, en este sentido, a acotar el marco a aquellos aspectos más relevantes o *generales*.

⁸⁶ Ver: <https://dle.rae.es/ficcion>

⁸⁷ En adelante nos referiremos solo a la forma literaria entendiendo que, para las cuestiones que aquí nos ocupan, lo expuesto puede ser extrapolable —aun con sus evidentes matices— a la ficción audiovisual.

aplicarse de manera más recurrente a *lo utópico*: de ahí los constantes esfuerzos de autores como los citados anteriormente por examinar las obras a fin de identificar aquellos elementos que definirían a la utopía como *género literario*. En este sentido, resulta conveniente comenzar por abordar las implicaciones de esta definición, en cuanto entendemos que la misma limita —por no decir que, incluso, *resulta inconveniente para*— la comprensión de las diferentes expresiones de lo utópico.

Dejando a un lado las concepciones aristotélicas clásicas sobre los géneros literarios, lo que aquí nos ocupa es una definición de lo que se entiende por *género* como *discurso*, tal y como lo describieron autores como Bajtin (1999) o Todorov (1996). Del primero, es necesario destacar su concepción de los géneros discursivos llamados «secundarios» o «complejos», dentro de los que ubicaríamos textos como las novelas, los dramas o cualquier otro tipo de literatura científica, artística o periodística (Bajtin, 1999: 250). Para Bajtin, estos géneros discursivos «absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata», en un proceso de transformación en el que «pierden su relación inmediata con la realidad» (Bajtin, 1999: 250). Esta idea llevará a Todorov a cuestionar los aparentes límites entre ficción y no-ficción, o entre lo «mimético» y lo «discursivo» (Todorov, 1996: 152), cuestión relevante para el tratamiento de la utopía como algo diferente —o, a veces incluso, *opuesto*— a la fantasía, cuestión que retomaremos unos párrafos más adelante.

Por otra parte, esta crítica a la teoría literaria clásica, implica un cuestionamiento de los géneros tradicionales en el entendimiento de que la «transgresión» y la «transformación» es inherente a esta categoría clasificatoria. Por ponerlo en palabras de Todorov (1996: 50), todo género es «siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: ya sea por inversión, desplazamiento o combinación»; lo que implica que toda la literatura sea concebida ahora como «un sistema en continua transformación». Esto llevará a Todorov a establecer un análisis de los orígenes de los géneros en términos que él llama «sistemáticos»: en otras palabras, a la delimitación de aquello que se entiende por «género». Así, Todorov (1996: 51) parte de la concepción de los «géneros» como «clases de textos» para, a partir de ahí, analizar más detenidamente las implicaciones de tal definición; esto es, lo que se entiende por «texto» y por «clase». Dice Todorov que, cuando hablamos de «texto» estamos hablando de «discurso» entendido como conjunto de «frases enunciadas» o, directamente, «enunciados». Esta definición del concepto de

discurso lleva implícito que su interpretación estará determinada «por la enunciación misma» (Todorov, 1996: 51):

Esta enunciación incluye un locutor que enuncia, un destinatario a quien se dirige, un tiempo y un lugar, un discurso que procede y otro que sigue; en fin, un contexto de enunciación. En otros términos, un discurso es siempre y necesariamente un acto de habla.

Esta concepción de los géneros del discurso ligada al «contexto de enunciación» nos conduce de alguna manera a un aparente primer escollo en el momento de considerar la utopía simplemente como un género literario, sobre todo si, como Todorov (1996: 50; 53), entendemos que los géneros «funcionan como “horizontes de expectativas” para los lectores». Intentaremos clarificar cómo esto afecta a la comprensión de los usos de lo utópico en la literatura, mediante un repaso ilustrativo de algunas de las obras tratadas en las anteriores páginas. Parece claro que novelas como *Looking Backwards*, *News from Nowhere*, *Herland*, *Ecotopia* o *Walden Dos*, beben de la misma fuente que inauguró Moro. A pesar de ello, esta similitud entre las diferentes obras no radica estrictamente en sus características formales: las utopías mencionadas obvian una cuestión fundamental, esto es, que la obra de Moro, así como otras utopías renacentistas, no pueden considerarse estrictamente novelas. Sin embargo, parecería evidente que todas estas obras son asimilables en cuanto a su contenido o funcionalidad: todas ellas son, de una u otra manera, *descripciones* de sociedades que sus autores entienden, sino *ideales*, al menos sí *mejores* a las suyas. No obstante, otra vez, existen al menos dos claras excepciones a esto: es el caso de *Los Desposeídos* de Le Guin⁸⁸ y la trilogía marciana de *Stanley Robinson*. Aquí, el eje no está colocado tanto en la descripción de la sociedad «ideal» sino, más bien, en las posibles contradicciones de tales sociedades o en el proceso mismo (y los conflictos propios) de su constitución.

Nótese que estas transgresiones conviven muchas veces con obras más *canónicas*, como sucede en el caso de *Los Desposeídos* (1974) con la novela de Callenbach, *Ecotopia* (1975). Al igual que nosotros, Levitas también detectó estas dificultades iniciales a la

⁸⁸ Aunque citamos solo esta obra de Le Guin, son varias las novelas de la autora que podrían considerarse de la misma manera: *El eterno regreso a casa* (Le Guin, 1985), constituye otro perfecto ejemplo en este sentido.

hora de delimitar el género. Aunque extensa, valga la siguiente cita para clarificar su argumentación (Levitas, 2011: 52-53):

Most definitions of Utopia prioritize one of the following: content, form, function, or location. None of this is satisfactory. We cannot define Utopia in terms of content, since utopias vary, and there are right-wing and fascist utopias as well as socialist, feminist, ecological, and indeed liberal ones. Definitions in terms of form are problematic too. (...). None of the utopian socialists — apart from Étienne Cabet — wrote anything like a novel. And in any case, one of the more positive aspects of post-structuralism and the cultural turn has been the understanding that the distinction between fictional and factual texts is itself fictional. Commentators also disagree markedly about the function of Utopia. (...). And in terms of location, Utopia is only unequivocally located in the future in the nineteenth century, at the epitome of the belief in social progress. Utopia may be located in another place on the globe, in space, in the past or in a parallel world — or in a future whose connection to the present is tenuous and indistinct.

En cualquier caso, es necesario reconocer que las transgresiones o variaciones en los diferentes textos utópicos no tendrían por qué implicar un necesario distanciamiento del «género utópico» como tal si, como veníamos diciendo, entendemos «género» en el sentido de *discurso*, con todo lo que esto conlleva. En ese sentido, la reflexión de Levitas podría ser fácilmente rebatida por los mismos argumentos dados por Todorov acerca de que la delimitación genérica de un texto no recae en la supuesta inmutabilidad de los elementos citados, sino que surge —sobre todo— de su interacción con el lector en un contexto de enunciación determinado. No habría, en principio, ningún impedimento para seguir sosteniendo que la utopía, pese a sus enormes variaciones, constituye un género discursivo que, como cualquier otro, se enriquecería y transformaría constantemente a lo largo de la historia, en los sucesivos «actos del habla». Recordemos que, en palabras de Todorov (1972: 15): «Para que haya transgresión, es necesario que la norma sea sensible». Hasta aquí podríamos considerar refutable lo expuesto tanto por nosotros como por Levitas: en definitiva, si los géneros discursivos son, en el sentido apuntado antes por Todorov, necesariamente inseparables de la sociedad y de la historia que los reconoce como tales, no sorprende que lo que hoy entendemos por *utopía* no sea lo mismo que se entendía por ella en el Renacimiento.

De esto se deduce que para la consideración de la existencia de un «género utópico» no deberían tenerse en cuenta *sólo* sus aspectos formales o «temas» concretos; otra vez, el diálogo entre el posible lector y el propio texto sería, pues, un elemento ineludible. Creemos que es justamente aquí donde radica la dificultad: en el caso de la utopía, sería la propia complejidad de esta interacción lector-texto (de la que Levitas no se ocupa demasiado) la que obstaculizaría especialmente su reducción a una *clase de texto*. En ese sentido, el propio Elliot (2013: 65) reconocería que lo que para una persona puede llegar a suponer una (e)utopía puede perfectamente constituir la pesadilla de otra. Así, otra vez, la ambigüedad inherente a la utopía supondría el principal impedimento para la comprensión de ésta como un género específico, en el sentido de «horizonte de expectativas» señalado por Todorov (1996: 53).

Cabe aclarar que somos conscientes de que lo dicho podría aplicarse a otras categorías genéricas en la literatura, en la medida en que nuestra propia definición de la noción de «texto» presupone la posibilidad de diferentes lecturas: en cualquier caso, no es nuestra intención presentar una enmienda a la totalidad de la categoría de «género». Sin embargo, entendemos que en lo que aquí nos concierne, así como es posible establecer un vínculo entre la utopía de Moro y la de Stanley Robinson, también es fácil establecerlo entre la obra del primero con otras, como las distopías de Orwell o Huxley o, más allá, con otros tipos de discursos (como, por ejemplo, manifiestos políticos o tratados urbanísticos, con los que sin dudas comparte elementos *asimilables*). Aun cuando es cierto que el parecido en el nivel de las «expectativas» de estas obras es más difícil de fijar (es claro que sus posibles lecturas no sólo conllevan unas expectativas diferentes por parte de los hipotéticos lectores, sino también una actitud distinta frente al texto) resulta bastante fácil establecer el vínculo entre los diferentes *temas* de estas obras o lo que Todorov (1972: 29) llamaría su «aspecto semántico». Por otra parte, y como ya hemos insinuado, el aspecto formal de las utopías literarias citadas tampoco supone una condición suficiente para delimitar el género: ya hemos mencionado que muchas utopías «clásicas» no eran ni siquiera novelas. Jameson (2009: 97) añadirá, en un sentido similar, que los temas de la utopía tampoco «parecen guardar ninguna relación privilegiada con el texto utópico». Así, aunque cabría la posibilidad de descartar los aspectos formales en el intento por intentar hacer «encajar» la utopía dentro de un género específico, esto significaría tener que incluir en él cualquier clase de texto que tratase de una propuesta de organización «ideal» de lo social (como los manifiestos políticos o tratados urbanísticos mencionados

antes). Si bien esto puede constituir una propuesta perfectamente válida, no parece coincidir con el esfuerzo de muchos académicos por delimitar qué es y qué no es una utopía encerrándola en ese *horizonte de expectativas* al que nos referíamos antes.

La solución más aceptada a este escollo ha sido, como hemos comentado, la de optar por reducir la utopía a su forma más tradicional de *ficción*, e incluir dentro de la misma categoría tanto sus manifestaciones «positivas» (o *eutópicas*) y las «negativas» (*distópicas* o anti-utópicas), tal y como propone Sargent (1994: 5). Reducir la utopía a su concepción de «no-lugar» ficticio no necesariamente *eutópico*, parecería solucionar —al menos, en principio— tanto el problema de las «expectativas» como de la ambigüedad; no obstante, como veremos a medida que avancemos en la definición de los textos distópicos, esto no eliminaba la necesidad de recurrir a varias «subcategorías» (tales como anti-utopía, distopía crítica, etc.) muchas veces imprecisas o parciales⁸⁹. En cualquier caso, la propuesta de Sargent no se ocupa de los límites formales del texto utópico de manera que nos conduce, otra vez, a una cierta indefinición del género, más teniendo en cuenta el mencionado desdibujamiento de los límites entre ficción y no-ficción. Una segunda solución sería circunscribir la utopía a un género más amplio, en el entendimiento de que la misma, al tratar fundamentalmente sobre la constitución de una comunidad o sociedad, forma parte de lo que se denomina «ciencia ficción social» o, en definitiva, del género de la ciencia ficción. Es cierto que esto no soluciona de por sí el problema de su ambigüedad: opta más bien por obviarlo, para centrar la atención en la relación que estos textos establecen con la historia o el contexto social. Aunque, como vemos, esta propuesta no abandona la oposición entre ficción y no-ficción, al menos, establece un vínculo entre ambas esferas. Esta será justamente la propuesta de Darko Suvin.

La delimitación de Suvin (1979: 61) del género utópico como un «subgénero sociopolítico de la ciencia ficción» lo contrapone directamente con la fantasía. Para el autor, una de las principales diferencias entre ambas radica en la relación que cada una establece con la historia: mientras la fantasía tendería, según Suvin (1979: 56), a evitar cualquier orientación o delimitación de tipo histórico —constituyendo, así, un género *ahistórico*— la utopía, aun cuando pueda situarse en un escenario o contexto comparable

⁸⁹ Abordaremos los posibles problemas de la definición de Sargent en el primer epígrafe del siguiente bloque (ver «La distopía: una definición preliminar»).

al de la fantasía, lo hace siempre en términos de *posibilidad histórica*⁹⁰. En otras palabras, Suvin afirmará que los *lugares* utópicos, pese a que pueden situarse fuera de la realidad histórica empírica y conocida, no dejan de constituir una posibilidad hipotética y alternativa anclada, de una u otra manera, a la realidad; en sus palabras: «No-place is defined by both not being and yet being like Place, by being the opposite and more perfect version of Place» (Suvin, 1979: 54). A partir de esta idea, Suvin se centrará primeramente en la idea de la utopía literaria como una forma concreta de «extrañamiento histórico», esto es, en el género utópico como una forma mediante la cual iluminar «las relaciones de los hombres con otros hombres y con su entorno a través del dispositivo básico de un lugar radicalmente diferente» (Suvin, 1979: 53).

Si bien la definición general de Suvin parecería ajustarse bastante a las características de buena parte de los textos utópicos, su intención de marcar un límite entre la fantasía y la utopía resulta problemática en algunos casos. Tomando su idea de la utopía como una posibilidad hipotética anclada a la realidad —y obviando, por otra parte, la idea de «perfectibilidad»— sería difícil determinar qué lugar debería asignarse a obras tales como *Los Viajes de Gulliver* de Swift o la *Herland* de Perkins Gilman, a pesar de que existe un consenso bastante amplio a la hora de clasificarlas como *utopías* (en un sentido amplio). En este sentido, aun cuando coincidimos en la idea de que los lugares de la fantasía no pueden anclarse de forma tan clara y/o directa a la realidad, no es menos cierto que muchos de ellos poseen características que, de una u otra manera, remiten también a ella: ya sea en forma de un retorno fantástico a otras épocas (la inclinación de muchas fantasías por los escenarios de estética medieval) o, también (y, sobre todo), en forma de alegoría. Jameson reflexionaría especialmente sobre estas cuestiones recurriendo a ejemplos de la literatura fantástica, como es el caso de la serie de *Terramar* de Ursula K. Le Guin. Así,

⁹⁰ La definición de Suvin entraría en claro conflicto con la propuesta de Umberto Eco (1988: 255-259), para quien la utopía se sitúa en un espacio diferente al de la ciencia ficción, estando ambas dentro del marco general de la «literatura fantástica». Eco reducirá la utopía a su definición de «no-lugar», diferenciándola a su vez de la ucronía y la «alotopía» (relatos, estos últimos, que aquí identificaremos con la «fantasía», en los que intervienen elementos como, por ejemplo, la magia). Para Eco, mientras la ciencia ficción puede presentar elementos propios de cualquiera de estos tres tipos de relatos (alotópicos, utópicos, ucrónicos), su interés estará puesto no tanto en el mundo o «la historia modificada cuanto la mecánica de su modificación (...), el problema “científico” (...) partiendo de tendencias del mundo actual». Así, para el autor, la ciencia ficción se da siempre como «metatopía y metacronía»: relatos en los que «el mundo posible presenta una fase futura del mundo real presente». Sin pretender ahondar mucho más en la definición de Eco, sirva lo anterior como ejemplo de la dificultad para establecer una diferenciación clara ya no sólo entre utopía y ciencia ficción, sino entre estas y la fantasía.

reconoce que el recurso del feminismo sirve en *Le Guin* como forma de socializar e historizar la tradicional disputa entre el bien y el mal —elemento paradigmático de la literatura fantástica— proporcionando a la fantasía una «fuerza crítica e incluso desmitificadora» (Jameson, 2009: 90). De esta manera, Jameson refutará algunos de los argumentos de Suvin, al reconocer que «la historia y el cambio histórico [pueden incluirse también] en las formas ahistóricas» (Jameson, 2009: 91). En definitiva, aunque el análisis de Suvin acerca de la utopía como género literario es ciertamente valioso al establecer una posible relación entre historia y utopía literaria, parece flaquear al intentar utilizar este argumento para distinguirla del género fantástico. Sobre todo, ahora que hemos establecido, con Todorov y Bajtin, un cuestionamiento a la propia idea de mimesis, sobre la que descansa fundamentalmente esta distinción. Aunque acabamos de verlo, vale la pena recordar que, según Bajtin (1999: 250), en el proceso de transformación que implica la elaboración de discursos complejos, como el literario, estos «pierden su relación inmediata con la realidad». En este mismo sentido se expresa Kathryn Hume en su obra monográfica sobre el género fantástico. Hume (2014: 5; 23) recuerda que los textos no tienen la capacidad de transcribir la realidad y que, por eso, «la mayor parte de la literatura incluye elementos fantásticos, incluso cuando incluye la mimesis». El propio Tolkien se expresaría también en este sentido, al afirmar que la fantasía no niega «el reconocimiento de los hechos, pero no [se somete a] la esclavitud de los mismos» (en Hume, 2014: 16). Esta frase bien podría aplicarse a muchas de las utopías literarias citadas anteriormente en esta tesis.

Viendo la dificultad para establecer unos límites claros entre unas obras y otras, podríamos pensar que el único aspecto que sí marcaría una diferencia entre los textos utópicos —recordemos, según Suvin, de ciencia ficción— y la literatura fantástica sería el de la presencia o no de elementos sobrenaturales como, por ejemplo, la magia⁹¹. Sin embargo, esto no tendría por qué implicar necesariamente la ausencia del impulso utópico

⁹¹ Y esto pasando por alto ejemplos como *Herland*, donde la reproducción humana por partenogénesis bien podría ser considerada como un elemento, de alguna manera, *sobrenatural*. Se podría argumentar que la solución de Gilman no es mera fantasía, debido a que hoy por hoy existen algunas experiencias de reproducción artificial por partenogénesis en unos pocos mamíferos, con lo que su propuesta podría encajar dentro de las especulaciones propias de la ciencia ficción: sin embargo, de momento, no parece existir ninguna posibilidad —ni siquiera en el plano teórico— de que esto pueda suceder en humanos.

en la fantasía literaria. La siguiente cita de Jameson (2009: 89) parece ir enfocada en un sentido similar al que aquí exponemos:

Si la ciencia ficción constituye la exploración de todas las restricciones arrojadas por la propia historia —la red de contrafinalidades y antidualécticas producidas por la producción humana—, la fantasía es el otro lado de la moneda y una celebración de la capacidad y la libertad creativas de los humanos, que sólo se vuelve idealista mediante la omisión precisamente de esas restricciones materiales e históricas. La magia no puede interpretarse, por lo tanto, como un recurso argumental fácil (...) sino por el contrario como una figura para ampliar las capacidades humanas y el tránsito de éstas al límite, su actualización de todo lo latente y virtual en el atrofiado organismo humano del presente.

En esto, la reivindicación de la fantasía como condición necesaria para la utopía es bastante clara por parte de Jameson. Así como también parece ir dilucidándose que la consideración de la utopía como un «subgénero sociopolítico de la ciencia ficción» la reduce de alguna manera al ámbito de la *razón* científica. Incluso admitiendo que Suvin (1979: 63) critica dura y directamente la estrechez de miras de la razón burguesa y que, por tanto, no reduce su idea de *ciencia* a una concepción meramente positivista —Suvin aclara que, por supuesto, no se trata de que la ciencia ficción plantee hipótesis que puedan ser contrastadas en la realidad—, entendemos que muchas utopías literarias no pueden reducirse a la mera extrapolación de tendencias presentes en una sociedad determinada. Admitir que la «ciencia es el horizonte limitador de la ciencia ficción» (Suvin, 1979: 67), significaría dejar fuera un buen número de utopías «clásicas» muchas veces más cercanas, como hemos visto, a la literatura religiosa que a cualquier consideración *científica* de lo social.

En cualquier caso, es necesario reconocer que existe una clara alianza entre utopía y ciencia ficción que va estrechándose, especialmente, hacia la segunda mitad del siglo XX; basta mirar a los dos ejemplos tenidos en cuenta especialmente en este apartado: *Los Desposeídos* de Ursula K. Le Guin o la trilogía marciana de Stanley Robinson. Esto se debe, en nuestra opinión, a que el carácter especulativo de la ciencia ficción proporciona un excelente terreno para la siembra de ideas utópicas desde una óptica *progresista*. En esto damos la razón a Suvin acerca de que lo que distingue al género de la ciencia ficción de la fantasía es la presencia hegemónica en la narración de un *novum* (novedad,

innovación) ficcional, elemento que puede servir para plantear los cambios en un sentido *ucrónico*. Sin embargo, consideramos que este *novum* no siempre se plantea necesariamente en términos utópicos: muchas veces parece formar parte, sin más, de la realidad narrada. En relación con esto, Jameson (2009: 87) hace referencia al carácter accesorio de algunos de los tradicionales *novum* del género:

En la ciencia ficción (...) la relación con la nave espacial en cuanto inteligencia artificial (...) o con otros tipos de biotecnología (...), es un desarrollo relativamente secundario que sólo se vuelve un elemento central del género con la temática de los robots (Asimov), los androides (Philip K. Dick) y los posteriores seres cibernéticos (Donna Haraway).

Así, y aun cuando la idea de *novum* no debe reducirse simplemente a las novedades «técnicas» sino también sociales o políticas, esto no implica que el impulso utópico (o, en su caso, distópico) esté necesariamente presente. Esto es lo que defendería Raymond Williams (en Milner, 2010: 97-98) para quien muchas de las transformaciones planteadas en los mundos de la ciencia ficción se dan de manera *externa* (a veces, incluso *mágica*) sin que intervenga ningún factor humano. La definición de Suvin parece encerrar, por otra parte, un cierto aire *despectivo* hacia la literatura fantástica y, en última instancia, hacia la fantasía. Al respecto, la crítica de Engels al idealismo del socialismo utópico bien podría reformularse para encajar en los argumentos de autores como Suvin; bastaría, tan sólo, con sustituir «el socialismo» por «la utopía»: «Para convertir el socialismo en una ciencia, era indispensable, ante todo, situarlo en el terreno de la realidad» (Engels, 2006: 56). Recordemos que esta es la forma en la que Bloch formulaba también su defensa de las «utopías concretas» (en definitiva, del socialismo científico). Marcuse (1983: 143) referiría también a este rechazo de la fantasía en el terreno de la teoría política y la filosofía: el «Gran Rechazo» que plantea la fantasía a modo de «protesta contra la represión innecesaria» y «lucha en favor de la última forma de libertad», como ilusión *utópica*, sería una tarea relegada únicamente al espacio del arte.

Bajo nuestro punto de vista, el problema radicaría en atender a esta cuestión concibiéndola como un *antagonismo* y no como un proceso dialéctico. En esto, quizá convenga recuperar ahora la reflexión de Bloch (2004: 130) acerca de que cualquier proceso creativo descansa en «una *latencia de la faceta por venir*», de lo que podríamos deducir su carácter esencialmente utópico, incluso en el momento de la fantasía entendida

como punto de partida para una *concreción* posterior. De esta manera podríamos afirmar, de forma similar a Jameson (2009: 94), que la fantasía colabora a que «el deseo llamado utopía» no sólo no se estanque, sino también se libere —al menos en su origen— de cualquier restricción como la que, implícitamente, supone su reducción a un género literario más o menos estandarizado. Parafraseando a los surrealistas, se trataría, pues, de que la imaginación «reconquiste sus derechos»⁹².

Esto nos devolvería a la idea esbozada al inicio —de la utopía como «ficción»— aunque, ahora, desde una perspectiva diferente. Si, tal y como definía la RAE, entendemos por «ficción» no sólo una «clase de obra» sino, también, una actividad, una acción, entonces la ficción utópica trascendería los límites de la literatura para convertirse tanto en una práctica (creativa, inventiva, imaginativa...) como, al mismo tiempo, un producto (lo que, asumiendo que un producto implica siempre una *transformación*, nos llevaría nuevamente a la idea de la *acción*). Esto nos permitiría (re)situar la utopía en un espacio más cercano al de la *intermediación* (o, en definitiva, el diálogo), como un *proceso* que, justamente, desdibuja los límites entre realidad y ficción. Este enfoque dialéctico/dialógico de la utopía conectaría a su vez con la propuesta de Ruth Levitas (2011: 53-54), para quien la relación entre las dimensiones «abstracta» y «concreta» de la utopía —cuestión comentada al abordar la función utópica de la mano de Bloch—, debe ser abordada en un sentido más *analítico* que *descriptivo*, en la comprensión de que la utopía supone, al fin y al cabo, «la expresión del deseo por una forma de vida mejor»⁹³. Aunque Levitas (2013: xi) apuesta por pensar la utopía como un «método» —esto es, como una forma de reinención, concretamente, de la sociología desde una perspectiva holística— creemos que, su definición supone una base a partir de la cual superar el actual estancamiento; por ponerlo en sus palabras:

The core of utopia is the desire for being otherwise, individually and collectively, subjectively and objectively. Its expressions explore and bring to debate the potential contents and contexts of human flourishing. It is thus better understood as a method than a goal (...).

⁹² La frase original pertenece al primer manifiesto surrealista (1924) que puede consultarse en Breton, André (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, pp. 15-48.

⁹³ Traducción propia.

Entendida de esta manera, parecería relativamente sencillo reestablecer el vínculo entre las utopías tanto en lo que respecta a las diferentes formas de expresión de la cultura humana (ya no sólo la literatura, sino también en la música, la arquitectura, las fiestas populares, los movimientos sociales, etc.) como a las dinámicas propias de la vida cotidiana y, en suma, de la *política*. Esto, además de evitar aislar la utopía como un discurso en vías de extinción solo presente en ámbitos muy concretos, supone reconocerla como una herramienta vigente en cada intento por *trascender* lo dado. Dicho de otro modo, esto nos permitiría trascender los sucesivos intentos por abordar lo utópico como una *clasificación*, para concebirlo ahora como un *proceso reflexivo/creativo*. Por otra parte, esta propuesta implica también recuperar la idea de conflicto como un elemento inherente a cualquier proceso utópico. Si bien es cierto que esta concepción de la utopía nos aleja de una definición de la misma en términos *objetivos* o exactos, nos acerca, por otro lado, a una explicación de su persistencia a lo largo de la historia humana, reivindicando su vitalidad, pese a los vaivenes, también en nuestro presente.

3.5. Persistencia y alteridad: la utopía como *apertura* frente al cierre totalitario.

Es necesario reconocer, sin embargo, que los conflictos derivados de la ambigüedad propia de lo utópico son germen de muchas de las resistencias a este impulso a lo largo de la historia reciente. Tales resistencias, no obstante, no dejan de ser el producto de esa necesaria puesta en común que acompaña a la propia utopía o, en palabras de Bloch (2004: 160), del proceso de «explicación» de lo «todavía-no-consciente». Siguiendo su argumento, podríamos afirmar que estas resistencias o «barreras» aparecen asociadas, en buena parte, a la propia noción de lo utópico como impulso que tiende siempre hacia la superación de las contradicciones de una época determinada (y que, por tanto, es dependiente tanto de las condiciones objetivas como subjetivas). En este sentido, es entendible que cualquier proceso utópico sea siempre, por definición, perturbador o, incluso, traumático, ya que implica, de alguna manera, una *apertura* (no siempre deseada) hacia el exterior, hacia la *alteridad*. En esta línea podemos comprender las reflexiones de Abensour acerca de la «persistencia de la utopía». El filósofo francés reconoce esta persistencia en la pugna constante por definir el propio concepto de *utopía* (que podemos rastrear, como vemos, hasta nuestros días), pero también en el «nuevo espíritu utópico» surgido durante el siglo XIX, como forma de reapropiación de la crítica anti-utópica y

como apuesta para rescatar la utopía bajo el nuevo paradigma de la Ilustración (Abensour destaca aquí especialmente al personaje de Pierre Leroux). No nos detendremos en esto último más allá de lo necesario para comprender las diferentes maneras en las que este «nuevo espíritu» utópico persiste en las diferentes formas de (re)pensar la utopía hoy.

Para explicar esto último, Abensour recurrirá a dos figuras fundamentales: Ernst Bloch y Emmanuel Lévinas. Del primero, rescatará la idea del Ser considerado como *proceso* e inacabamiento (o «incompletud»), nociones presentes también en la reflexión de Bloch sobre lo utópico (Abensour, 2019b: 198). Según Bloch, recuerda Abensour (2019b: 198-200), esa incompletud ontológica es lo que provoca un movimiento latente y persistente que apunta, en última instancia, hacia la satisfacción de una necesidad. Esto implica, dice Abensour (2019b: 198), la inscripción de la utopía «en la economía misma del Ser». De esta manera, en Bloch —al contrario de lo que sucede en Heidegger o Sartre—, la angustia asociada a la negación de la existencia (del Ser) no se reconoce en la nada sino en «la falta permanente de un algo no encontrado» (Bloch, 2004: 361) pero (y esto es lo importante) incesantemente buscado: en otras palabras, en el movimiento constante, aunque indeterminado, hacia aquello que *falta*.

Bloch rechaza con esto el efecto paralizante de la angustia heideggeriana —a la que prefiere tachar de «desesperación» y anulación de la espera por la certeza (Bloch, 2004: 145)— apostando por «el *no* (...) no como una nada [sino como] comienzo de todo movimiento hacia algo» (Bloch, 2004: 359): como un «*todavía-no*» (Bloch, 2004: 361) que niega de forma «porfiada» lo existente (lo «llegado-a-ser») para, finalmente, acabar trascendiéndolo. Así, el impulso utópico supone, una vez más, la idea de un proceso de constante apertura hacia afuera, hacia la «salida de la ausencia» y la «producción de un tener» (Abensour, 2019b: 199). Cabe recordar que, sin embargo, la «utopía concreta» de Bloch se orienta siempre hacia una especie de *final* que él identifica bajo la forma de la sociedad sin clases, como satisfacción última de esa falta: en definitiva, para Bloch el «ideal concreto» del socialismo científico supone «el último capítulo de la historia del mundo» (Bloch, 2004: 214). Abensour (2010: 41) cuestionará a Bloch que su argumentación esté llena de asunciones sobre lo que significa la completud del Ser, lo que le llevará a explorar más allá de lo ontológico, de la mano de Emmanuel Lévinas. A lo que refiere Abensour es a que la búsqueda de esa exterioridad viene marcada, de alguna manera, por la propia incapacidad de aprehenderla de forma definitiva —esto es, por su

propia indeterminación— y, por tanto, por la necesaria *persistencia* de esa falta (Abensour, 2019b: 194):

(...) la expresión “persistente utopía” designa una obstinada impulsión, una tirantez hacia la libertad y hacia la justicia. Entendámonos bien, hacia el fin del dominio, de las relaciones de servitud, y también hacia el fin de las relaciones de explotación. A pesar de todas las frustraciones y a pesar de todos los rechazos, renace en la historia con cada nuevo día porque ante la más negra de las calamidades se hace escuchar y resiste como si la misma catástrofe suscitara una nueva advertencia.

Para explicar su razonamiento, el autor rescatará las propuestas de Emmanuel Lévinas, en especial, la idea de *alteridad* como elemento fundamental que Abensour lleva a la reflexión sobre lo utópico. En esto, es necesario señalar que, para Lévinas (1991: 261), el ser humano, desde su incompletud, no debería ser pensado como un «ser-con-otros», como afirmaba Heidegger, sino como un «ser-para-el-otro». Apoyándose en Martin Buber, Lévinas (1999: 117) partirá de la noción de *Ich und Du* («Yo-Tú»). Esta relación del Yo con la alteridad, debe ser entendida, según se desprende de la reflexión de nuestro autor, siempre en un sentido *u-tópico* (de falta, de imposibilidad, en una línea similar a la comentada también en la introducción general de esta tesis, de la mano de Lacan⁹⁴). En otras palabras, comprender la alteridad en un sentido *u-tópico* implicaría, en definitiva, evitar su *integración* (integración que desintegraría la alteridad en una *fusión totalitaria*), apostando, por el contrario, por el propio conflicto surgido de esa imposibilidad de hacerlo uno, de asimilarlo, de convertirlo en *lo mismo*. La idea de lo *nuevo*, de *transformación*, a la que aspiran la mayor parte de las utopías, no deja de ser, en este sentido, un intento de lidiar con este reconocimiento de la alteridad⁹⁵.

⁹⁴ Ver «2.2. Imágenes, imaginación, imaginario(s): una (posible) aproximación», en el apartado introductorio, titulado «A modo de mapa». Como tendremos oportunidad de ver más adelante, esta misma idea de la falta —entendida en el sentido de una búsqueda edípica, *traumática*— puede identificarse también (de manera aún más clara) en el modo distópico.

⁹⁵ Como es evidente, esto hila también con la relevancia de la dimensión simbólica en la vida social, comentada anteriormente en el apartado dedicado a Paul Ricoeur⁹⁵: nos referimos, en concreto, a la imaginación, teniendo en cuenta que «Sólo una capacidad imaginativa que logre visualizar a los afectados abre la posibilidad de empatizar» con el otro (Almonacid Díaz, 2018: 158). Bloch (2004: 123) parecía apuntar en un sentido similar cuando señalaba que, en el sueño soñado despierto, el Yo «puede hacerse tan amplio que represente a otros», aun cuando es cierto que la frase parece aludir más a la idea de la *tolerancia* que a la de *hospitalidad* a la que refiere Lévinas. De este modo, la utopía supondría también la asunción de

Lo anterior aparece, de este modo, fuertemente vinculado a algunas de las marcas distintivas que ya hemos señalado en esta tesis en relación con lo utópico: en especial, con las ideas de *separación*, *conflicto* y *extrañamiento*. La utopía, así entendida, se trataría de una constante búsqueda fuera del Yo, en un intento por reconocer la alteridad desde la incomodidad o la «inquietud» (Gutiérrez Olivares, 2014: 44) que esta nos genera: desde la irrupción y el esfuerzo de reconocimiento de un *otro radicalmente distinto*. Por ello, Lévinas apuesta por una comprensión de la utopía teniendo en cuenta la relación irreconciliable, inaprensible, entre la lejanía y la proximidad con el otro, lo que implica, en último término, comprenderla desde la noción de *socialidad*, concebida ahora como *experiencia* más que como *saber* (Abensour, 2019b: 203)⁹⁶. En palabras de Gutiérrez Olivares (2014: 44):

(...) es posible situar la utopía del lado de un vínculo interhumano particular que podríamos calificar preliminarmente en términos de “asociación afectiva”, fundado en la inquietud, y que en cuanto tal repele la aglutinación indistinta, intentando mostrar con ello un tipo de socialidad sin fusión ni jerarquía (...).

Yendo un paso más allá de la reflexión de Lévinas y apuntando a la idea de la utopía como *proceso* señalada antes, podríamos entender la praxis utópica (artística, social, política...) como un intento por intentar definir un punto de partida para tal encuentro y, por tanto, también, como una apuesta por encontrar un espacio para la utopía en nuestra cotidianidad. En esta búsqueda, por otro lado, la permanente apertura ante la imposibilidad de esa total *identificación* será justamente lo que impida la *fusión social* propia de cualquier proyecto totalitario a la que hacía alusión García Olivares (totalitarismo que supondría la definitiva eliminación de la alteridad en pos de la clausura y desaparición del conflicto). Dicho de otra manera, es justamente esto lo que nos permite pensar la utopía como un impulso radicalmente opuesto al totalitarismo, en contra de esa visión que pretende recurrentemente equipararla a él⁹⁷. Gutiérrez Olivares (2014: 32)

una responsabilidad (Lévinas, 1998: 230) ante el encuentro con lo otro-distinto, apelando, en último término, a la *alteridad* en un sentido nuevo y radical. Aunque admitimos que esto abre la posibilidad de explorar nuevas hipótesis, lo nos interesa rescatar es lo que este cambio de paradigma supone a la hora de pensar lo utópico como una característica esencial del ser humano (la «utopía humana»). Así, según Abensour (2019b: 202), esta propuesta supone una invitación para pensar la utopía bajo el signo del encuentro.

⁹⁶ Vemos cómo, otra vez, esta idea nos aleja de la concepción de la utopía como mera ciencia ficción.

⁹⁷ Como tendremos oportunidad de observar en el último epígrafe correspondiente a esta parte, así como también a lo largo de las páginas que compondrán el segundo y tercer bloque de esta tesis, la insistencia en

señala que, para Abensour, «la crítica al totalitarismo resulta determinante para el despeje de la dimensión utópica». Abensour (2019a: 57) apunta así a que ya no se trata sólo de refutar la (im)posible relación entre utopía y totalitarismo, sino también de denunciar «la ofensiva del totalitarismo contra la utopía». Como hemos conseguido argumentar, mientras la utopía supone una apertura —hacia la alteridad y, en consecuencia, hacia el exterior— tanto el fascismo como el nazismo suponen un cierre, una clausura en su totalidad. Abensour (2017: 12) señala en ese sentido que «(...) a society without utopia, deprived of utopia, is precisely a totalitarian society, caught up in the illusion of completion, of thinking it has realized utopia».

Por otro lado, en esta apertura, la utopía requiere necesariamente del diálogo y la comunicación, es decir, de la posibilidad de que el mencionado encuentro sea realmente *viable*, lo que, en definitiva, supone un necesario alejamiento de la estructura monológica propia del totalitarismo. Por último, la viabilidad de este diálogo reclama para sí mismo un tiempo que, como señala Janover (en Abensour, 2019a: 26), queda abolido en el totalitarismo en pos de la prescripción del conflicto inherente a lo social anulando, por tanto, la propia historia. Esta nueva propuesta de acercamiento a la utopía nos permite repensar (y reivindicar) su propio estatuto en la actualidad, poniendo en cuestión tanto sus interpretaciones superficiales como las reacciones anti-utópicas que acaban igualando la utopía al *fin de la historia*. En palabras de Janover (en Abensour, 2019a: 45):

La visión negra y la visión positiva han desteñido nuestro mundo, a tal punto que la utopía parece ser la caricatura de la historia. Por otro lado, la característica caricaturesca que se le atribuye puede ser incalculablemente reveladora: contra toda expectativa, muestra el otro lado de la imaginación *utopiana* que se burla de las muecas de quienes no ven en ella más que la imagen de sus propios fantasmas.

Dejaremos en suspenso, de momento, la reflexión acerca de estos fantasmas a los que refiere Janover, a lo que retornaremos de manera más detallada al final de este capítulo y en la definición del fenómeno distópico. En este sentido, nuestra intención es que las reflexiones aquí planteadas nos sirvan a modo de brújula a partir de la cual guiarnos en el recorrido que realizaremos en el resto de nuestra tesis. Sin pretender adelantar

vincular utopía y totalitarismo es constante en la mayor parte de las obras distópicas (o, más concretamente, anti-utópicas) del siglo XX.

conclusiones, con lo dicho hasta el momento consideramos posible ahora poner la atención en las paradojas en las que incurren aquellos que pretenden *encasillar* la utopía en una forma determinada y darla, con ello, por *acabada*. Antes, sin embargo, es necesario dejar sentada nuestra propia definición de la utopía, que creemos nos permitirá *abrir*la, recuperándola y reivindicándola para nuestro presente.

4. Una síntesis: hacia una (im)posible definición de lo utópico.

De todo lo hablado se puede concluir que esbozar una definición última de lo utópico supone, hasta cierto punto, una tarea siempre imprecisa e inconclusa. Esta aparente paradoja (más teniendo en cuenta las exigencias de un trabajo académico de estas características) surge ya no sólo de la multitud de formas que la utopía ha tomado a lo largo de su historia, sino de su misma esencia: como hemos visto, la utopía implica, de por sí, incompletud, alteridad, conflicto y ambigüedad, y estas son, justamente, algunas de sus marcas distintivas. En definitiva, como afirma Mayor (en Aínsa, 1999: 9), «*Toda evolución se basa en la mutación y en la relación que existe entre inestabilidad, creatividad y cambio*»⁹⁸. Así, la dificultad parece radicar fundamentalmente en el riesgo de considerar la utopía de una manera abstracta, puramente teórica, con traducciones siempre polémicas en la praxis: de la misma manera en que todo puede ser ideología, una definición de este tipo corre el riesgo de convertir cualquier tipo de anhelo en utopía.

No obstante, y en la línea de la propuesta *fideísta*⁹⁹ de Ricoeur (1994: 326), pensamos que es posible detectar algunos elementos que nos servirán para delimitar nuestra idea de lo utópico, intentando incluir en ella todas las reflexiones previas. Para ello, es necesario realizar antes una especie de recapitulación esquemática de lo dicho hasta el momento, a

⁹⁸ Cursiva en el original.

⁹⁹ Aunque respetamos aquí la denominación con la que el propio Ricoeur refiere a su propuesta, preferiríamos referirnos a ella no en términos *fideístas*, sino de honestidad intelectual, de la misma manera que comentábamos al final del apartado 3.3. En este sentido, creemos (como él) que los intentos por «escapar del relativismo» parecen inútiles a la hora de enfrentarse a esta cuestión en particular. Coincidimos, no obstante, con Jameson (2009: 206) en la necesidad de abordar la pregunta sobre la subjetividad a la hora de pensar en la utopía. En definitiva, recurriendo a la reflexión de Jameson, la pregunta sería si es posible escapar de la ideología a la hora de definir qué es (o no) utopía. En cualquier caso, y sin pretender negar la relevancia de este debate (cuestión imposible de resolver aquí), insistimos en la necesidad de reivindicar la utopía como *proceso* o *herramienta* (en el sentido señalado al final del epígrafe 3.4), más que en la de establecer una definición en términos *absolutos* o descriptivos de la misma.

modo de síntesis. Creemos que las diferentes conclusiones parciales a las que hemos llegado durante este capítulo acerca de lo utópico, pueden resumirse en los siguientes puntos:

- (1) La utopía como acto *poético* (praxis, creación, transformación);
- (2) La utopía como separación y desplazamiento (lo que la conduce hacia la ambigüedad, abierta a la posibilidad);
- (3) La utopía como extrañamiento y encuentro (con la alteridad, hacia la exterioridad, asumiendo el conflicto que esto conlleva);
- (4) La utopía como diálogo y comunicación (entendida, en este sentido, como proceso y, nuevamente, como apertura hacia la alteridad).

A partir de estos puntos, es posible intentar esbozar una definición ya no en términos *concluyentes*, pero al menos, sí, orientativos. La utopía, tal y como la concebimos ahora, implica necesariamente la idea de proceso, lo que implica, en primer lugar, la idea de *temporalidad*. Por otra parte, la noción de proceso supone también la idea de un *movimiento* que, como hemos visto, supone una transformación de lo dado en términos de búsqueda en el *afuera* de lo que en un momento concreto se da por posible. En esto, es interesante la propuesta de Misseri (2013: 12) sobre la relevancia del «elemento motivador» inherente a toda utopía: la utopía, en definitiva, tiene que ser capaz de *movilizar* a sus contemporáneos (lo que no necesariamente tiene que ser traducido en una forma de «acción» concreta y previamente determinada). No obstante, ya aclarábamos que no cualquier proceso de este tipo puede considerarse necesariamente utópico: la utopía, como señalábamos, requiere necesariamente del diálogo y la comunicación, lo que implica también el reconocimiento de la alteridad, como eje fundamental desde el que comprender (y asumir) nuestra propia incompletud y la de nuestra realidad. Como escribe Federico Mayor en el prólogo a *La reconstrucción de la utopía* de Aínsa (1999: 10):

La utopía que hoy es necesaria ignora la rigidez de las construcciones del pasado, la dialéctica del filósofo y la seguridad del tecnócrata en sí mismo. La utopía necesaria hoy tiene sus raíces en la diversidad del mundo, en el movimiento que caracteriza nuestras sociedades nómadas y en la inestabilidad inherente al libre arbitrio que pone en tela de juicio ideas recibidas y reflejos pavlovianos,

*recordando cada día que el lugar de la creatividad se sitúa entre la luz y las tinieblas, en el estado de ánimo del “hombre de la cornisa”.*¹⁰⁰

No parecen válidas, pues, aquellas apreciaciones acerca de la utopía como un fenómeno que conduce necesariamente al totalitarismo ya que, desde esta concepción, la utopía no puede nunca suponer un cierre o una clausura sino, por el contrario, un proceso necesariamente abierto al conflicto y la permanente negociación. Bajo esta concepción, la utopía no es susceptible de plantearse como algo definitivo, como un supuesto *fin de la historia*; el propio movimiento en estos términos —compartidos, de encuentro— exige una constante revisión o rectificación en cada intento: desde ahí consideramos nosotros su propia *persistencia*.

Por otra parte, hemos dicho que el origen de la utopía debe entenderse dentro del marco que habilita la modernidad, en un intento por delimitar lo utópico también como un fenómeno histórico que no puede reconocerse en épocas anteriores (o, al menos, no de la misma manera). Dentro de este marco, la idea moderna de sujeto, esto es, el reconocimiento de nuestra capacidad para actuar en el mundo y transformarlo, implica también una condición de posibilidad para el surgimiento de la idea de utopía en el sentido en que la comprendemos aquí. De esta manera, aunque el impulso utópico podría ser reconocido, por supuesto, en otras expresiones previas a la obra de Moro (por ser, al fin y al cabo, un impulso inherente a lo humano), la «utopía», tal y como se la ha comprendido en los últimos cinco siglos, se distingue de estas por poner el foco en la praxis *consciente* enfocada al cambio social. Es cierto que esto conlleva una necesaria reconsideración del fenómeno utópico en la llamada postmodernidad, cuestión que implica una transformación del mismo en términos de fragmentación y, nuevamente, *incompletud*, y que, como hemos podido observar, tiene su repercusión tanto en el plano literario como, sobre todo, en el político y filosófico¹⁰¹.

No obstante, es necesario reconocer que esta delimitación puede resultar igualmente demasiado abstracta o «teórica», o, incluso, *inoperativa* en términos analíticos. Por ello, parece imprescindible intentar demostrar cómo lo dicho se traduce, en términos

¹⁰⁰ La cursiva corresponde al original.

¹⁰¹ Esto se relaciona también con las consideraciones acerca de la muerte de la utopía como del origen de lo distópico, cuestión de la que nos ocuparemos al final de este capítulo y a lo largo de lo que resta de esta tesis.

concretos, en la praxis cotidiana. David Harvey también reconocía esta dificultad al abordar la utopía como proceso social: en definitiva, diría Harvey, es necesario prestar atención a cómo este proceso se materializa ya no sólo en el tiempo, sino también en el espacio¹⁰². Por ponerlo en sus palabras: «utopias of the social process have to negotiate with spatiality and the geography» (Harvey, 2000: 179-180), lo que nos conduce a la necesidad de considerar la utopía en dos dimensiones o, al fin y al cabo, a la necesidad de hablar de la *espacio-temporalidad* de la utopía (Harvey, 2000: 182). Harvey reconoce un nuevo obstáculo a la hora de plantear esta relación entre temporalidad y espacialidad, esto es, que la idea de la utopía como proceso evade la posibilidad de una clausura, mientras la necesidad de materializar lo utópico reclama un cierre. La propuesta de Harvey (2000: 196) para sortear esta dificultad debe pasar pues por

(...) to define an alternative, not in terms of some static spatial form or even of some perfected emancipatory process. The task is to pull together a spatiotemporal utopianism — a dialectical utopianism — that is rooted in our present possibilities at the same time as it points towards different trajectories for human uneven geographical developments.

Se trata, en definitiva, de poner en valor la producción del espacio, tal y como la entiende Lefebvre (2013: 451), como «soporte social de una vida planetaria metamorfoseada, abierta a sus múltiples posibilidades». Aunque reconocemos que estas primeras apreciaciones necesitarán de una revisión más cuidadosa, consideramos que con lo dicho es posible identificar ciertos espacios o prácticas concretas como propiamente *utópicas*; en otras palabras, creemos que la definición esbozada es *aplicable* en el sentido de reconocer la utopía en expresiones concretas del arte, la cultura o la política, por nombrar sólo algunos ámbitos.

El caso más claro quizá lo podamos encontrar en muchos de los movimientos sociales actuales o en algunas experiencias de autogestión llevadas a cabo en diferentes ámbitos (desde el laboral hasta el artístico, pasando por el de la vivienda, la educación, etc.). Estos espacios de la utopía no se reducen al ámbito de lo social —aunque diferenciar aquí lo

¹⁰² La cuestión del espacio fue de alguna manera abordada también por Foucault (1978: 5-6) en lo que bautizó como heterotopías o espacios «absolutamente otros». Coincidimos, no obstante, con Francisco Martorell (2015: 503) y David Harvey (2000: 185) en señalar que la propuesta de Foucault peca de cierta vaguedad que la acaba volviendo inoperativa.

social de lo *cultural* o lo *político* quizá sea una tarea infructuosa— sino que podemos identificarlos también en el arte, con ejemplos como el del ya mencionado Stanley Robinson (o, antes, con Ursula K. Le Guin) o en algunos espacios académico-institucionales, con debates como el de la Renta Básica Universal. Sin ánimos de detenernos ahora mismo en el análisis de los casos concretos —que pretendemos retomar en el debate final de esta tesis— entendemos que estos ejemplos apuntan en una dirección *utópica* (y, por qué no decirlo, también *eutópica*) que, con sus limitaciones, puede reconocerse en todos los puntos enumerados antes. Coincidimos con Martorell (2019: 151) en que la misma consideración de estas propuestas como «locuras» parece el mejor indicativo de que «van bien tiradas». Las expresiones mencionadas, en su apuesta clara por el encuentro y el diálogo, además de volver a poner sobre la mesa la imposibilidad de reducir la utopía a una forma concreta, ponen en cuestión la concepción — aparentemente— generalizada de la utopía como aspiración de clausura o totalidad, que en su propia imposibilidad conduce necesariamente a la violencia o el autoritarismo.

5. La crítica anti-utópica y el fin de la utopía.

Lo dicho viene a demostrar que cualquier discurso que defienda la desaparición de la utopía en la actualidad se enfrentará a diversos ejemplos que refutarán (al menos) algunas de sus tesis más agoreras. No podemos ignorar, sin embargo, que esta no ha sido la interpretación mayoritaria en torno a la producción utópica. Tanto la utopía *moreana*, como las posteriores, han sido, por el contrario, objeto de lecturas mucho más dogmáticas y «superficiales», que nos han llevado casi de forma irremediable a un rechazo generalizado de sus premisas. No resulta sensato, pues, abordar la cuestión de la utopía sin aludir a la evidente carga negativa asociada a este concepto en la actualidad, esto es, lo que la mayor parte de la bibliografía sobre el tema reconoce como una crítica *anti-utópica* (Kateb, 1963). Aunque no pretendemos adelantar ahora los argumentos que desarrollaremos en el apartado dedicado a la distopía, es necesario hacer alusión a esta segunda acepción que entiende lo utópico, por un lado, como origen de cualquier tiranía sino también y, por otro, como un discurso añejo y agotado.

No son pocos los autores que se han pronunciado en este sentido, aunque los nombres de intelectuales como Karl Popper, Friedrich Hayek, Isaiah Berlin o Thomas Molnar

resuenan en la mayor parte del trabajo académico dedicado a esta cuestión. Kateb (1963: 18) resume así los principales ejes en torno a los cuales se articula esta crítica anti-utópica:

- (1) La apuesta por una renuncia al pensamiento utópico, basada en su imposibilidad o en la afirmación de que la única forma de poner en práctica la utopía es por medio de la violencia;
- (2) La apuesta por una renuncia al pensamiento utópico, debido a que la única manera de asegurar su perdurabilidad es a través de un régimen político opresivo;
- (3) La apuesta por una renuncia al pensamiento utópico, porque el mismo está basado en ideales (permanentes y universales) inaceptables que, en definitiva, destruyen otros ideales más valiosos.

En esta clasificación podemos ubicar la crítica de Popper, Hayek o Berlin, los tres fervientes defensores del liberalismo¹⁰³ como *opuesto* a la utopía, a la que achacan la responsabilidad de los totalitarismos del siglo XX. Popper es quizá uno de los más beligerantes, en tanto en cuanto su crítica ha funcionado como una proclama contra las posibilidades de la utopía en la práctica. Así, durante una disertación celebrada en Bruselas en el año 1947, Popper defiende una visión en el que la utopía supone una forma de falsa racionalidad que sólo puede conducir al autoritarismo y la violencia¹⁰⁴. El autor basa su argumentación en dos apreciaciones ya refutadas en esta tesis: en primer lugar, que el utopismo es susceptible de ser reducido a una forma concreta, y, en segundo, que toda utopía persigue siempre un ideal abstracto y determinado de forma previa. No consideramos necesario volver a insistir en nuestros argumentos, así como tampoco pretendemos ignorar que la caracterización de Popper es aplicable a una parte de la

¹⁰³ Llegados a este punto, resulta necesario establecer una distinción entre *liberalismo* y *capitalismo liberal* o *liberalismo económico*, confusión recurrente, según Bénichou (1984: 15-16), en el actual debate político. Si bien es cierto que la doctrina liberal incluyó desde sus orígenes la defensa de libertad económica, esta no puede reducirse «sólo a una doctrina de la producción y del intercambio, sino de un estatuto general de los derechos del individuo civilizado». En este sentido, hemos podido observar cómo buena parte de las utopías se inscriben dentro de esta doctrina liberal, lo que, con todo, nos lleva a inducir que la defensa del liberalismo realizada por los pensadores aquí citados se corresponde, en realidad, con la defensa del liberalismo económico o, más concretamente, del capitalismo liberal (algo que en el caso de Hayek resulta evidente). Esto más cuando, como veremos enseguida, sus tesis pasan en buena parte por un rechazo abierto a las tesis socialistas.

¹⁰⁴ El texto completo de la disertación puede consultarse bajo el título de «Utopía y violencia», disponible en Popper, Karl (1991). *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona: Paidós, pp. 425-435.

producción utópica (véase, por ejemplo, el caso de *la Ciudad del Sol* de Campanella¹⁰⁵); lo que nos interesa resaltar es cómo esta propuesta se deriva de una consideración llena de reduccionismos sobre lo utópico que, paradójicamente, constituye su acepción más extendida en la actualidad (abordaremos algunas de las causas de esto en el siguiente capítulo).

Popper argumenta, además, que el utopismo está basado en una forma de *racionalismo* que él entiende «errónea», debido a que, como «no podemos determinar los fines últimos de las acciones políticas científicamente o por métodos puramente racionales» (1991: 430), el utopista no dudará en ejercer la violencia para imponerlos. De esta manera la utopía, dice Popper (1991: 431), acaba resultando «autofrustrante» o, en definitiva, incapaz de brindar la felicidad que promete. Cabe señalar que buena parte de los argumentos anti-utópicos de Popper provienen de su crítica al historicismo, que resumirá en 1957 en *La miseria del historicismo*. La tesis de Popper (1973: 12) puede sintetizarse en cinco puntos: (1) el curso de la historia humana viene determinado por el ritmo del avance del conocimiento humano por lo que (2) es imposible predecir de forma científica este ritmo; lo anterior implica que (3) la historia es impredecible y que (4) el método científico no es aplicable a la historia; ergo, (5) una defensa científica/racional del historicismo no tiene cabida.

Popper es consciente de lo que estas mismas premisas implican para la defensa de su propia postura política, esto es, para la defensa del liberalismo económico desde un punto de vista *racional* o científico. Por eso, se apresura a señalar que sus argumentos sí son compatibles con la «posibilidad de poner a prueba teorías sociológicas —por ejemplo, teorías económicas— por medio de una predicción de que ciertos sucesos tendrán lugar bajo ciertas condiciones» (Popper, 1973: 12). La apuesta de Popper pasará así por la implementación de reformas graduales dentro del sistema, que sirvan para eliminar «males concretos»; tales reformas deberán ser llevadas a cabo siempre a través de «medios directos» que no se planteen, en ningún caso, transformaciones radicales o

¹⁰⁵ Ernst Bloch (2017: 41) diferencia la obra de Campanella de aquella de Moro, basándose fundamentalmente en su «cometido social»: para Bloch, mientras la preocupación de Moro tenía que ver con la búsqueda de la libertad (como producto de la incipiente Inglaterra moderna), la motivación de la obra de Campanella era el *orden* (producto de una reflexión concebida en el mundo hispánico de su época). De hecho, Bloch considera a Campanella «el gran ideólogo del dominio mundial español». No es nuestra intención detenemos en los posibles debates sobre esta afirmación: sólo pretendemos señalar a los posibles fundamentos de la crítica anti-utópica de Popper.

ideales sociales «distantes» (Popper, 1991: 431-432). Ruth Levitas (2008: 45) achaca en buena medida a Popper la oposición —tan extendida, como decíamos, en los siglos XX y XXI— entre pragmatismo y utopía. Según la autora,

It is about “what works”, about short-term fixes for problems within the current system, so that questions of the viability or justice of that system itself, and certainly any kind of radical alterity, are outside legitimate political debate.

No parece demasiado aventurado apuntar a la facilidad para reconocer este discurso en el actual escenario político, incluso (o tal vez, especialmente) entre buena parte de la izquierda institucional. Quizá en este sentido cabría considerar seriamente las proclamas sobre la *muerte* de la utopía o, al menos, sobre sus dificultades en el marco del Estado capitalista moderno; lo que no tiene por qué ser equivalente, en ningún caso, a la muerte *definitiva* del pensamiento y la praxis utópicas en los términos que aquí hemos considerado.

Sea como fuere, Popper no fue el único en señalar este camino. Ya en 1944, Hayek, en su libro *Caminos de servidumbre*, realizaba una crítica directa a la «gran utopía» socialista, a la que consideraba, en realidad, una «vía de la esclavitud» (Hayek, 2008: 114). Hayek va incluso más allá que Popper, estableciendo una relación de causalidad entre comunismo y fascismo: «El fascismo es el estado que se alcanza después que el comunismo ha demostrado ser una ilusión», dirá (Hayek, 2008: 116). Con esto, el autor establece una nueva oposición, esta vez entre utopía y *democracia* o —en tanto la democracia liberal se plantea como la única admisible para el filósofo austríaco— entre utopía y *libertad* (cabe señalar que, como buen liberal, Hayek equipara su idea de *libertad* a la libertad individual del *laissez faire*¹⁰⁶).

Aunque no pretendemos entrar ahora a detallar las notables diferencias entre comunismo y fascismo, parecería suficiente con señalar a los tremendos conflictos entre los defensores de cada una de estas posturas políticas (pensemos, por ejemplo, en los casos alemán, italiano o español). Hayek (2008: 117) no niega la mayor, pero explica estas diferencias como resultado de una competencia «por el favor del mismo tipo de

¹⁰⁶ Para un análisis más detallado de las implicaciones de esta postura de Hayek en su crítica anti-utópica, ver Olsen, Mark (2003). Totalitarianism and the ‘Repressed’ Utopia of the Present: moving beyond Hayek, Popper and Foucault. *Policy Futures in Education*, 1(3), pp. 526-552.

mentalidad»; una explicación que no parece interesado en desarrollar demasiado. En definitiva, dice Hayek (2008: 117), el enemigo común de ambos era el «liberal del viejo tipo» y eso bastaría para demostrar su parentesco. Abensour (2010: 48) respondía así a tal acusación:

(...) El totalitarismo bolchevique es esencialmente dramático, porque contenía un proyecto de emancipación que se convirtió en su contrario, un proyecto de dominación. (...). En el totalitarismo nazi, por el contrario, no había ningún contenido liberador. La misma idea de una utopía nazi es una estupidez. No sólo la utopía no es la cuna del totalitarismo, sino que éste se eleva sobre el cadáver de la utopía.

Como podemos observar, no se trata de negar el carácter totalitario de la experiencia socialista soviética bajo el liderazgo de Stalin, sino de señalar las evidentes diferencias *en origen* con el fascismo o el nazismo. En cualquier caso, Abensour no se opone a considerar la probabilidad de una deriva no prevista (indeseada, incluso, autoritaria) de cualquier proyecto utópico, cuestión que atribuye a una eventual mitificación de la utopía: de allí, otra vez, la importancia del constante movimiento (la *utopía persistente* a la que antes nos referíamos).

Sea como sea, ni Hayek ni Popper toman en cuenta esta noción de la utopía como movimiento o proceso. Alguien podría argumentar que la misma es posterior a estos pensadores (o, incluso, que tienen su origen en esta crítica anti-utópica), pero debería entonces obviar los apuntes sobre el carácter cinético de la utopía que el propio Wells realizaba ya en el año 1905¹⁰⁷. Berlin también parecía ignorarla cuando en 1959 rechazaba la utopía por su carácter inmutable, basado, según él, en el supuesto «de que los hombres tienen una determinada naturaleza fija, inalterable, ciertos objetivos universales, comunes, inmutables» (Berlin, 1992: 39). Aun cuando esto puede ser cierto para algunas utopías clásicas (sobre todo para las utopías renacentistas), Berlin parece ignorar, otra

¹⁰⁷ Véase el epígrafe 2.3 («Adaptación y evolución: revisando el canon») correspondiente a este primer bloque.

vez, que esta misma crítica se realizó también desde el propio utopismo: tomemos, por ejemplo, el caso de la obra de Morris¹⁰⁸, publicada ya en 1890.

Martorell (2015: 118) también señala el error en el que incurre Berlin, aludiendo al carácter profundamente humanista de la mayor parte de las utopías, reconocible, fundamentalmente, en la idea de que «el ser humano puede construirse a sí mismo». En cualquier caso, la apelación a una supuesta «naturaleza humana» no es algo sólo atribuible a las utopías de corte socialista, sino que puede ser identificada en las bases del propio liberalismo que estos autores defienden como única alternativa *racional* o «pragmática»; por decir más: desde este punto de vista, el liberalismo, pues, podría ser leído también como una utopía¹⁰⁹. En ese sentido se pronuncia también Jameson (2009: 27), al señalar que

(...) el intento de establecer criterios positivos de la sociedad deseable caracteriza la teoría política liberal desde Locke hasta Rawls, y no las intervenciones diagnósticas de los utópicos, las cuales, como las de los grandes revolucionarios, siempre tienen por objeto el alivio y la eliminación de las fuentes de explotación y sufrimiento, no la composición de anteproyectos para la comodidad burguesa.

El anterior no es el único recelo de Berlin hacia lo utópico: el autor también apuntará que la mayor parte de las utopías se emplazan en supuestas «edades doradas» pasadas o aún por llegar. Para sostener su argumento, Berlin ubica el nacimiento de la utopía en la antigüedad clásica y en el pensamiento judeocristiano posterior¹¹⁰; algunos de los nombres citados por Berlin son Homero, Hesíodo, Platón, Isaías o San Pablo. Para él, sus textos e ideas constituyen las bases de «las ideas, morales y metafísicas de Occidente» y, por tanto, también de la utopía (Berlin, 1992: 42)¹¹¹. Es cierto que la argumentación de

¹⁰⁸ Martorell cita en su tesis doctoral un pasaje de *News from Nowhere*, en el que uno de los personajes se escandaliza ante esta misma idea: «¡Naturaleza humana!... ¿Qué naturaleza humana? ¿La de los pobres, la de los esclavos, la de los dueños de los esclavos, la de los hombres ricos y libres? ¿Cuál? Vamos, decidlo» (en Martorell, 2015: 144-145).

¹⁰⁹ Retomaremos esta idea en el apartado dedicado al análisis de las distopías cinematográficas actuales.

¹¹⁰ En un sentido similar se expresa John Gray (2008). Para él, los proyectos utópicos modernos reproducían de la misma manera los mitos que alentaron a las personas creyentes de la Edad Media. Esta búsqueda de un mundo mejor continuaría durante siglos y estaría ligada a la religiosidad, en especial, a la fe cristiana (Gray, 2008: 3). De la misma manera, Popper (1991: 430) también equipara el pensamiento utópico a una forma de religiosidad a la que hay que combatir.

¹¹¹ De hecho, Berlin no diferencia entre la obra de los autores citados (a las que considera «viejas utopías») y la producción utópica surgida a partir de Moro (ver: Berlin, 1992: 42).

Berlin resulta esclarecedora al momento de reconocer el origen del pensamiento utópico moderno: como hemos visto, no puede negarse que la utopía renacentista surge en gran medida inspirada —como no puede ser de otra manera— en ideas previas y en las ensoñaciones acerca de una posible edad de oro o un *paraíso terrenal*.

Pero, como también hemos podido observar en el apartado dedicado a la evolución del pensamiento utópico, la utopía no sólo acabará alejándose progresivamente de tales presupuestos, sino que, incluso, confrontará con algunos de ellos en su aceptación del carácter imperfecto de sus propias proyecciones. Esto, además, si ignoramos que la misma idea de «edad de oro» de Hesíodo o la Arcadia de Virgilio podría ser incluso contraria a la utopía: como señala Martorell (2015: 41) en ellas «la añorada existencia fluye en un ambiente precivilizado, huérfano de instituciones formalizadas y superestructuras organizadas, justo al reverso de la utopía». Baste con echar un vistazo a cualquiera de las *tecnoutopías* citadas durante este capítulo para comprobar el sentido de estas transformaciones. En esta línea, ya hemos comentado respecto a la relación entre utopía y la idea de *progreso*, relación que —más allá de que, como vimos, va cargada siempre de un cierto grado de ambigüedad— constituye un rasgo característico de las utopías de la modernidad. Así, aun cuando desde el punto de vista de una historia de las ideas el comentario de Berlin puede resultar valioso, es necesario señalar que, nuevamente, sus prejuicios fueron debatidos (y, en algunos casos, *superados*) en el propio seno de la producción utópica, mucho tiempo antes de que el autor hiciera alusión a ellos.

A los tres ejes de la crítica anti-utópica resumidos por Kateb habría que añadir un cuarto: el rechazo a la utopía basado en presupuestos de corte religioso que la equiparan con una forma de herejía. Este argumento aparece mejor representado en la obra del historiador Thomas Molnar, *El utopismo: una herejía perenne*, publicado originalmente en el año 1967. Para Molnar (1970: 7), la utopía se reduce a la construcción de sociedades ideales a modo de «reino de Dios sobre la Tierra», lo que considera «una fantasía delirante con la impronta de una lógica demencial». De esta manera, Molnar calificará al utopismo de «herejía» y «mascarada», basada en «la negación de Dios y la autodivinización» del ser humano. En realidad, la crítica de Molnar no difiere demasiado de las de los autores señalados antes: el pensamiento utópico, para él, también conduce a la represión, la violencia y la esclavitud. También, esta «autodivinización» llevará a Molnar a equiparar —como Popper, Gray o Berlin— el pensamiento utópico con una forma de milenarismo,

dentro de la que colocará, por supuesto, al comunismo. Molnar también criticará el centralismo y la inmutabilidad de las proyecciones utópicas. La particularidad de la crítica de Molnar (1970: 28) es que todo lo anterior se apoya en una defensa del cristianismo aparentemente corrompido por el utopismo:

(...) los escritores utopistas de cierta importancia resultan heréticos desde el punto de vista de la doctrina cristiana, pues tratan de restaurar la inocencia prístina del hombre —su conocimiento y su potencia— y, para alcanzar este objetivo, desean anular al pecado original y partir de un comienzo sin mancilla.

Así, Molnar identificará los rasgos del pensamiento herético para compararlos a aquellos de los utopistas: su comparación con Dios en cuanto capaces de establecer la línea entre el *bien* y el *mal*, la «usurpación» de los atributos divinos en nombre de la comunidad, la eliminación de la Iglesia como intermediaria entre Dios y el hombre, y su sustitución por una falsa secularización basada en supuestos igualmente religiosos (la confianza en la «virtud interior» para el mantenimiento del orden social) y, en definitiva, el deseo de una «pureza absoluta» que justifica el uso de la fuerza en su consecución. Como comenta Misseri (2015: 217) el análisis de Molnar atina mejor que el de Popper (y que el de Berlin o Hayek) en una cuestión fundamental: es cierto que la utopía es herética en la medida en que atribuye al ser humano la construcción del paraíso, arrebatándolo del reino de lo divino. No obstante, Molnar también parece caer en una lectura superficial acerca del pensamiento utópico y peca de ignorar su propia evolución, al igual que los autores señalados antes. Por ponerlo en palabras de Misseri (2015: 204), todos estos autores desconocerían que el pensamiento utópico «se ha desarrollado como una tradición que se ha leído a sí misma a partir de un canon de autores y que ha realizado progresos que se legaron a la posteridad».

En cualquier caso, no se trata de establecer una defensa a ultranza de la utopía; al fin y al cabo, como hemos ido señalando, una parte de esta crítica anti-utópica encierra algunos argumentos que —creemos, para bien— han llevado a una necesaria reconsideración y/o redefinición del propio concepto, desapegándolo de la idea de un progreso *lineal* (de «avance») en el mismo sentido que hemos intentado realizar nosotros aquí. Así, lo que Abensour (2019b: 213) reconoce bajo la denominación de «nuevo espíritu utópico» tiene

mucho que ver con una necesaria autocrítica que, sin embargo, se niega a declarar la muerte de la utopía:

Este nuevo espíritu utópico podría describirse como la presencia en el seno de la cultura utópica de un movimiento de sospecha con respecto a la misma utopía, de autorreflexión, como si la misma utopía hubiera integrado en su recorrido los argumentos de los enemigos de la utopía. (...) Sólo un pensamiento de la utopía que se hace violencia a sí mismo, es decir que incluye en su movimiento la crítica de la utopía, adquiere la duración necesaria para llegar a la destrucción de los mitos que perjudican en definitiva a la utopía misma.

En un sentido similar, Jameson (2009: 238) también identifica en el mismo seno de la utopía la apropiación de algunos de los temores señalados antes como, por ejemplo, el miedo a las formas que el Estado podría llegar a tomar en una hipotética sociedad *utópica*. Para Jameson, tal apropiación se materializaría en «revoluciones contra la utopía» con características utópicas, tal y como es el caso de *News from Nowhere* de Morris o de la trilogía marciana de Stanley Robinson.

Dentro de este *nuevo espíritu utópico* podrían inscribirse —por más contradictorio que pueda sonar en un primer momento— las reflexiones esbozadas por Herbert Marcuse en «*El final de la utopía*» (1967). Es cierto que, al igual que los autores antes vistos, Marcuse (1986: 8) se refiere a la utopía como un concepto histórico que hace referencia «a los proyectos de transformación social que se consideran imposibles» o, en otras palabras, a un proyecto que «entra en contradicción con determinadas leyes científicamente comprobadas». No obstante, a partir de esta idea, Marcuse (1986: 10) sostiene que hoy en día «las fuerzas materiales e intelectuales para realizar la transformación» están «técnicamente presentes»: lo único que impediría su concreción es «la organización existente de las fuerzas productivas», esto es, en resumidas cuentas, el sistema capitalista. En esta línea, resulta evidente que la propuesta de Marcuse se plantea de una manera radicalmente opuesta a la crítica anti-utópica de corte capitalista-liberal.

Podríamos decir que, de algún modo, el argumento de Marcuse funciona como una *vuelta de tuerca* a aquellos de Popper, Berlin o Hayek: Marcuse estaría declarando, en definitiva, la muerte de la misma idea de la imposibilidad de lo utópico y celebrando la posibilidad de una «utopía concreta» del aquí y ahora: la utopía habría encontrado, finalmente, su

topos. En este sentido, como apunta Misseri (2015: 215), la disertación de Marcuse funcionaría, pues, como un llamado «a la concreción de la revolución». Para tal concreción, Marcuse —lejos de los argumentos liberales antes vistos— instará a la necesidad de repensar el socialismo, apostando por una «nueva antropología» ya no sólo como teoría, «sino como modo de existencia». Esta nueva antropología, para Marcuse, deberá estar basada en la idea de libertad como *necesidad vital*, pero sobre todo *social*, que podría generarse y desarrollarse dentro del marco habilitado por las nuevas condiciones objetivas (el desarrollo técnico y científico como vía a la automatización y a la posibilidad de un trabajo no alienado) y de las propias contradicciones que estas plantean para el sistema. Esto, para Marcuse (1986: 14), sería fundamental para superar el capitalismo, evitando una deriva represiva basada en esas mismas condiciones:

Para que esas posibilidades técnicas no se conviertan en posibilidades de la represión, para que puedan cumplir su función liberadora y pacificadora, tienen que ser sostenidas y conquistadas por necesidades liberadoras y pacificadoras.

En última instancia, según el autor, esta nueva antropología basada en la idea de libertad como necesidad supondría la oportunidad para plantear una ruptura en el *continuum* histórico, saliéndose del marco del «progreso» y de la moral judeocristiana como base y fundamento de la sociedad represiva. La nueva antropología se traduciría, en último término, en un cuestionamiento de las mismas bases de la civilización occidental moderna. Para Marcuse (1986: 15), «sólo en un mundo así transformado se hacen posibles nuevas situaciones humanas, nuevas relaciones entre los hombres». Tal y como hemos entendido aquí lo utópico, estaríamos hablando, por tanto, de la posibilidad de la construcción de nuevas utopías.

No obstante, a la vista de los acontecimientos históricos posteriores a la reflexión de Marcuse, es necesario revisar algunos de sus puntos centrales. Ya Jameson (2009: 189) apuntaba a que el tecno-optimismo de Marcuse sería «brutalmente eliminado por la revolución neoconservadora» de los 80s. A esta puntualización parece necesario agregarle, ahora, la amenaza de la crisis ambiental, energética y de recursos. Por otra parte, Marcuse se mostraría seguramente horrorizado ante las nuevas formas de explotación y pauperización inauguradas por el capitalismo postindustrial en nuestra época; pensemos, por ejemplo, en los casos de la (mal) llamada «economía colaborativa» (*Uber*, *Airbnb*, etc.) o la precariedad laboral en la que se encuentran sumidos los

trabajadores de la conocida como «economía de plataformas» (*Glovo*, *Amazon*, *Deliveroo*, etc.). En cualquier caso, aquella posibilidad de liberarnos del trabajo alienado a través de las propias contradicciones del *nuevo* capitalismo se plantea como algo, al menos, discutible.

Sin embargo, es cierto que la reflexión de Marcuse puede y debe ser reivindicada en un sentido utópico: el creciente número de personas desempleadas, la precariedad laboral cada vez más extendida o la reciente pandemia (que agrava y agravará aún más lo anterior), vuelven a poner sobre la mesa la necesidad de plantear una idea de *libertad* que vaya más allá de las reivindicaciones de trabajo y salario dignos. En este sentido, si bien es necesario reconocer que la propuesta de Marcuse puede resultar igualmente reduccionista en su comprensión de lo utópico, creemos posible enmarcar sus argumentos dentro de una definición más amplia del concepto, similar a la que hemos propuesto en páginas anteriores. Nuevamente, propuestas como la Renta Básica Universal o la reducción de la jornada laboral, se nos plantean como una oportunidad para repensar la utopía con nuevos mimbres.

En cualquier caso, el principal obstáculo parecería residir en conseguir superar el «cinismo excedente» de nuestra época (Fernández Buey, 2002: 98). Así, antes de adentrarnos en el análisis de las posibilidades utópicas en la actualidad, es imprescindible establecer, pues, un punto de partida: como hemos visto, es evidente que la utopía no es especialmente popular en nuestros tiempos. ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? ¿Qué hay detrás de este rechazo a la utopía como horizonte? ¿Qué implicaciones tiene esta crítica anti-utópica? Para contestar a estas preguntas, y poder luego retomar nuestras reflexiones sobre las posibilidades de la utopía en un sentido propositivo, necesitamos, antes, continuar profundizando en el origen y las implicaciones de la actual *utopofobia*¹¹²

¹¹² El término es utilizado por Francisco Martorell en su libro *Soñar de otro modo* (2019) y también por Lucas Misseri (2019), quienes lo toman del filósofo estadounidense David Estlund. Estlund (2014: 116) lo define como «el miedo irracional al utopianismo» («*the unreasonable fear of utopianism*»).

II. REACCIONES A LA UTOPIA: DE LA ANTI-UTOPIA Y LA DISTOPIA (UNA PANORAMICA).

Introducción

La crítica anti-utópica comentada antes parece estar relacionada con un «pesimismo antropológico» que, al menos desde Hobbes, asume como un hecho dado la supuesta *maldad* del ser humano (Rodríguez, 1981: 33). Este planteamiento constituye, sin dudas, un punto crucial para la reflexión sobre lo distópico. En cualquier caso, antes de adentrarnos de lleno en la distopía, convendría comenzar delimitando el concepto a partir de un repaso de las definiciones aportadas por algunos de los principales teóricos dedicados a su estudio, como es el caso de Lyman T. Sargent, Raymond Williams, Frederic Jameson, Gregory Claeys, Estrella López Keller, Ruth Levitas o Francisco Martorell. Nuestra intención es que estas definiciones nos sirvan a modo de hipótesis de partida para abordar seguidamente las características de las principales manifestaciones distópicas a lo largo de la historia.

A efectos de establecer un orden, dividiremos este recorrido histórico en cinco grandes etapas que abarcan desde lo que podríamos denominar como la «prehistoria» de la distopía, hasta las distopías de la llamada posmodernidad. Esta última etapa nos permitirá además sentar las bases del siguiente bloque de esta tesis, que estará centrado en un análisis del cine distópico *mainstream* del siglo XXI. Por eso, en el apartado dedicado a este último período, nos centraremos en introducir de forma breve algunos elementos descriptivos relacionados con las características del pensamiento posmoderno, la «cultura *mainstream*» (Martel, 2011) y la globalización, aspectos que consideramos fundamentales para comprender el fenómeno en la actualidad y sobre los que seguiremos insistiendo en el siguiente bloque. Una vez hecho esto, a modo de síntesis del presente bloque, volveremos a abordar la delimitación del fenómeno distópico a efectos de redefinirlo en un marco más adaptado a los objetivos de nuestro siguiente bloque: esto es, en el marco de una distopía enclavada ahora en un contexto global y crecientemente

pantallizado, en el que las imágenes distópicas parecen venir a reforzar la creciente falta de expectativas respecto al futuro.

Como se podrá observar, dos de las investigaciones más completas en torno a lo distópico cobrarán especial relevancia a lo largo de este bloque. En primer lugar, consideramos que el monográfico del historiador inglés Gregory Claeys titulado *Dystopia: A Natural History* (2018), supone una de las obras más completas sobre el tema que nos ocupa y será, por ello, una referencia ineludible. En segundo, las investigaciones del filósofo valenciano Francisco Martorell, autor de la tesis sobre las transformaciones de la utopía y la distopía en la modernidad y la posmodernidad (citada ya a lo largo de las páginas precedentes), serán sin dudas una brújula a partir de la cual guiarnos en nuestro recorrido. Sin embargo, creemos que nuestro enfoque difiere de estas dos investigaciones en al menos dos aspectos: en primer lugar, en la intención de abordar la imaginación distópica *más allá* de la ficción —esto es, como *discurso* sobre la realidad— y, vinculado a lo anterior, en la de analizar las manifestaciones distópicas concretas en cuanto expresiones que ponen sobre la mesa las dinámicas de la hegemonía en un momento dado (las posibles tensiones y contradicciones).

En este sentido, a medida que avancemos, intentaremos poner el foco en una interpretación de los textos que vaya más allá de las supuestas intenciones de los/as respectivos/as autores/as, así como también en un análisis que los comprenda en toda su contradicción y conflictividad: esto es, como manifestaciones culturales en las que se reflejan diferentes posiciones y/o visiones del mundo, muchas veces en un equilibrio precario y siempre en tensión (en ocasiones, incluso, en el interior de un mismo texto). Para ello, tomaremos en cuenta tanto las características formales de los textos, como los fundamentos filosóficos, sociológicos, materiales e, incluso, psicológicos que explican tales tensiones. Así, nuestra intención es ir un poco más allá de lo propiamente histórico y/o filosófico, para hacer converger los puntos de los autores citados desde un enfoque que ponga lo *cultural*, entendido como praxis cotidiana, en el centro.

De lo que se trata, por tanto, es de intentar *complejizar* el análisis de los textos entendiéndolos como dispositivos potencialmente abiertos y necesariamente dialógicos, sin renunciar, sin embargo, al análisis de las relaciones estructurales que, creemos, pueden llegar a condicionar hasta cierto punto sus usos y/o interpretaciones. Como se podrá observar, pondremos atención constante a las relaciones entre textos y contextos,

partiendo de la comprensión de que se trata de relaciones siempre conflictivas y polémicas. Es por ello imprescindible reconocer que las consideraciones aquí vertidas deberán ser entendidas siempre en el marco de *tendencias*, y no como afirmaciones categóricas. En definitiva, somos conscientes de que lo expuesto puede (y debe) suscitar debate.

A efectos aclaratorios, es necesario evidenciar también que una parte de este capítulo estará constituido por algunas de nuestras propias investigaciones previas —en especial, la tesina de final de máster titulada *Cine distópico y crisis social: El caso de la adaptación cinematográfica de 'Los Juegos del Hambre'* (Rey Segovia, 2016)— aunque ciertamente revisadas y enriquecidas durante los más de cuatro años de labor investigadora dedicada a la elaboración de la presente tesis doctoral.

1. La distopía: una definición preliminar.

Antes de comenzar a analizar el fenómeno distópico y sus expresiones concretas, es necesario definir de manera preliminar a qué nos referimos cuando hablamos de distopía. Aunque el origen del término ha sido generalmente atribuido al filósofo y economista liberal John Stuart Mill, quien lo utilizara contra el gobierno británico durante un debate parlamentario en el año 1868¹¹³, la primera aparición del mismo puede rastrearse ya en el siglo XVIII. Sargent (2006: 15) alude al hallazgo de Deirdre Ní Chuanacháin, que ubicaría la primera aparición del término distopía en el año 1747¹¹⁴. En concreto, Ní Chuanacháin hace referencia al poema de Lewis Henry Younger titulado *Utopia: or, Apollo's Golden Days*, en el que su autor realiza una alegoría de Irlanda, a la que refiere como una «distopía», antes de que el Conde de Chesterfield fuese declarado gobernante general de la isla (Budavok, 2010: 87). El término acabará convirtiéndose en el de «distopía» (*dystopia*) un año más tarde, en la reedición del poema publicada por *The*

¹¹³ El parlamentario británico también se refirió al término como «cacotopía» como sinónimo de «distopía»: «I may be permitted, as one who (...) have been subjected to the charge of being Utopian, to congratulate the Government on having joined that goodly company. It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable». La intervención completa de Mill puede consultarse en Robson (1988: 248).

¹¹⁴ En *Utopianism in eighteenth-century Ireland* (2016). El trabajo de Deirdre Ní Chuanacháin está disponible en el catálogo de la Biblioteca Británica: <https://www.bl.uk/>

*Gentleman's Magazine*¹¹⁵. Como apunta Budavok (2010: 87), una de las notas aclaratorias de la versión de 1748, traducirá, por primera vez, «dystopia» como «an unhappy country». La distopía, así, refiere en origen a la idea de un *mal lugar* cuya materialización es preferible evitar o, en este caso, superar.

El término no se generalizará, sin embargo, hasta aproximadamente mediados del siglo XX, cuando la novela distópica comience a ganar relevancia ante el público general con obras como *Un mundo feliz* (Aldous Huxley, 1932) o *1984* (George Orwell, 1949). Con estos textos, lo *distópico* tomará la forma de una denuncia o advertencia sobre las tendencias más perniciosas del presente que podrían acabar materializando en el futuro. Con matices, esta definición será la comúnmente aceptada para referirse a lo distópico en la mayor parte de los textos y ensayos académicos dedicados al tema. No obstante, es necesario introducir cierta complejidad en el análisis.

Uno de los teóricos más destacados dentro de los estudios utópicos, Lyman Tower Sargent, propondrá así algunas distinciones importantes a la hora de definir el concepto de *distopía* en toda su amplitud. El autor reconocerá como uno de los rasgos característicos de la distopía el establecimiento, en primer lugar, de un llamado a «*hacer algo*» (Sargent, 1994: 6) para evitar los males del futuro. Sargent insiste así en que la distopía tradicional funciona como una extrapolación del presente que involucra, de alguna manera, siempre una advertencia: mientras la *eutopía* diría algo así como «si te comportas de una determinada manera, serás recompensado», la distopía (en la tradición del profeta hebreo Jeremías, de llamado al arrepentimiento) vendría a decirnos: «si continúas comportándote de esta manera, así serás castigado» (Sargent, 1994: 8). Seguidamente, y en aras de matizar su definición, el autor diferenciará entre lo que él considera propiamente «distopías» (o *utopías negativas*) y aquellas manifestaciones que pueden entenderse como «anti-utópicas» (Sargent, 1994: 9). Para él, mientras las primeras suelen presentar ante el lector la descripción detallada de una sociedad no existente, con la intención de que este la perciba como «considerablemente peor» a la suya, las anti-utopías establecen una crítica directa a una eutopía particular y/o a lo *utópico* en general.

¹¹⁵ El ejemplar de la revista puede consultarse en línea, a través del catálogo de la HathiTrust Digital Library: <https://catalog.hathitrust.org/Record/000542092>. El poema aparece, concretamente, en las páginas 400-401.

La clasificación de Sargent será motivo de una constante revisión del concepto. Pese a que la mayoría de estudiosos de la distopía reconocen la validez de la categoría de lo distópico como distinta a lo anti-utópico, algunos se decantan por seguir considerando lo distópico en un sentido amplio y, generalmente, anti-utópico, por ser esta última la manifestación (sin dudas) más recurrente. Tal es el caso de Andreu Domingo (2008: 24) que, pese a hacer alusión a esta categorización, se decanta por la interpretación de lo distópico «como respuesta antiética a las utopías literarias y políticas». Algo similar puede observarse en la definición de Francisco Martorell (2015: 102-104) quien estima que la distinción de Sargent dificulta el análisis por la propia ambigüedad que rodea lo distópico. Martorell (2015: 90) se decantará pues por una definición de lo distópico entendido como «un subgénero de la literatura de ciencia ficción que se caracteriza por describir el día a día de una sociedad (por lo general) futura máximamente repulsiva en tanto que máximamente utópica, *ergo* racionalizada, centralizada y normalizada». De esta forma, para el filósofo valenciano, para que una novela pueda «merecer con pleno derecho el calificativo de distópica», la misma debe reunir una serie de requisitos tales como:

- (a) La reprobación premeditada contra la utopía (Martorell, 2015: 90);
- (b) La reproducción de los *tropos* de la utopía: las novelas distópicas versan sobre «una comunidad compleja y avanzada sita en la ciudad» (Martorell, 2019: 21);
- (c) El «calco» de las sociedades utópicas: para Martorell (2015: 91), la diferencia de las distopías respecto a las utopías radica en su discurso y no tanto en su contenido;

La definición de Martorell se acaba acercando, así, a lo propuesto por Sargent bajo la etiqueta de «anti-utopía», aun cuando el filósofo reconoce el impulso utópico como algo presente en la mayor parte de estas novelas. Es necesario apuntar que, sin embargo, el autor incluirá también dentro de la categoría distópica a aquellas novelas que —reuniendo los anteriores requisitos—, versan también sobre «las inclinaciones funestas de su sociedad» y que advierten «que la democracia alberga pulsiones totalitarias» (Martorell, 2019: 21). En cualquier caso, para Martorell, la presencia de una sociedad compleja enclavada en un paisaje por lo general urbano, así como la de un régimen autoritario y/o totalitario es condición *sine qua non* para la distopía.

Frente a esta definición tan desarrollada y acotada de lo distópico, encontramos otras más amplias o *abiertas* como la esbozada por Estrella López Keller (1991: 15) quien se centrará sobre todo en el rol de las distopías como textos críticos con el presente. La

académica defiende así que las distopías «se caracterizan fundamentalmente por el aspecto de denuncia de los posibles o hipotéticos desarrollos perniciosos de la sociedad actual» y por eso, dice, la distopía «está mucho más anclada al presente que las utopías clásicas»: se trataría de una «extrapolación de realidades presentes» y no de modelos ideales basados en principios morales. Además, agrega, la distopía parte del quiebre de la idea de progreso: como ejemplo, López Keller cita algunas de las distopías posteriores al crack financiero de 1929 para demostrar cómo estas no reproducen el caos económico, sino que «generalmente reflejan una sociedad donde la escasez no es el problema» (López Keller, 1991: 15-16). De esta manera, los temores plasmados en las distopías estarían más relacionados con la posible deriva política del presente y, especialmente, con la utilización política de la ciencia (López Keller, 1991: 16).

Raymond Williams (en Milner, 2010: 95) insistiría también en la idea de la distopía como *utopía negativa* y no necesariamente como anti-utopía. Así, el autor identifica cuatro tipos de *utopías negativas*:

- (a) el infierno, en el que un tipo de vida más miserable se describe como existente en otro lugar;
- (b) el mundo alterado externamente, en el que un nuevo tipo de vida, menos feliz, se ha producido por un acontecimiento natural no previsto o incontrolable;
- (c) la transformación deseada, en la que un nuevo tipo de vida, menos feliz, se ha producido por la degeneración social, o por las consecuencias imprevistas, aunque desastrosas, de un esfuerzo de mejora social;
- (d) la transformación tecnológica, en la que las condiciones de vida han empeorado por el desarrollo tecnológico.

La clasificación de Williams introduce, sin embargo, un nuevo matiz respecto las anteriores: partiendo de esta clasificación, podríamos incluir también la llamada ficción *apocalíptica* y *post-apocalíptica* dentro de la categoría de «distopías», esto es, aquellas ficciones que nos hablan de un mundo *peor* producido tras algún tipo de catástrofe natural y/o humana —las correspondientes a la categoría (b)— o, incluso, aquellas que se corresponderían con la categoría (a) o (c). Aunque la delimitación de Williams puede ser considerada demasiado *vaga* en este sentido, el autor no será el único en tomar en cuenta la idea de la catástrofe y/o el infierno a la hora de pensar en lo distópico; Claeys (2018:

4), por ejemplo, establecerá un vínculo mucho más directo entre los escenarios milenaristas y aquellos *distópicos*:

Visions of the apocalypse are at least as old as 1000 BC (...). Many variations on it come down to us through the ages. (...). Now such nightmarish scenarios occupy an increasingly prominent position in our vocabulary and our mental world, but without the hopeful outcome promised by theology. (...). Most of what we associate with 'dystopia' is thus a modern phenomenon, wedded to secular pessimism.

La idea del apocalipsis como visión distópica suscita un debate interesante en torno a la misma noción de distopía en la actualidad. Mientras parece innegable —como veremos— que la literatura distópica surge como una respuesta directa a los miedos o los peligros relacionados con una posible consumación utópica (y por tanto *invierten* el escenario, incidiendo en sus aspectos más perniciosos de la utopía), cabría preguntarse qué sucede con las visiones distópicas en un presente como el nuestro, en el que la utopía, como hemos podido observar en el capítulo anterior, se encuentra en horas bajas. Quizá, en ese sentido, es posible recuperar nuevamente la cita de Jameson comentada en la introducción a esta tesis: a falta de una *salida* a la «utopía» capitalista, tal vez la única distopía que podamos imaginar hoy sea la del fin de la civilización misma. En otras palabras, y partiendo de esta premisa que intentaremos desarrollar y justificar en los capítulos que siguen, las visiones sobre el «fin del mundo» se presentarían hoy como la *peor* de las distopías posibles.

En cualquier caso, y aunque retomaremos esta cuestión más adelante, es necesario reconocer que el propio Claeys matizará más adelante este vínculo, reconociendo la necesidad de establecer una caracterización más acotada de lo distópico. En este sentido, Claeys (2018: 270) afirmará que la distopía se diferencia fundamentalmente de aquellas ficciones dedicadas a narrar historias sobre desastres naturales o cataclismos *apocalípticos* en que la primera centra su interés en el análisis de las relaciones sociales y políticas, pudiendo estas desarrollarse en un escenario tanto pre- como post-apocalíptico. El autor hará hincapié, además, en la idea de *factibilidad* a la hora de delimitar lo distópico, para diferenciarlo, en especial, de la ciencia ficción (observamos aquí una nueva diferencia respecto a la definición de Martorell). De este modo, para el inglés, es imprescindible que el escenario que se representa en la ficción distópica sea

«factible», dejando fuera todas aquellas visiones que estima «poco realistas» [*unrealistic*], tales como las que hacen referencia a invasiones extraterrestres o a la presencia de elementos mágicos (Claeys, 2010: 109).

Por último, consideramos necesario hacer alusión a la introducción de la categoría de «distopía crítica» por parte de Raffaella Baccolini y Tom Moylan (2003). La distopía crítica, una variante de la *distopía* de Sargent, refiere específicamente a aquellas obras que, pese a representar futuros indeseables, conservan y manifiestan explícitamente el impulso utópico en el *interior* de los propios textos. Así, para Baccolini y Moylan (2003: 8),

Whereas the dystopian genre has always worked along a contested continuum between utopian and anti-utopian positions (that is, between texts which are emancipatory, militant, open, indeed critical; and those which are compensatory, resigned, and anti-critical), the recent dystopian texts are more self-reflexively critical as they retrieve the progressive possibilities inherent in dystopian narrative.

No obstante, es necesario admitir que esta nueva categoría conlleva una cierta dificultad relacionada con la propia ambigüedad de lo utópico en términos políticos. Sin pretender adelantarnos, parecería difícil dejar de reconocer el *impulso utópico* en distopías tan célebres como *Un mundo feliz* a la que, sin embargo, puede atribuírsele una posición políticamente conservadora y no tanto crítica. Por otra parte, siguiendo esta delimitación, sería también complicado determinar a qué categoría pertenecen obras como las de Ursula K. Le Guin (en particular, *Los Desposeídos* o *El eterno regreso a casa*), que bajo este criterio podrían ser consideradas tanto «utopías críticas» como «distopías», lugar en el que de hecho las colocan Baccolini y Moylan. Aunque esto último es perfectamente válido, calificarlas como «distopías críticas» significaría pasar por alto las reflexiones vertidas por la propia escritora. Por ponerlo en palabras de la misma Le Guin (en Moro, 2016: 236-237):

Las distopías son sin dudas más fáciles. En este momento estamos inundados de novelas que se regodean con ganas en el colapso de la naturaleza y la autodestrucción de la civilización en un futuro cercano. Ese desmoronamiento aparece en *El eterno regreso a casa*, pero como un período histórico (...). Con

todo, es uno de los primeros intentos de llevar el gran proyecto utópico que empezó Moro a un mundo nuevo (...).

En cualquier caso, la matización introducida por los mencionados académicos resulta interesante en la medida en que reconoce la posibilidad de una «*distopía utópica*» o, incluso, una distopía *militante*. Sin embargo, creemos que la misma obliga a quien se enfrenta al análisis de los textos a *tomar partido* de cara a ofrecer una visión honesta al lector; hablamos, en definitiva, de la necesidad de un «conocimiento situado» (Haraway, 1995: 327) que —como ya hemos explicitado en la introducción general a esta tesis doctoral— consideramos indispensable a la hora de enfrentarnos al análisis de lo utópico y lo distópico. No parece posible hablar de utopías, distopías críticas o anti-utopías sin evidenciar *desde dónde* se habla.

Lo anterior conlleva también una necesaria reflexión en torno a la relación entre distopía y realidad. Es interesante, en este sentido, el aporte de Ruth Levitas (2010: 225-226) que, nuevamente, plantea la necesidad de trascender el plano de la ficción al hablar de lo distópico:

Dystopias are not necessarily fictional in form; neither predictions of the nuclear winter nor fears of the consequences of the destruction of the rain forests, the holes in the ozone layer, the greenhouse effect and the potential melting of the polar ice caps are primarily the material of fiction, although they have given rise to some compelling literary representations (...). Nor were the predictions of ecological disaster that began with *Silent Spring* and continued through the 1960s written as fiction.

La diversidad de perspectivas a la hora de aproximarse al fenómeno de la distopía nos habla, pues, de una dificultad intrínseca a la hora de delimitar claramente lo distópico, similar a aquella ya abordada respecto al concepto de «utopía». A modo de síntesis, podemos determinar *grosso modo* la existencia de al menos dos enfoques:

- (a) La distopía como *anti-utopía*: como una crítica o llamado de atención sobre los efectos sociales y/o políticos perniciosos de la utopía y que por tanto se mueve, necesariamente, siempre en el terreno de la ficción;

- (b) La distopía como *distopía crítica*, entendida como una extrapolación en el futuro de los aspectos más perniciosos de un presente determinado (esto es, en su sentido *literal*, como un mal/peor lugar) y que tiene como intención principal llamar la atención sobre los posibles efectos sociales, culturales y/o políticos de continuar por esa misma deriva. En este sentido, lo distópico puede ser concebido ahora como un discurso que no sólo se circunscribe a la ficción.

En nuestro caso, nos decantaremos de momento por la categoría genérica de «distopía», con la intención de ir dilucidando la presencia de elementos anti-utópicos y/o críticos en cada caso concreto. Puede observarse, además, que en esta síntesis preliminar hemos decidido no introducir como criterio la presencia o no del *impulso utópico*, ya que entendemos que la manifestación de las pretensiones utópicas en la distopía no tiene por qué estar necesariamente ligada a su carácter *crítico* o *anti-utópico*, y puede o no existir en ambos (con su correspondiente y necesaria ambigüedad). Consideramos que, desde este punto de vista, una categoría no es necesariamente excluyente de la otra: un texto distópico puede ser calificado como *anti-utópico* en su forma (por ejemplo, censurar cualquier posibilidad utópica al dejar cerrada la puerta a una deriva diferente), al tiempo que *crítico* en su contenido (censurar parcial o totalmente el presente).

Así, nos decantaremos por abordar los textos en términos de *aperturas* y *cierres*: esto es (nuevamente) de *tendencias* en el interior y exterior de los propios textos y, siempre, como ya hemos dicho, en relación a su contexto. Creemos que —ya sea que hablemos de *cacotopías*, anti-utopías, utopías negativas o distopías críticas— las definiciones citadas, motivan una serie de preguntas relacionadas, por un lado, con las funciones de lo distópico, pero también con la relación entre texto y contexto o, en definitiva, con la *realidad* de lo distópico. Esto último, en una época como la nuestra, calificada muchas veces como «distópica», se nos presenta como una cuestión ineludible: ¿qué hay detrás del actual interés por la distopía?, ¿qué nos dicen las distopías sobre nuestra realidad? Antes de contestar a estas preguntas, una de las primeras cuestiones que debemos abordar es la siguiente: ¿cuáles son los motivos por los cuales las visiones utópicas comienzan a ser sustituidas por un acentuado pesimismo acerca del futuro? Aunque ya hemos dado algunas pistas sobre este tema durante el anterior bloque, parece necesario profundizar algo más en esta cuestión.

2. Un recorrido histórico por la producción distópica en la literatura y el cine: texto(s) y contexto(s).

A fin de establecer un punto de partida para el análisis que realizaremos en el siguiente bloque, creemos conveniente prestar atención a las transformaciones de la distopía a lo largo de su historia. Esto nos ayudará a comprender el fenómeno en toda su complejidad, observando a la forma en que los textos distópicos se relacionan con su(s) contexto(s), de una manera similar a la abordada al tratar con la utopía. En este sentido, teniendo en cuenta las definiciones antes esbozadas, intentaremos poner el foco tanto en el contenido, como en la forma y la *función* de los textos distópicos: esto es, a intentar establecer unos criterios propios a la hora de observar los elementos críticos y anti-utópicos de cada texto concreto. Lo anterior nos servirá como hipótesis preliminar, a partir de la cual avanzar sobre los textos para, finalmente, conseguir desarrollar una conceptualización propia, que se ajuste a nuestros objetivos. Por tanto, este capítulo tratará principal y simultáneamente con dos cuestiones: por un lado, con la detección de los principales *tropos* de la distopía y, por el otro, con la forma en que estos se nos presentan (o, por el contrario, se nos ocultan) en cada texto.

Como ya hemos mencionado en la introducción a este bloque, a efectos de organización, hemos decidido dividir el análisis en cinco epígrafes correspondientes con diferentes períodos de la producción distópica. La delimitación de los mismos está determinada tanto por los eventos históricos que marcaron cada período, como por la aparición de algunos textos ineludibles dentro de la tradición distópica. Así, el primer epígrafe estará dedicado a la exploración de la prehistoria de la distopía (las manifestaciones distópicas previas a la consolidación del género distópico propiamente dicho). En segundo lugar, abordaremos aquellas distopías correspondientes al período posterior a la Revolución Industrial, en concreto, desde la década 1870 hasta el año 1914, antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. Luego, nos ocuparemos del período correspondiente a la consolidación del género distópico tal y como lo conocemos hoy día, en el que prestaremos especial atención a tres de las distopías más célebres de la historia, como lo son *Nosotros* (Evgueni Zamiátin, 1924), *Un mundo feliz* (Aldous Huxley, 1932) y *1984* (George Orwell, 1949).

Los últimos dos epígrafes estarán dedicados a dos períodos cruciales para la comprensión del fenómeno distópico en la actualidad. El primer de ellos, el correspondiente a los años

de posguerra —en el que se podrá observar el claro influjo de la irrupción de la juventud como sujeto social en las transformaciones de la distopía—, y el último, centrado en el análisis de las condiciones propias de la llamada posmodernidad, en el que los textos distópicos se constituyen como uno de los productos estrella de la llamada «cultura *mainstream*». Como hemos comentado antes, este último período nos servirá para establecer un punto de partida para nuestro posterior abordaje de los textos audiovisuales más exitosos del siglo XXI, cuestión con la que trataremos en el siguiente bloque de esta tesis.

2.1. La anti-utopía antes de la distopía: prehistoria y orígenes del género distópico.

Las reacciones contra la utopía pueden rastrearse hasta el XVIII. En este sentido, señalábamos ya que las respuestas anti-utópicas surgen en parte como contestación al progreso y, por tanto, no podrían haberse planteado antes de que esta noción fuese impulsada por determinados sectores sociales, ya en los albores de la modernidad (Martorell, 2015: 97)¹¹⁶. Abundan los ejemplos de este tipo durante este primer período. Uno de los más famosos es, probablemente, el poema de Bernard Mandeville *The Grumbling Hive or Knaves Turned Honest* (1705), conocido popularmente como *La Fábula de las Abejas*. El poema narra la historia de una sociedad utópica aparentemente «virtuosa» e ideal, pero que, en realidad, se apoya sobre el egoísmo y la hipocresía de sus habitantes. Mandeville (1997: 233) justifica así su visión anti-utópica:

(...) seamos salvajes o estadistas, es imposible que el hombre, el simple hombre caído, pueda actuar con otro objetivo que el de satisfacerse a sí mismo (...). En todas las sociedades civiles se enseña insensiblemente a los hombres a ser hipócritas desde la cuna y nadie se atreve a confesar lo que gana con las calamidades públicas o aun con las pérdidas de las personas particulares.

¹¹⁶ Algunos autores como Kumar (1991: 100) ubican este origen mucho antes, al considerar también anti-utópicas las reacciones a la *Edad de Oro* de Hesíodo o *La República* de Platón. No obstante, como hemos intentado demostrar, no consideramos que tales obras puedan calificarse como «utopías» en el sentido moderno del término. El mismo Kumar comentará poco después que la anti-utopía literaria «formal» surge con el establecimiento de la utopía literaria.

Siguiendo lo dicho por Polak (1973: 185) en su estudio del poema, podríamos decir que *La Fábula de las Abejas* se erige como una de los grandes precursoras de la crítica liberal a la utopía colectivista, habiendo influido en las premisas que Adam Smith desarrollará más tarde en *La riqueza de las naciones* (1776)¹¹⁷. En la visión *mandeviliana* puede reconocerse, además, la herencia del *Leviatán* de Thomas Hobbes (1651), al punto de que algunos autores han considerado a Mandeville como uno de sus principales divulgadores¹¹⁸. Al hilo de lo comentado al final del anterior capítulo, volvemos a observar cómo la acusación dirigida hacia la utopía por personajes como el liberal Isaiah Berlin¹¹⁹—que le achaca a la misma ser portadora de una visión determinista sobre la naturaleza humana— es también discutible si tomamos en cuenta ahora los argumentos de Mandeville. Esta defensa *hobessiana* de la «naturaleza humana» será un elemento importante a contemplar posteriormente, cuando abordemos el análisis de los textos cinematográficos contemporáneos.

En cualquier caso, Polak no será el único en ubicar el origen de la crítica anti-utópica en este período; Claeys (2010: 110) señalará especialmente a la Revolución francesa como hito fundamental para el surgimiento de la misma¹²⁰. Para el historiador inglés, aquí podemos identificar la convergencia entre tres factores: el pensamiento utópico, la creación de ficciones utópicas y la correspondiente respuesta *anti-* o *dis-* tópica. Así, según Claeys, a propuestas como la del ya mencionado Thomas Spence o, incluso antes, a la de Thomas Northmore (*Memoires of Planetes*, 1795), le corresponderán reacciones como *The History of Mr. Fantom* (1797), escrita por Hannah More, en el que su autora realiza una sátira de los aires de perfectibilidad de la utopía ilustrada desde el cristianismo (Claeys, 2010: 110). Esta contestación a la utopía desde una perspectiva cristiana es reconocida por Kumar (1991: 100) como producto del conflicto entre las tradiciones

¹¹⁷ Aunque se trata de una herencia no admitida —Smith rechazaría varias de las tesis de Mandeville en su *Teoría de los sentimientos morales*, de 1759— Hurtado Prieto (2004: 2) reconoce en ambos pensadores el análisis compartido acerca de la sociedad comercial y los principios que explican su funcionamiento. Así, mientras para Mandeville lo que se esconde detrás de la pretendida virtud de las sociedades comerciales es, en realidad, el vicio —y, de ahí, la idea de *amor propio* es entendida sólo como una forma de egoísmo— Smith pondría el énfasis en el amor propio como un elemento positivo, como «un motivo para la acción virtuosa» (Ríos Espinosa, 2011: 40).

¹¹⁸ Para una referencia más detallada acerca de la relación entre Mandeville y Hobbes, ver Young (1959).

¹¹⁹ Ver «5. La crítica anti-utópica y el fin de la utopía», en el primer bloque de esta tesis.

¹²⁰ Hemos hecho también referencia a la impronta de la Revolución francesa en el bloque dedicado a la utopía. Ver: «La utopía como reflexión sobre el presente: un (breve) recorrido histórico».

agustinianas y pelagianas dentro del pensamiento occidental¹²¹. De esta manera, mientras la utopía rechazaría el pecado original y apostaría por el libre albedrío en contraposición al fatalismo maniqueo (y en ese sentido se la puede considerar, como señalaba Molnar antes, como una forma de *herejía* pelagiana), la anti-utopía vería al ser humano como un ser débil y propenso al pecado, del cual sólo puede librarse mediante la gracia de Cristo (y sería, por tanto, fundamentalmente agustiniana)¹²². Aunque Kumar aclara que la visión anti-utópica también es propensa a rechazar el pecado original, la visión «pesimista y determinista» de la naturaleza humana plasmada en esta crítica, lleva a la convicción de que cualquier intento por crear una sociedad «buena» se mostrará, antes o después, completamente fútil (Kumar, 1991: 100).

En la obra de Hannah More se plantea un escenario similar al descrito por Kumar: una conversación entre dos hombres, Mr. Fantom y Mr. Trueman, el primero un «filósofo» liberal y, el segundo, un «hombre de Dios». La autora contrapone así las visiones utópicas del primero con los argumentos anti-utópicos del segundo, como puede observarse en el siguiente pasaje (More, s.f.: 9-10)¹²³:

FANTOM. Your project would rivet the chains which mine is designed to break.

TRUEMAN. Sir, I have no projects. Projects are in general the offspring of restlessness, vanity, and idleness. I am too busy for projects, too contended for theories, and, I hope, have too much humility for a philosopher.

Es cierto que la obra de More no encaja con lo que hoy entendemos por «distopía»; no obstante, la posición anti-utópica de su autora se manifiesta de forma clara en varios de los pasajes dedicados a rebatir la visión de Mr. Fantom. Polak, Kumar y Claeys reconocen también esta misma pretensión en otras obras como *La historia de Rasselas, príncipe de Abisinia* de Samuel Johnson (1759), las *Reflexiones sobre la Revolución en Francia* de Edmund Burke (1790), el *Ensayo sobre el principio de la población* de Thomas Malthus (1798) e, incluso, en la famosísima novela de Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno*

¹²¹ Para un análisis específico sobre la controversia entre la visión pelagiana y agustiniana, se recomienda el artículo de Gardeazábal, Carlos (1999), citado en la bibliografía.

¹²² Como tendremos oportunidad de observar en algunos de nuestros análisis, los elementos judeocristianos de la crítica anti-utópica son reconocibles, también, en algunos de los textos audiovisuales de nuestra época.

¹²³ Un ejemplar de esta obra puede consultarse en línea, a través del catálogo de la Hathi Trust Library: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100183170>. El año de la publicación no aparece citado de forma exacta, se indica que la misma corresponde a una edición realizada entre 1801 y 1811 por Howard and Evans, impresores de la *Cheap Repository for Moral and Religious Tracts* de Londres.

Prometeo (1818). Claeys aclara que, aunque esta última ha sido calificada como la obra inaugural de la ciencia ficción, puede identificarse en ella una sátira de las fallidas aspiraciones revolucionarias, así como una advertencia acerca de los usos de la ciencia y la tecnología, elemento característico (como veremos) de las posteriores distopías (Claeys, 2010: 110).

Kumar establece, además, un vínculo intrínseco entre anti-utopismo y conservadurismo que, como hemos visto a través del caso de Thomas Molnar, persiste aún en el siglo XX. No obstante, señala que esta no es la única tendencia presente entre los anti-utópicos; como antes apuntaba también Ruth Levitas¹²⁴, existe además una corriente a la que podríamos denominar como *pragmática* que, en nombre del «realismo» y el «sentido común» rechaza, también, cualquier aspiración utópica. Kumar (1991: 103) coloca el origen de esta crítica en textos como *La Anatomía de la Melancolía* (Robert Burton, 1621) y, especialmente, en *El príncipe* de Maquiavelo (1532)¹²⁵. De este último, considerado por Kumar directamente como una anti-utopía, vale la pena resaltar el siguiente pasaje (Maquiavelo, 2017: 90):

(...) aquel que se deja lo que se hace por lo que debería hacerse marcha a su ruina en vez de beneficiarse, porque muchos se han imaginado como existentes a repúblicas y principados que nunca han sido vistos ni conocidos. Hay tanta diferencia entre cómo se vive y cómo se debería vivir que, es inevitable que no se pierda aquel hombre deseoso de hacer la profesión de bueno, entre tanto que no lo son.

Es un hecho conocido por los investigadores de Moro, que tanto este como Erasmo mantuvieron contacto e intercambiaron visiones con Maquiavelo de las que, al parecer, surgiría la misma obra de *Utopía* (Martorell, 2015: 88). En cualquier caso, lo que parece quedar claro de esta primera aproximación es que la distopía, como también señala Martorell (2015: 91), hunde sus raíces en la «ambivalencia utópica» a la que hemos hecho alusión a lo largo de nuestro anterior capítulo. En este sentido, cabría preguntarse cuánto de esta crítica anti-utópica perdura aún en la misma producción distópica. Aunque volveremos sobre esta cuestión al final de este capítulo y durante el análisis de los casos

¹²⁴ Ver el apartado sobre la crítica anti-utópica, al final del capítulo anterior.

¹²⁵ Aunque la fecha oficial de la publicación de la obra de Maquiavelo es 1532, se conoce que existió una versión previa a esta, datada en 1513.

concretos, una pregunta fundamental comienza a tomar forma: ¿en qué medida la distopía cumple el rol crítico con el presente que le ha sido atribuido en la mayor parte de sus definiciones esbozadas con anterioridad? Para responder a esto será necesario, primero, echar un vistazo a algunos de los textos más representativos de esta tradición a lo largo de la historia.

2.2. La distopía ante la «gran transformación» (1870-1914).

Pese a los antecedentes nombrados antes, no será hasta finales del siglo XIX cuando surjan los primeros ejemplos de novelas distópicas propiamente dichas. No obstante, algunos de estos ejemplos aún guardan ciertas diferencias con la producción literaria posterior. En tal sentido, Parrinder (2005: 6-7) apunta a un «florecimiento» durante esta etapa de los «romances distópicos» que, a diferencia de las distopías del siglo XX, describen el mundo a través de la mirada de un personaje ajeno al mismo, planteando así la posibilidad de entrar y salir de la distopía planteada. Los tres ejemplos más representativos de tales romances estarían constituidos, según Parrinder, por novelas como *Vril: The Coming Race* (Edward Bulwer-Lytton, 1871), *Erewhon* (Samuel Butler, 1872) y *A Crystal Age* (William Henry Hudson, 1887)¹²⁶. De estas tres obras, la más destacable es probablemente aquella de Butler, cuyo título es ya de por sí sugerente respecto a la crítica a la tradición utópica comentada antes: nótese que *Erewhon* funciona como una suerte de anagrama de *Nowhere* («en ninguna parte»). *Erewhon* se mueve así entre la utopía y la distopía, siendo difícil encasillar la obra de forma inequívoca en una de estas modalidades¹²⁷.

El relato de Butler no está situado en el futuro, sino —del mismo modo que las utopías clásicas— en *otra parte*, concretamente, en un lugar inexplorado situado más allá de las

¹²⁶ Aunque Parrinder no lo nombra, otro ejemplo de estos «romances distópicos» es, sin dudas, *The Fixed Age* (Anthony Trollope, 1882). Echando un vistazo a los textos citados, notamos cómo todos se mueven aún entre la utopía y la distopía: el interés, en definitiva, parece estar aún puesto en la inversión satírica de la realidad de sus autores.

¹²⁷ Una muestra de ello es, quizá, cómo el nombre de *Erewhon* ha sido utilizado también en un sentido *eutópico*. Por ejemplo, en la actualidad, podemos encontrar iniciativas de comercio ecológico como el *Erewhon Market* de California, en Estados Unidos: <https://erewhonmarket.com/>. Cabe resaltar también que la novela de Butler ha sido comparada en multitud de ocasiones con el clásico de Jonathan Swift, *Los Viajes de Gulliver*, otro texto catalogado también indistintamente en ambos sentidos (como distopía y utopía).

altas montañas del nuevo país en el que su protagonista acaba de asentarse. Empujado por la curiosidad y por la sospecha de las enormes riquezas que podrían albergar esas tierras, el protagonista decide emprender el viaje, para acabar finalmente descubriendo un país desconocido. Sus habitantes lo reciben con cierta extrañeza y deciden mantenerlo prisionero mientras determinan su estado de salud. Durante este tiempo, el hombre es instruido en el idioma y, poco a poco, irá descubriendo las raras costumbres de Erewhon.

Una de las primeras cosas que llaman la atención tanto al protagonista como a los lectores, es que los *erewhonianos* tratan la enfermedad como un delito cuyo portador es merecedor de los peores castigos, mientras que el robo o cualquier otro tipo de crimen es considerado el producto de un trastorno y, por tanto, el delincuente es merecedor de los cuidados necesarios para superarlo. Poco más adelante, durante una visita al museo metropolitano, al viajero le resultará extraño ver exhibidas allí algunas piezas de maquinaria moderna, como si se tratase de antiguallas sin valor ni utilidad. Aunque decide no darle mayor importancia, poco a poco, el misterio nos será revelado: siglos antes de la llegada del protagonista, los *erewhonianos* se enfrentaron en una guerra civil motivada, fundamentalmente, por las arengas de un científico que defendía la idea de que las máquinas podrían acabar sometiendo a los seres humanos. Los actuales habitantes de Erewhon son, pues, los descendientes de aquella parte de la población que, temerosos de convertirse en sirvientes de las máquinas, decidieron acabar con ellas y con cualquiera que las defendiera.

Las ideas que dieron origen a la guerra aparecen expuestas en los tres capítulos dedicados a describir el contenido de *El Libro de las Máquinas*, una suerte de manifiesto neoludista basado en una (bastante libre) interpretación de la teoría de la evolución de Lamarck. Según su autor, hay suficientes motivos para sospechar que las máquinas podrían acabar desarrollando una consciencia y un lenguaje propio, al punto de ser capaces de reproducirse sin intervención humana. Con esto, en el futuro, la humanidad correría el riesgo de convertirse en esclava de su propia creación (Butler, 2000: 215):

(...) what I fear is the extraordinary rapidity with which [the existing machines] are becoming something very different to what they are at present. No class of beings have in any time past made so rapid a movement forward. Should not that movement be jealously watched, and checked while we can still check it? And is

it not necessary for this end to destroy the more advanced of the machines which are in the use at present, though it is admitted that they are in themselves harmless?

Los *erewhonianos*, consecuentemente con estas ideas, son reacios al progreso y rechazan regirse exclusivamente a través de la razón. Lo anterior puede observarse de forma clara en el nombre dado a su principal centro de estudios —*The College of Unreason*—, así como en la importancia que otorgan a dos de sus principales asignaturas académicas, *Evasion* e *Inconsistency*. Butler recurre a estos elementos como forma de plantear una mordaz sátira de la Inglaterra de sus tiempos: mediante una inversión *swiftoniana* de los principios que rigen la sociedad victoriana, el autor lleva los mismos al extremo del absurdo. Es por esto que usualmente se coloca a la novela dentro de la categoría de anti-utopía: como señala Kumar (1991: 106) el país de Erewhon funcionaría, pues, como una imagen del futuro de Inglaterra visto de manera poco halagüeña.

Kumar señala, además, a un elemento crucial que acabará consolidando a la novela de Butler como una pieza fundamental dentro de la tradición distópica. *Erewhon* será una de las primeras obras de la literatura en especular sobre las posibilidades de la inteligencia artificial, haciendo con ello hincapié en uno de los temas cruciales de la anti-utopía: la progresiva deshumanización y mecanización del ser humano (Kumar, 1991: 108). Pero Butler no se queda en la especulación, sino que, además, realiza un llamado a la acción; así se expresa el autor de *El Libro de las Máquinas* (Butler, 2000: 232):

Men will only do their utmost when they feel certain that the future will discover itself against them if their utmost has not been done. (...). Those who are most firmly persuaded that the future is immutably bound up with the present in which their work is lying, will best husband their present, and till it with the greatest care.

Con todo ello, el miedo a la tecnología cobrará, sin dudas, una nueva relevancia dentro de la imaginación acerca del futuro. En este sentido, podríamos incluso considerar «premonitorios» mucho de los problemas planteados por Butler en su novela: por ejemplo, en la discusión sobre la creciente dependencia de las nuevas tecnologías o, también, sobre los riesgos y/o beneficios del *machine learning* («aprendizaje automático») en combinación con el análisis y el tratamiento de enormes cantidades de datos (el llamado *big data*). Más allá de los vaticinios de Butler, lo que esto pone sobre la mesa es la profundización de un miedo que se consolidará como uno de los argumentos

más característicos de las narrativas distópicas: el miedo al avance y los usos de la ciencia y la tecnología. Miedo que, como acabamos de ver, atraviesa y trasciende la ficción. El origen de esto está sin dudas relacionado con la creciente mecanización y la progresiva automatización de la industria que, para el siglo XIX, parecía destinada ya a «hacer realidad todas las cosas posibles» (Mumford, 2011: 265). Desde este punto de vista, parece fácil vincular el temor de los *erewhonianos* —y de la anti-utopía tecnológica en general— con el siguiente apunte realizado por Mumford (2011: 277):

Una vez lograda una fuente de energía suficiente, montones de mecanismos giraban, chirriaban y traqueteaban para llevar a cabo todas las partes del proceso sin requerir el auxilio de la mano humana, más allá de las labores de reparación de un hilo roto o la localización del punto en que el mecanismo dejaba de funcionar con su precisión y perfección habituales.

Sin dudas, ese incesante chirrío debía provocar, sobre todo en las primeras etapas, una imagen sobrecogedora; ante los ojos de los *distópicos*, en efecto, el rol del ser humano parecía quedar reducido a *alimentar* y *servir* a aquel «monstruo mecánico» al que Marx aludía en *El Capital*. Como más tarde rezaría el eslogan de la Exposición Universal de Chicago de 1933: «*Science explores. Technology executes. Man conforms*» (en Mumford, 2011: 345). Teniendo esto en cuenta, y como recuerda Rendueles (2015: 120), sería un error reducir el ludismo a un grupo de «tecnófobos nostálgicos»: los luditas, en realidad, luchaban «para que el nuevo sistema productivo no destruyera sus lazos tradicionales».

Erewhon no fue la única novela en manifestar sus reticencias a este proceso. Otras como *The Inner House* (Walter Besant, 1888), *Caesar's Column: A Story of the Twentieth Century* (Ignatius Donnelly, 1890), *The Land of the Changing Sun* (Will N. Harben, 1894), *The Equalities of Para-Para* (Paul Haedicke, 1895) o *The Sleeper Awakes* (H. G. Wells, 1899) también exploran esta *amenaza*¹²⁸. Un ejemplo destacable lo encontramos también en el caso de *The Republic of the Future: or, Socialism a Reality* (Anna Bowman Dodd, 1887), en el que su autora nos enfrenta a un claro alegato anti-utópico que plantea una advertencia acerca de los efectos del progreso en manos socialistas. Aquí, sin embargo, el problema no es la esclavitud sino la inacción y el conformismo: el uso de los

¹²⁸ Para un recorrido más detallado por algunas de ellas, ver Roemer, Keneth M. (2010).

avances técnicos en pos de la «emancipación» humana, nos ha acabado convirtiendo en seres pasivos, apáticos y, en definitiva, *holgazanes*.

La obra de Dodd está planteada en forma de novela epistolar ambientada en el año 2050. Wolfgang, el protagonista de la novela, es un hombre proveniente del estado capitalista de Suecia, que viaja a la ciudad socialista de Nueva York. Desde allí le contará a su amigo Hannewig los detalles de esta sociedad. A su llegada, Wolfgang queda sorprendido ante la belleza de la ciudad y sus avances técnicos. No obstante, algunos de los primeros pasajes del texto de Dodd nos demuestran ya el sesgo paródico o *burlón* de la novela respecto a esta realidad. Así, Wolfgang le cuenta a su amigo que, cuatro días después de su llegada, aún no se ha cruzado con ningún ser humano. Al poco, caerá en la cuenta de que todo el hotel en el que se hospeda está gestionado por máquinas (Dodd, 1887: 19): «I amuse myself (...) with perpetually testing all the bells and the electrical apparatus, calling for a hundred things I don't want, to see whether they will come through the ceiling or up the floor», le cuenta a Hannewig. El principal problema de Wolfgang es, pues, el tedio provocado por esta realidad. La ciudad, dice, «is as flat as your hand and as monotonous as a twice-told tale» (Dodd, 1887: 19):

Each house is precisely like its neighbor; each house has so many rooms, so many windows, so many square feet of garden, which later no one cultivates, as flowers and grass entail a certain amount of manual labor, which, it appears, is thought to be degrading by these socialist.

La igualdad promulgada por el socialismo se deforma al punto de la caricatura, en una imagen de la ciudad que veremos repetida varias veces a lo largo de la historia de la distopía. En tal sentido, Pfaelzer (1980: 61-62) señala que lo que caracteriza a relatos como el de Dodd no es sólo la sátira, sino —sobre todo— el recurso de la parodia, convirtiendo esto último en una característica fundamental de la literatura distópica en general. No obstante, consideramos que quizá sería más correcto atribuir esto a un tipo particular de distopías: concretamente, a aquellas que contienen en sí mismas una pretensión, como subrayábamos, claramente anti-utópica. En este sentido, podemos ver cómo Dodd parte de las premisas de la utopía socialista o comunitarista, para exagerarlas al punto de reducirlas al absurdo. *The Republic of the Future* encaja así a la perfección en la definición de lo distópico esbozada por Martorell antes; resumiendo, se trata de una clara reprobación de la utopía, mediante una reproducción de sus tropos y de un «calco»

(casi) exacto de las sociedades utópicas. En la representación de Dodd, el resultado de esto es una sociedad homogénea y *aburrida*, como queda claro en el siguiente pasaje de la obra: «The abolition of poverty, and the raising of all clases to a common level of comfort and security, has resulted in the most deadening uniformity» (Dodd, 1887: 21).

Dodd introduce también otro elemento interesante; el protagonista de su novela se lamenta especialmente de que la obstinada búsqueda de la más absoluta igualdad haya provocado que las mujeres sean casi indistinguibles de los hombres, sólo identificables por su voz. La emancipación de la mujer, dice Wolfgang, ha provocado la degradación del «sentimiento erótico» entre los pobladores, así como la total decadencia de la familia. El anti-feminismo de su autora puede también rastrearse en otras anti-utopías de la época; *The Isle of Feminine* (1893) de Charles Elliot Niswonger es, sin dudas, una de las más representativas en este sentido. En ella, Andy, un corredor de bolsa de Nueva York, naufraga en las costas de una isla poblada únicamente por mujeres. Lo que en un primer momento se presenta como un paraíso a ojos de su protagonista, pronto se convertirá en un «mal lugar», al descubrir que las mujeres tienen a los hombres sometidos a la peor de las esclavitudes¹²⁹.

Como recuerda Pfaelzer (1980: 69), este expreso anti-feminismo guarda también un vínculo directo con los cambios sociales, económicos y políticos de la época. Por un lado, a la casi completa desaparición de los pequeños talleres familiares le acompañaría la progresiva incorporación de muchas mujeres —las más pobres, especialmente— al nuevo *ejército industrial*. Como muestra, Pfaelzer (1980: 68) cita el caso de los Estados Unidos donde, durante este período, muchas fábricas contratarían a un gran número de mujeres inmigrantes para realizar los trabajos peor pagados. Por otro lado, el surgimiento de varios grupos de mujeres organizadas —primero, en torno a la abolición de la esclavitud y, más tarde, en la lucha por el sufragio femenino— cuestionaría fuertemente la jerarquía social de la época, basada en la indiscutible superioridad del hombre frente a la mujer¹³⁰.

¹²⁹ Lllaman la atención los parecidos entre el planteamiento de la novela Niswonger y aquel que Gilman haría, unos años más tarde, en *Herland*. Aunque no hemos conseguido demostrar que exista un vínculo expreso entre ambas obras, quizá pueda resultar interesante continuar explorando esto en futuras investigaciones.

¹³⁰ El artículo de Sandra Day O'Connor (1996), citado en la bibliografía de esta tesis doctoral, proporciona un excelente resumen de la historia, características y principales reivindicaciones del movimiento sufragista en los Estados Unidos e Inglaterra.

La novela de Niswonger forma parte, además, de la oleada de respuestas a la famosa utopía progresista de Bellamy, *Looking Backward* (1888), entre las que también se pueden encontrar otras obras como *Looking Further Backward* (Arthur Vinton, 1890) o *Looking Within: The Misleading Tendencies of Looking Backward Made Manifest* (John W. Roberts, 1893). De las obras citadas, uno de los casos más destacables es, indudablemente, la de Vinton. Aquí el autor toma como punto de partida el final de la novela de Bellamy, para explorar lo que le depara tanto a su protagonista, Julian West, como al futuro de los Estados Unidos. Vinton plantea así una anti-utopía racista y xenófoba ambientada en el año 2023, año en la que los asiáticos han tomado el control total de los Estados Unidos. Los «invasores» no han encontrado prácticamente resistencia entre la población, debido a la promoción del pacifismo y la consecuente eliminación del ejército. Julian West se convertirá en la única persona capaz de plantarles cara, para acabar (re)convertido en un ferviente defensor de la ética victoriana y del *laissez faire* (Pfaelzer, 1980: 67).

Los ejemplos citados nos permiten observar cómo todos los nuevos temores quedaban directamente vinculados al nuevo paisaje cotidiano que se abría paso en las ciudades occidentales modernas. Un cierto aire de fatalismo y displicencia se desprendía así del nuevo y enorme complejo industrial, que teñía poco a poco de negro —literal y metafóricamente— la totalidad de la vida. En esto, es interesante la aportación de Polanyi en cuanto nos ayuda a explicar lo dicho en términos de una «dislocación social» provocada por esta «gran transformación». Por ponerlo en sus palabras (Polanyi, 2016: 102):

(...) la producción mecánica en una sociedad comercial supone nada menos que la transformación de la sustancia natural y humana de la sociedad en mercancía. (...). Es evidente que la dislocación provocada por un dispositivo semejante amenaza con desgarrar las relaciones humanas y con aniquilar el hábitat natural del hombre.

En un sentido similar también se expresará décadas más tarde Max Horkheimer, en el prefacio a su *Crítica de la Razón Instrumental* (1946). Sus palabras, aunque referidas a otro proceso igualmente traumático como lo fue la II Guerra Mundial, encajan perfectamente en esta reflexión inicial (Horkheimer, 2002: 43-44): «Los avances en el ámbito de los medios técnicos se ven acompañados de un proceso de deshumanización.

El progreso amenaza con destruir el objetivo que estaba llamado a realizar: la idea del hombre». ¹³¹ El nuevo panorama distópico en la literatura señala, pues, en un sentido mucho más hondo que el del mero temor a la mecanización de la técnica. En definitiva, hablamos de un miedo fundamentado en una profunda desorientación ante el nuevo orden de cosas. Sensaciones que, como también señalaba Polanyi (2016: 102), se vuelven inseparables del proceso de constitución de las nuevas sociedades de mercado que, en última instancia, debían ser capaces de funcionar al margen de cualquier intervención humana. Nos referimos, claramente, al proceso de consolidación del mercado autorregulado y a su traducción en términos de pérdida de control sobre lo cotidiano y, por tanto, también, sobre la propia vida.

Hannah Arendt (2006: 235-236) constata en este sentido que la noción de progreso se separará aquí del objetivo emancipador que le había caracterizado durante la etapa de la Revolución francesa, para acabar ligándose a un proceso inacabable de acumulación «en aras de las aparentemente sobrehumanas leyes de la historia», leyes por las que estaba dispuesto a sacrificar la propia vida humana. Esta escisión explica, en parte, la progresiva pérdida de la utopía que acabará alcanzando su punto más álgido, como ya hemos tenido oportunidad de comentar, hacia mediados del siglo XX. En un contexto como este, la posibilidad de oponer algún tipo de resistencia se antojaría cada vez más como una quimera: como diría Walter Benjamin (2008: 44-45), el progreso empujaba, con la fuerza irresistible de un *huracán*, inevitablemente hacia el futuro.

Como decíamos, este miedo o sensación de pérdida del control puede relacionarse con la progresiva suplantación de la utopía por la distopía. En esto, también converge otro factor: la progresiva conversión del sujeto en masa, que al tiempo que elimina la individualidad convierte al *otro* en «algo que hay que odiar o temer» (Williams, 2001: 249). Este proceso va ligado también a la industrialización de este período, en el que las ciudades y las fábricas se vuelven centros de hacinamiento y «apiñamiento físico y social», en palabras de Williams. Los intentos de resistirse a acabar convertidos en una «masa homogénea de

¹³¹ Otra novela polémica por su encaje dentro de la tradición distópica, *La Máquina del Tiempo* (1895) de H. G. Wells, planteaba también una crítica moralizante sobre las posibilidades del futuro de la humanidad.

individuos atomizados» (Arendt, 2006: 453) explicarían así, también, las reacciones contra el progreso y, por tanto, contra una forma concreta de concebir la utopía.

En parte, esto fue representado por Edward Morgan Forster en su distopía de 1909, *The Machine Stops* («La máquina se para»). Siguiendo la estela de Butler, Forster vuelve a plantar la idea de una humanidad sometida por completo a la tecnología. En este caso, sin embargo, la intención paródica no parece formar parte de las intenciones de su autor, como él mismo nos alerta mediante una nota introductoria (Forster, 2016: 14):

Para leer un relato de anticipación, los lectores deben aportar dos cualidades: humildad y la suspensión del sentido del humor. Sin la primera, tal vez no oigamos la voz del profeta. Y el sentido del humor puede provocar que nos riamos del profeta, en lugar de escucharlo.

Con esta advertencia, *La máquina se para* nos habla de un mundo interior cerrado, donde la población vive bajo tierra, aislados en habitaciones individuales conectadas por un sistema de imbricados túneles¹³². Los habitantes de este mundo distópico, a modo de una mente colmena, se dedican únicamente al trabajo intelectual destinado a generar ideas de manera constante para una entidad superior conocida como «La Máquina». La Máquina les proporciona todo lo necesario para la vida —alimentos, cuidados, ropa, entretenimiento— al punto de que, sin ella, la humanidad perecería. Los viajes a otros puntos de la Tierra o las salidas a la superficie no están prohibidos para los habitantes de esta realidad —basta con la autorización previa del «Comité Central»— pero casi nadie siente interés por lo que hay más allá de su mundo subterráneo. Como nos cuenta Forster (2016: 31; 37), la Tierra y sus pobladores son «exactamente igual[es] en todas partes», así que «¿Para qué ir a Pekín si [es] igual que Shrewsbury?». Para comunicarse con alguien, recibir información o instruirse en un tema, sólo hace falta encender la «placa» que funciona, igualmente, a través de la Máquina¹³³. Como en *Erewhon*, también existe aquí un «Libro de la Máquina» aunque, en este caso, como se puede deducir, no es ningún

¹³² Esta idea fue explorada ya en novelas anteriores, como *Vril: The Coming Race* (Edward Bulwer-Lytton, 1871) o en la utopía del sociólogo francés Gabriel Tarde *Fragment d'Histoire Future* (1896). Mumford (2011: 347) explica que «este es precisamente el entorno desnaturalizado que cientos de topos volcados en la arquitectura y la ingeniería, y con la inspiración de la mina (...) proyectan a escala universal como «siguiente paso» en el desarrollo urbano; o, más bien, que están incorporándolo ya en unos edificios igual de lúgubres que de momento están construyéndose en el suelo.»

¹³³ La «invención» de Forster ha sido muchas veces comparada con el actual Internet.

llamado a la resistencia sino una especie de «biblia» repleta de información, instrucciones y explicaciones sobre su funcionamiento.

Los protagonistas de la novela, Vashti y Kuno —madre e hijo respectivamente— viven en extremos opuestos del planeta. Vashti es una mujer feliz y perfectamente adaptada a vivir *en y para* la Máquina. Su hijo, sin embargo, es un chico suspicaz, decidido a escapar de su mundo para intentar descubrir qué es lo que la Máquina les oculta. Kuno conseguirá finalmente escabullirse, para acabar descubriendo la existencia de un grupo de personas en la superficie de la Tierra. En el proceso, el chico experimentará una suerte de revelación que le transmitirá más tarde a su madre (Forster, 2016: 55-56):

¿No (...) os dais cuenta, de que nos estamos muriendo, y de que lo único que vive aquí es la Máquina? Creamos la Máquina para que actuase según nuestra voluntad, pero ya no somos capaces de hacer que la Máquina se someta a ella. Nos ha robado el sentido del espacio y el sentido del tacto, ha disuelto las relaciones humanas y ha reducido el amor a un mero acto carnal, ha paralizado nuestros cuerpos y nuestra voluntad y ahora nos conmina a adorarla.

La súplica de Kuno resuena en las palabras de Polanyi o Horkheimer citadas antes. Parece claro que, para Forster, la deshumanización y la transformación de la vida social eran también unas de las consecuencias principales del «progreso». Baste, como ejemplo, el siguiente comentario realizado en su diario personal tan solo un año antes de la publicación de la novela: «*He nacido en los estertores de una era de paz, y no puedo esperar sentir más que desesperación*»¹³⁴ (Forster, 2016: 13).

Algo similar debió sentir Jack London mientras escribía *El Talón de Hierro* (1907). No obstante, la posición política de London se manifiesta de manera mucho más obvia que en el caso anterior, tal y como podremos ver enseguida. Definida como una «novela de anticipación social»¹³⁵, *El Talón de Hierro* nos narra el origen y desarrollo de una fallida revolución socialista en los Estados Unidos. En el prefacio de la obra¹³⁶, se nos explica

¹³⁴ En esta misma entrada en su diario, Forster se lamenta por el avance científico que, según asegura, no producirá «la hermandad de la raza humana» sino, justamente, lo contrario.

¹³⁵ La definición corresponde a la edición en castellano de 2003, realizada por la editorial guipuzcoana Argitaletxe Hiru.

¹³⁶ Lamentablemente, la edición de Argitaletxe Hiru utilizada aquí omite este prefacio (no conseguimos explicarnos el motivo de esta decisión editorial). Para los comentarios sobre esto, ha sido necesario recurrir

que el texto está constituido por las memorias de Avis Cunningham —una joven proveniente de una acomodada familia californiana de principios del siglo XX—, encontradas siete siglos más tarde y bautizadas como el «Manuscrito de Everhard» por los historiadores. En los primeros capítulos de estos manuscritos, conoceremos a al obrero socialista Ernest Everhard, quien más tarde se convertirá en marido de la protagonista. Avis y Ernest —tras una serie de acontecimientos que ayudan a la primera a tomar conciencia de las terribles condiciones de vida del proletariado de su época— acabarán luchando juntos para acabar con la oligarquía capitalista, bautizada por Ernest como «el Talón de Hierro».

Los dos personajes se conocerán en una cena de intelectuales celebrada por el padre de Avis, el profesor universitario John Cunningham. El personaje de Ernest sirve, pues, a modo de representante de la clase trabajadora frente a una aristocracia que vive en la total ignorancia de la realidad que le rodea. London aprovechará este escenario para introducir un debate político y filosófico acerca de los fundamentos del sistema capitalista, debate en el que Ernest se muestra como un hombre instruido y con gran capacidad de convicción. Así, en uno de esas discusiones —nada menos que con el obispo Morehouse— Ernest incluso se atreve a explicarles a los ilustres invitados los orígenes de la actual situación del proletariado industrial (London, 2012: 44):

Como consecuencia de la introducción de las máquinas y del sistema fabril, hacia finales del siglo XVIII, la gran masa de los trabajadores fue arrancada de la tierra, con lo que el mundo antiguo del trabajo quedó dislocado. Arrojadados de sus aldeas, los trabajadores se encontraron acorralados en las ciudades industriales. Las madres y los niños se vieron obligados a trabajar en las nuevas máquinas. La vida en familia cesó. Las condiciones se tornaron atroces. Es una página de historia escrita con lágrimas y con sangre.

En este pasaje es posible reconocer ya no sólo las palabras de Polanyi citadas algunas páginas antes, sino también aquellas del Hitlodeo de Moro en la mesa del Cardenal Morton, escritas casi cuatro siglos antes. Esta escena inicial, con la presencia del obispo Morehouse en la mesa de invitados, nos remite tanto a la obra como a la figura de Tomás

a la edición original, de 1907, publicada por Grosset y Dunlap en Nueva York (disponible en <https://archive.org/>).

Moro (Thomas More, en inglés)¹³⁷. Con esto, *El Talón de Hierro* parecería establecer una suerte de diálogo con la *Utopía* original, así como con la tradición utópica posterior: nótese que Calvin y Owen son también unos de los invitados a la mesa del profesor Cunningham, como representantes de la pequeña burguesía.

Como en la *Utopía* de Moro, la novela de London —al contrario de las otras dos que acabamos de ver— no realiza una enmienda a la totalidad de la noción de *progreso* o la *razón*. London planteará de esta manera una crítica anti-capitalista desde el socialismo, atacando directamente a la oligarquía industrial. Como comenta la propia protagonista, Ernest definía a los socialistas como «revolucionarios que luchan por derribar la sociedad racional de hoy, a fin de construir con sus materiales la sociedad racional del porvenir» (London, 2012: 81). No hablamos, pues, de una especie de retorno a la «naturaleza» a partir del cual explorar otros posibles futuros, como parecía proponer Forster al final de *La Máquina se para*, o el también socialista Morris en *Noticias de ninguna parte*. El propio Ernest lo dejará también claro cuando el reaccionario coronel Van Gilbert, unas páginas más adelante, lo compare con Rousseau por proponer un «absurdo» retorno a la tierra: «El socialismo no tiene nada en común con el estado natural (...). Yo había denunciado la falta de inteligencia de su clase para todo lo que no sean los negocios; usted, señor, acaba de dar un buen ejemplo (...)», le espeta Ernest (London, 2012: 89-90).

En un sentido similar se expresará también frente a la pequeña burguesía, a la que achacará la misma «ingenuidad» que a los «destructores de máquinas» de épocas anteriores: «Me pregunta usted por qué no podéis volver atrás. Simplemente, porque es imposible. Josué detuvo al sol sobre Gibeón, pero vosotros queréis adelantar a Josué, pues soñáis con volver el sol hacia atrás», dice Everhard (London, 2012: 126). Su propuesta no pasa, en ningún caso, por negar el progreso, sino por tomar las riendas del mismo; por ponerlo en palabras del protagonista: «El socialismo continúa la evolución en línea recta», así, «Las máquinas, en lugar de aplastar la vida, la volverán más bella, más feliz y más noble» (London, 2012: 128; 144). Algunos años después, en 1918, Lenin pronunciaba una frase similar para referirse, en este caso, al Estado: «Nosotros arrebatamos esta

¹³⁷ El resto de los nombres escogidos por London funcionan también en un sentido alegórico. Así, por ejemplo, Everhard sería una reminiscencia de *Everyman* y Wickson de *wicked* («malvado», «perverso») (Portelli, 1982: 183).

máquina a los capitalistas y nos apropiamos de ella. Con esta máquina o garrote destruiremos toda explotación (...)» (Lenin, 1970: 29).

Podemos observar claramente las diferencias de este planteamiento con las dos novelas previamente comentadas, ya que en este caso no estamos frente a un alegato anti-progresista. Con todo, London no prevé un desenlace *ingenuo*: el autor es consciente de que la superación del capitalismo no se dará de forma pacífica; por el contrario, se asentará sobre diversos enfrentamientos sangrientos con el régimen del Talón de Hierro. De hecho, las memorias de Avis se presentan inconclusas, debido, creen los historiadores, a la repentina captura o huida de esta. No obstante, el prefacio original de la obra nos permite deducir el triunfo de la revolución dos siglos más tarde: el mismo aparece fechado el 27 de noviembre del año 419 B.O.M. o, lo que es lo mismo, en el siglo V de la «Hermandad de los Hombres» (*Brotherhood of Man*).

Las obras comentadas nos permiten extraer algunas conclusiones preliminares acerca de esta primera «ola» de ficción distópica. Este recorrido inicial por la distopía, unido a lo dicho antes sobre la utopía decimonónica y de inicios del siglo XX, deja constancia de la existencia de, al menos, dos respuestas diferentes frente a la consolidación del proyecto industrializador. Por un lado, una que propone un retorno a una suerte de escenario pre-capitalista a partir del cual «volver a empezar» (*News From Nowhere*, *La máquina se para...*) y, por el otro, otra que aspira a la superación de las contradicciones del capitalismo a partir del control de los medios de producción por parte de la clase trabajadora (*El Talón de Hierro* y, de alguna manera también, *Looking Backward*). Como vemos en estos casos, hablamos de respuestas en las que el impulso utópico permanece, de una u otra manera, como posibilidad *final*. Así, observando a ejemplos como *La máquina se para* o *El Talón de Hierro*, podríamos afirmar la presencia de una suerte de «distopía utópica» o, en palabras de Baccolini y Moylan (2003: 7), una «distopía crítica»¹³⁸ que ya en estos tiempos

¹³⁸ Moylan reconocerá esto en textos muy posteriores a los aquí citados, como aquellos de Stanley Robinson o Ursula K. Le Guin comentados en el capítulo anterior (ver el epígrafe titulado «La «nueva» utopía: entre el pasado y el futuro»). No obstante, creemos que estos encajan mejor en la definición de «utopía crítica» esbozada también por Moylan en su obra *Demmand the Impossible* (2014).

negotiate[d] the necessary pessimism [...] with a militant or utopian stance that not only breaks through the hegemonic enclosure of the text's alternative world but also self-reflexively refuses the anti-utopian temptation that lingers in every dystopian account.

No obstante, dentro de esta primera ola, podemos detectar también una corriente claramente anti-utópica que, como indica Sargent (1994: 10), realiza una crítica directa al pensamiento utópico en general o a una eutopía particular. Como ya hemos mencionado, *The Republic of the Future* o *Looking Further Backward* son claros ejemplos de estas últimas. Vemos como, en estos casos, el miedo no está centrado tanto en la noción del progreso sino, sobre todo, en el riesgo de que el mismo caiga en las manos «equivocadas». Podemos observar también cómo estos últimos ejemplos se concentran, sobre todo, en los Estados Unidos, nación que había constituido el paradigma del progreso capitalista. El escenario político y social de esta nación a finales del siglo XIX, marcado profundamente por los disturbios y la crisis económica, tiene bastante que ver con esta inclinación hacia un discurso declaradamente anti-socialista que, en la práctica, significaba un ataque directo a la utopía. Es importante señalar, también, que buena parte de las distopías de esta época recogen la posta de la tradición anti-utópica anterior, en lo que a la defensa de los valores judeocristianos se refiere. Así, sostiene Pfaelzer (1980: 61), la distopía acabaría consolidando aquí, finalmente, su tendencia conservadora.

Este doble movimiento de la distopía —crítica y reaccionaria— deja constancia de dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, de lo que Hobsbawm (2010: 16) llamaría «el drama del progreso», esto es, de la pérdida de las certezas que hacia mediados del siglo XIX aún se seguían asociando, casi sin discusión, a las posibilidades del *progreso* en términos sociales y económicos; la consolidación de la distopía nos hablaría, pues, de un reconocimiento de las fisuras que se abren durante este período. En este sentido, recurriendo nuevamente a Hobsbawm (2010: 17), podemos afirmar que la «Gran Depresión» de 1873 «iniciaba una nueva era» en la que «la expansión económica y el liberalismo» dejaban de presentarse como un proceso «irresistible». En segundo lugar, esto parecía traer consigo, también, un rechazo hacia cierta «ingenuidad» de una parte de la tradición utópica socialista. En el caso de las distopías críticas de London o Forster, la propia ambigüedad de sus textos parece estar vinculada con una toma de conciencia

acerca de las posibilidades *reales* de una eventual revolución en el contexto de escritura de sus obras: «La experiencia de nuestra generación: que el capitalismo no morirá de muerte natural», que diría Benjamin unos años más tarde (2005: 678). En el análisis *holístico* de la complejidad y los obstáculos que podrían presentarse en el proceso revolucionario puede apreciarse, en último término, un claro escepticismo hacia la tradición utópica precedente.

2.3. La distopía ante la «catástrofe» (1914-1949).

Este escepticismo irá tomando, progresivamente, visos algo más «cínicos» en los años que siguen. En esto, por supuesto, tuvieron mucho que ver los acontecimientos que inaugurarían este segundo período. El estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 significaba un enorme batacazo a la idea moderna de progreso, basada en aquello que Max Horkheimer bautizara como «razón instrumental». La esperanza en que los avances técnicos y científicos trajeran consigo una utopía de paz y prosperidad para la humanidad se hundían igual que el *Titanic* lo había hecho dos años antes. Por ponerlo en palabras de Hobsbawm (1995: 30) «el gran edificio de la civilización decimonónica se derrumbó entre las llamas de la guerra al hundirse los pilares que lo sustentaban». Los tanques, los submarinos, el uso de armamento químico a gran escala, el perfeccionamiento de la artillería o la conquista del cielo por parte de la aviación militar, ponían sobre la mesa la contracara de la tecnología. Once años después de que Forster imaginara la caída de la Máquina, Karel Čapek especulaba, en su obra teatral *R.U.R.* (1920), sobre una rebelión de androides que acabaría aniquilando a casi toda la humanidad.

Es cierto que la revolución rusa de 1917 significó un claro momento utópico; para muchos, afortunadamente, no hubo que esperar los doscientos años previstos por London para presenciar el triunfo de una revolución socialista en una de las naciones más grandes del mundo¹³⁹. El ejemplo ruso hizo que los gobiernos occidentales temieran al auge de sus movimientos obreros, que ya desde el siglo XIX venían creciendo considerablemente en representatividad no sólo a nivel sindical, sino también parlamentario. No obstante, la gradual deriva autoritaria del PCUS bajo el liderazgo de Stalin, provocarían los recelos

¹³⁹ London no sería testigo de ello, pues se suicidaría un año antes.

de una parte de aquellos que en un primer momento se habían comprometido honestamente con la revolución. La paz posterior a la finalización de la guerra tampoco duraría demasiado. En 1919, dos meses antes de la firma del Tratado de Versalles, Benito Mussolini creaba los Fasces Italianos de Combate. Dos años más tarde, en Alemania, un joven Adolf Hitler asumía como secretario general del Partido Nacional Socialista. En 1924, Lenin fallecía después de casi dos años alejado de las tareas de dirección política en la recientemente creada Unión Soviética.

En tal escenario, las distopías literarias proliferarían. Muchas continuarían la tradición fatalista respecto a los avances tecnológicos, como es el caso de *The Isles of Wisdom* (Alexander Moszkowski, 1922) o *A Round Trip to the Year 2000* (Wallace Cook, 1925)¹⁴⁰. Otras, la mayoría, retomarían e intensificarían el espíritu anti-utópico manifestado antes por autores como Anna Dodd y Arthur Vinton. Ejemplo de estas últimas son, sin dudas, *Meccania: The Super-State* (Owen Gregory, 1918), *Crucible Island: A Romance, and Adventure and an Experiment* (Condé B. Pallen, 1919) o *The Collapse of Homo Sapiens* (Peter Anderson Graham, 1923). La más famosa de este período es, sin embargo, *Nosotros* del ruso Evgueni Ivánovich Zamiátin, publicada en Inglaterra el mismo año de la muerte de Lenin¹⁴¹.

2.3.1. ¡El infinito no existe!: Zamiátin y el nuevo paradigma de lo distópico.

Si decíamos que la obra de Moro supuso el paradigma de la utopía clásica, la de Zamiátin supondría lo mismo para el caso de la distopía; *Nosotros* inspiraría algunas de las más célebres novelas distópicas posteriores, como aquellas de Aldous Huxley o George Orwell¹⁴². Mucho se ha hablado sobre las «verdaderas» intenciones de su autor; con el paso de los años, tampoco queda claro si lo que Zamiátin pretendía plantear era en realidad una crítica expresa al socialismo, al capitalismo, a Stalin o —según han dicho algunos, también— a Bismarck. En cualquier caso, parece claro que la novela no puede

¹⁴⁰ En realidad, el texto de Cook fue publicado por primera vez en Nueva York en el año 1903, en el número de septiembre de la revista pulp *The Argosy*. Es una de las primeras obras en representar humanos mecánicos, pero, sin embargo, pasó desapercibida en su época. No fue hasta 1925, tras el éxito de *R.U.R.*, cuando se publicó como obra independiente.

¹⁴¹ La obra fue censurada en la Unión Soviética, donde no se publicaría hasta 1988.

¹⁴² En el caso de este último, sin embargo, se trata de una herencia no reconocida por el autor.

ser reducida simplemente a una sátira de la realidad soviética tras la revolución — revolución con la que Zamiátin se había comprometido durante los primeros años de la URSS—, ni tampoco a una mera extrapolación de los efectos de la mecanización o de la homogeneización social. Todo ello, sin embargo, forma parte de *Nosotros*. Coincidimos con Hernández-Ranera (en Zamiátin, 2008: 16) en que la novela constituye, fundamentalmente, «una visión sobrecogedora sobre un mundo superindustrializado que extrema sus características».

Nosotros nos presenta el diario personal de su protagonista, D-503, un ingeniero del «Estado Único», dedicado a la construcción de un cohete espacial destinado a la búsqueda de vida extraterrestre a la cual «civilizar». La construcción de la nave es una tarea que D-503 cumple con gran entusiasmo y lealtad. Al protagonista no se le ocurre dudar ni un segundo de las buenas intenciones del Estado, que busca «someter al benefactor yugo de la razón» a aquellos que habitan más allá de las fronteras del planeta: «nuestro deber es obligarles a ser felices», reza un comunicado estatal (Zamiátin, 2008: 33). El tono irónico y paródico es ya claramente reconocible en estas primeras líneas de la novela, elemento característico de la anti-utopía, como hemos establecido en el apartado anterior.

En la segunda anotación de su diario, D-503 nos proporciona una descripción de la ciudad en la que vive: las líneas rectas, las viviendas transparentes, el himno oficial del Estado Único que suena de manera constante por los altavoces de la fábrica, los ciudadanos marchando ordenadamente uniformados... Todo nos retrotrae a la figura de un ejército cuidadosamente organizado en el que nadie se sale del guion. Algunos académicos señalan que este paisaje descrito por Zamiátin demuestra el impacto que provocó en él su paso por la Inglaterra de la época (Rhodes, 1976; Backwell, 2014: 171; Claeys, 2018: 340). El «desarrollo de cada hombre a su estado de máxima eficiencia» (Taylor, en Fayol, 1987: 133) impuesto por el flamante sistema taylorista había llegado a convertirse en la máxima que regiría el sistema de producción de los países industrializados durante la Primera Guerra Mundial.

En la Unión Soviética, pese al inicial rechazo de Lenin a las ideas de Taylor, la «administración científica» de la producción industrial fue finalmente adoptada hacia el

año 1918 (Backwell, 2014: 173)¹⁴³. De la mano de Aleksei Gástev, fundador del Instituto Científico del Trabajo soviético, el individuo acabaría convertido en un «colectivo mecanizado» en el que —en palabras del propio Gástev— incluso «su vida íntima, incluyendo sus valores estéticos, intelectuales y sexuales» quedarían sometidos al principio de la racionalización y la eficiencia (en Blackwell, 2014: 175). En este sentido, podemos observar cómo en *Nosotros*, al igual que en la utopía *progresista* de Gástev, «No one is ‘one’, all are ‘one of’» (Claeys, 2018: 340).

Otro de los elementos más significativos de la novela de Zamiátin es la presencia de un «Muro Verde» que rodea el mundo del protagonista. Se trata de una especie de enorme cúpula acristalada, infranqueable para los habitantes del Estado Único, que los aísla del «irracional y feo mundo de los árboles, pájaros y animales» (Zamiátin, 2008: 136). Martorell (2015: 171) hace notar cómo este elemento «estigmatiza a la naturaleza para absolutizar ontológicamente la civilización matematizada y liquidar lo Otro de ella»¹⁴⁴. Según el académico, esto se acabaría convirtiendo en un elemento fundamental del «remedo distópico». En esta línea, quizá cabría señalar, una vez más, cómo esto se vuelve una particularidad ya no de la distopía en general, sino de la anti-utopía en particular. En todo caso, el muro de la novela de Zamiátin pone sobre la mesa una cuestión que consideramos esencial en el análisis de lo distópico: la idea de la «culminación del interior» (Benjamin, 2005: 43). El cierre total del mundo del protagonista —argumento que, como veremos, se repetirá de forma constante en buena parte de la literatura distópica posterior— plantea la necesidad de «traspasar el muro» en búsqueda de la alternativa, que sólo puede existir fuera. Esto será lo que hará —aunque sea en un momentáneo arrebato

¹⁴³ En «El sistema Taylor: Esclavización del hombre por la máquina» (1914), Lenin afirmaba que «Todos estos colosales perfeccionamientos se introducen en detrimento del obrero, pues conducen a mayor opresión y explotación de éste (...)» (Lenin, 1977: 53). Sin embargo, cuatro años más tarde, el mismo Lenin aseguraría que, pese a las reticencias sobre el uso que los capitalistas han hecho de esto, «la aplicación del sistema Taylor, correctamente dirigida por los propios trabajadores si éstos son lo bastante concientes [sic], será la mejor garantía para que en el futuro se pueda reducir enormemente la jornada laboral obligatoria de toda la población trabajadora (...)» (Lenin, 1976: 421-422).

¹⁴⁴ La frase completa de Martorell habla también de la «invisibilización» de la naturaleza, cosa que, en realidad, no se adecúa al caso de *Nosotros* (recordemos que el muro consiste en una pared transparente). En este caso podríamos hablar de una especie de *extrañamiento* comparable, quizá, al que se produce en una sala de cine (la naturaleza observada desde la necesaria distancia, a través de una especie de «pantalla» o escaparate). Esta «invisibilización», sin embargo, si constituye la norma en muchos otros ejemplos, como es el caso de *La Máquina se para* y otros textos posteriores.

pasional— D-503. Tras un romance clandestino con la rebelde e indisciplinada I-330, ésta lo inducirá a romper los límites impuestos por el Estado.

El lugar de encuentro de ambos es la llamada «Casa Antigua», la única vivienda de ladrillos que se conserva en la ciudad, que se conecta por un pasadizo con el exterior del muro. Este espacio de transición entre el interior y el exterior es el único lugar donde el deseo, la privacidad y la espontaneidad individual persisten, aunque sea de forma clandestina, dentro del Estado Único. Lo anterior podría ser asociado a una suerte de *nostalgia burguesa*¹⁴⁵ que reforzaría de alguna manera la lectura en clave anti-utópica de la novela de Zamiatín: la «Casa Antigua» actúa también como el único espacio de resistencia y transición entre el angustiante presente (producto de la revolución) y un pasado idealizado al que se aspira volver¹⁴⁶. En línea con esta nostalgia burguesa, el interior de *Nosotros* no aparece representado como el interior burgués, adornado, sobrecargado y, sobre todo, preservado de las miradas ajenas: aquí, por el contrario, se trata de un interior sobrio en el que la pérdida de la privacidad ante las enormes paredes acristaladas ha reducido al individuo en una mera parte del gran cuerpo político.

La separación de lo público y lo privado es ya, por tanto, una mera ilusión: el hogar de este cuerpo —su «casa»— es el propio Estado. Un Estado que, en primer lugar, nos remite al Leviatán hobbesiano¹⁴⁷ y que, al mismo tiempo, nos recuerda al interior de una fábrica que se ha convertido ahora en el espacio de una vivencia totalmente mecanizada, estructurada y supervisada, en pos de la «prosperidad» y la «eficiencia». Esta totalización del espacio en un interior único y fortificado —el canto a la *uniformidad*¹⁴⁸ que realiza D como respuesta a las pretensiones revolucionarias de su compañera de aventuras— es, aquí, la misma *utopía*: una utopía que no constituye ya el espacio inexplorado de la isla

¹⁴⁵ No pretendemos ignorar el hecho de que Zamiatín fue un defensor de la Revolución, habiéndose unido a los bolcheviques en el año 1905. Con la expresión «nostalgia burguesa» no buscamos establecer un juicio de valor sobre las intenciones del autor, sino abordar una de las posibles lecturas del texto desde el propio texto.

¹⁴⁶ En este sentido, es importante señalar que la «Casa Antigua» de Zamiatín forma parte del conjunto del «Museo Prehistórico» del Estado Único. Por otra parte, esto parecería demostrar que el afán «retrotópico» al que alude Bauman (2017) —esto es, la «vuelta al pasado» al pensar en el futuro— es algo más común de lo que el propio autor parecía sugerir.

¹⁴⁷ Es interesante subrayar cómo en el caso de Zamiatín hace aparición la idea del Estado como un «cuerpo». Por ponerlo en palabras del propio Hobbes (1982: 192), en *Nosotros* «los elementos [del Estado se] asemejan las partes análogas o músculos de un cuerpo natural.» La idea del Estado como un Leviatán será retomada en el análisis de los textos audiovisuales propuestos.

¹⁴⁸ «En todas partes, en todo el Universo, ha de reinar la equidad y la uniformidad» (Zamiatín, 2008: 227).

sino, por el contrario, una suerte de cárcel en la que los prisioneros conviven encantados. Como recuerda R-13, antiguo compañero del protagonista, «(...) es como la antigua leyenda del Paraíso (...). A aquellos que entraron en el Paraíso se les ofreció elegir entre la felicidad sin libertad o la libertad sin felicidad. (...) Y ellos, unos zoquetes, escogieron libertad» (Zamiátin, 2008: 101). De este modo, para D —como para casi cualquiera de estos felices prisioneros del Estado Único— la apertura de la puerta del pasadizo que conecta con el exterior supone, pues, una verdadera *locura*. Cuando I-330 le confiesa sus planes revolucionarios a D-503, este, espantado, le responde: «(...) no puede haber ninguna revolución más. La nuestra fue la última. Y no puede haber más. (...) ¿Qué sentido tiene, si ya todos son felices?» (Zamiátin, 2008: 226-227). Este es el momento clave de la obra de Zamiátin, dado que es donde se concentra su visión anti-utópica.

Esta visión anti-utópica, sin embargo, no sería una condena final de la utopía, sino que podría leerse como una suerte de reconocimiento del carácter dinámico de esta, como se desprende de la contestación que I da al enajenado D: «Supongamos que sea así, que todo el mundo es feliz. ¿Y qué más? (...) no existe una última cifra». Esto, sumado a la presencia de los MEFI —el grupo de rebeldes que consiguió sobrevivir más allá del muro— parecería habilitar también una lectura en clave *utópica* de la novela de Zamiátin. Como en el final de la novela de Forster, la apertura de este espacio intermedio representaría, de alguna manera, un nuevo *no-lugar* a explorar: la posibilidad de una nueva utopía. Con todo, la respuesta al «¿Y qué más?» de I, será *aplastada* con la fuerza del Estado, que acabará condenándola a ella y al resto de rebeldes a la muerte. Cualquier posibilidad utópica queda, así, clausurada: «¡El infinito no existe!», clama un vecino de D hacia el final de la novela. El protagonista, confundido y abatido, se someterá voluntariamente a una operación para que le sea extirpada la «enfermedad» de la irracionalidad que I le había inoculado. El muro, parcialmente destruido por el intento revolucionario de los MEFI, será reconstruido: «Tenemos que actuar sin dilación», proclama finalmente D, «Confío en que la victoria será nuestra. (...) estoy seguro de ello. Porque la razón ha de vencer» (Zamiátin, 2008: 294).

Si bien es cierto que el final de *Nosotros* puede resultar un tanto ambiguo, los rebeldes, diezmados tras el intento revolucionario, no parecen tener demasiadas opciones. La novela de Zamiátin se presenta, así, como una clara anti-utopía. En esto, como decíamos al principio, Zamiátin marcará la pauta para buena parte de la ficción distópica posterior:

el mundo distópico que —como diría Marc Augé (2012: 66)— se cierra sobre sí mismo, la reducción del individuo a una pieza del poderoso *organismo* estatal, el desplazamiento o la completa desaparición de la naturaleza ante el avance del *progreso* representado por la ciudad, la hipervigilancia... Todo esto se volverán marcas distintivas de buena parte de la literatura o cinematografía distópica, hasta nuestros días.

Zamiátiñ fue capaz de imaginar la realidad totalitaria casi en el mismo momento en que Mussolini marchaba sobre Roma. En este sentido, su novela resulta reveladora de la forma en que el fascismo concebiría al Estado como «conciencia y voluntad del pueblo» (Mussolini, 1935: 15). Pocos años después, en 1927, el dictador italiano pronunciaba su famosa proclama con la que resumía su proyecto totalitario ante la cámara de diputados italiana: «Todo en el Estado, nada contra el Estado, nada fuera del Estado». Por si esto fuese poco, el *crack* económico de la bolsa de Nueva York en 1929 ponía fin a una época marcada por una frágil y aparente prosperidad económica, y una breve —pero intensa— apertura a nivel cultural y social. El inicio de la Gran Depresión en los Estados Unidos supondría un nuevo gran impacto en el imaginario sobre el progreso en una de las naciones que mejor lo representaban. Tan sólo cuatro años después, en 1933, Adolf Hitler era nombrado canciller de Alemania.

2.3.2. El salto a la gran pantalla: *Metrópolis* como pionera.

En medio de todo esto, Fritz Lang estrenaba en Alemania la que se considera la primera distopía cinematográfica. *Metrópolis* (1927), se ambienta en un futuro en el que la clase obrera habita un mundo subterráneo, produciendo de forma incesante para mantener a la gran ciudad-Estado que se encuentra en la superficie. Allí, las clases dominantes —burgueses, gobierno e intelectuales— se dedican a las tareas de dirección política y económica, disfrutando del estilo de vida que le proporciona el incesante trabajo de la clase obrera. Durante una tarde de ocio, Freder —el joven hijo del principal dirigente de *Metrópolis*— conocerá a María, una mujer del mundo subterráneo. Encandilado por la belleza de la mujer, decidirá seguirla, para acabar contemplando con sus propios ojos las terribles condiciones de trabajo y de vida de la clase trabajadora. Allí descubrirá también que María se dedica a profetizar sobre la llegada de un «Mediador», una especie de mesías que conseguirá acabar con el sufrimiento de los obreros, gracias a una alianza con las

clases dominantes. Cuando Freder descubre todo esto, vuelve a su padre decidido a convencerlo de dialogar con aquellas personas. Este, sin embargo, decidirá seguir otro camino. Temeroso de una posible revuelta, contactará con un antiguo conocido en busca de ayuda, el científico Rotwang. Entre los dos, decidirán utilizar la última invención del científico: un robot con aspecto femenino que harán pasar por la verdadera María, con el objetivo de escalar el conflicto para así poder justificar una represión violenta. El problema viene cuando Rotwang decide «programar» al robot para destruir toda Metrópolis. En medio del caos, la verdadera María intervendrá junto a Freder para calmar las aguas, propiciando, finalmente, el deseado pacto entre las élites y el proletariado.

El filme, basado en el guion escrito por Thea von Harbou, supone una de las obras más representativas del expresionismo alemán, pero también un documento que deja constancia del pacto social propuesto por el fascismo¹⁴⁹ —con el que Von Harbou simpatizaba abiertamente¹⁵⁰—, resumido en el famoso y moralizante lema final del filme: «El mediador entre la cabeza y la mano ha de ser el corazón». Sobre lo primero, uno de los mayores expertos en la obra, el filólogo alemán Andreas Huyssen (1986: 67), se ha referido extensamente a los efectos negativos que los expresionistas asociaban a los avances tecnológicos. Estos, dice Huyssen, solían enfatizar el potencial opresivo y destructivo de tales avances, en línea —como puede observarse— con algunos de los textos comentados antes, a lo que se suma, por supuesto, la terrible experiencia de la Primera guerra mundial: no hay que olvidar que el contexto de producción del filme de Lang está marcado por el sentimiento de *humillación* con el que la República de Weimar saldría de una guerra que la dejaría sumida en una enorme deuda y una profunda crisis económica¹⁵¹.

¹⁴⁹ En palabras del propio Mussolini (1935: 16-17): «No hay individuos ni grupos (partidos políticos, Asociaciones, Sindicatos, clases) fuera del Estado. Porque el fascismo es contrario al socialismo, que inmoviliza el movimiento histórico en la lucha de clases e ignora la unidad del Estado, que funde las clases en una sola realidad económica y moral; y, análogamente, está en oposición al sindicalismo clasista. Pero en la órbita del Estado ordenador, las exigencias reales que fueron la causa del movimiento socialista y sindicalista, el fascismo quiere que sean reconocidas y hacerlas valer en el sistema corporativo, donde aquellos intereses se concilian en la unidad del Estado.»

¹⁵⁰ Cabe señalar que, sin embargo, Lang se exiliará años más tarde en los Estados Unidos, huyendo de la persecución nazi.

¹⁵¹ Pese a que no está entre nuestros objetivos profundizar en los motivos y consecuencias concretas de la guerra —cuestión que merecería un análisis mucho más profundo que el que nos podemos permitir en esta tesis— vale la pena recordar que las condiciones impuestas a Alemania en Versalles darían «al traste con las escasas posibilidades que existían de reestablecer, al menos en cierto grado, una Europa estable, liberal

El filme de Lang ha sido ampliamente diseccionado en diversas investigaciones; en nuestro caso, en anteriores trabajos hemos propuesto un análisis del mismo desde un enfoque feminista, poniendo especial énfasis en los modos de representación de su protagonista¹⁵², aspecto algo menos explorado del mismo. En línea con este enfoque, concluíamos que la doble representación de María —por un lado, la piadosa y virginal humana, y, por el otro, la malvada e *histérica* máquina— funciona a modo de refuerzo de la advertencia sobre los peligros de dejarse *seducir* por los «falsos profetas» que anuncian la «salvación» de las clases trabajadoras. Sobre esto último, es interesante también la aportación de Huyssen en cuanto hace alusión a esta encarnación de todos los «males» modernos en el cuerpo femenino. Así, dice Huyssen (2006: 131-132), «en cuanto la máquina empezó a ser percibida como una amenaza inexplicable y demoníaca, como un presagio de caos y destrucción (...), los escritores comenzaron a imaginar el *Maschinenmensch* como mujer». El carácter anti-utópico y reaccionario del filme se apoya pues en tres ejes fundamentales: uno profundamente misógino (o, mejor, *anti-feminista*)¹⁵³, uno claramente *anti-socialista* y otro evidentemente *anti-progresista*. Esto no es óbice para que Von Harbou haya propuesto un «final feliz» al drama planteado: al fin y al cabo, la utopía de la autora coincide, como decíamos, con su abierta simpatía hacia los ideales fascistas. En este sentido, se podría decir que el cine del régimen nazi, que tiene como máxima representante a la directora Leni Riefenstahl, encuentra aquí una de sus grandes precursoras a nivel ideológico.

Vemos como en *Metrópolis* se repiten, además, muchos de los tropos de la anti-utopía de Zamiátin. Esto es claro ya en las primeras imágenes del filme, en las que Lang no tarda en presentarnos los engranajes de una maquinaria perfectamente sincronizada que se mueve al ritmo del reloj, los obreros uniformados dirigiéndose ordenadamente a la faena o las líneas verticales y rectas de los edificios llenos de ventanas de la ciudad-Estado de *Metrópolis*. Sin embargo, aquí el mensaje es mucho más directo e impactante, como

y burguesa» (Hobsbawm, 1995: 39), Aunque el historiador Josep Fontana (2017: 54) discrepa sobre la «dureza» del Tratado de Versalles, existe cierto consenso en que este fue uno de los motivos que colaborarían al auge del nazismo en Alemania y el posterior estallido de la Segunda Guerra Mundial.

¹⁵² El texto original de la investigación comentada antes puede consultarse en el capítulo del mencionado libro, titulado «De *galateas*, brujas y prostitutas: compañeras robóticas en el cine» (Rey Segovia, 2019a).

¹⁵³ Aunque esto aparece mejor desarrollado en el capítulo mencionado antes, parece necesario hacer alusión a algunos de los ejemplos utilizados en el análisis para sostener nuestro argumento. Así, una de las escenas más impactantes del filme asimila a la «falsa» María con el pecado, encarnado en la imagen de la gran ramera de Babilonia, como representación de «las falsas creencias que apartan a los hombres del verdadero Dios» (Rey Segovia, 2019a: 112).

queda claro a través de la representación de la máquina central de la fábrica subterránea como el dios semita Moloch, devorador de vidas humanas. Aunque la representación de un mundo subterráneo no supone una innovación propiamente dicha dentro de la ficción distópica¹⁵⁴, el caso de *Metrópolis* es probablemente uno de los primeros en plantearlo a modo de metáfora de las diferencias de clase, esto es, del cisma que divide a los de «abajo» de los de «arriba». Esto se convertirá en un *lugar común* bastante recurrente en muchas distopías posteriores, especialmente en las cinematográficas, como tendremos oportunidad de observar más adelante.

2.3.3. El nuevo mundo: entre la (in)felicidad y la clausura.

La tendencia al cierre, como decíamos, se convertirá en uno de los *leitmotiv* de la distopía en lo que resta de siglo. En este sentido, tal y como señala Claeys (2018: 355), la enorme producción distópica de los años 30 pone sobre la mesa la «madurez» de las tendencias advertidas por las distopías anteriores, insinuando el advenimiento de una verdadera catástrofe. En palabras de Hobsbawm, (1995: 43) «la imagen de oleadas de aviones lanzando bombas sobre las ciudades y de figuras de pesadilla con máscaras antigás, trastabillando entre la niebla provocada por el gas tóxico» obsesionarían a esta generación. Novelas como las del británico Neil Bell (*The Seventh Bowl*, 1930; *The Gas War of 1940*, 1931; *The Lord of Life*, 1933), la del estadounidense Sinclair Lewis (*It Can't Happen Here*, 1935) o las de la también británica Margaret Storm Jameson (*In the Second Year*, 1935; *Then We Shall Hear Singing*, 1942) ilustran a la perfección el escenario descrito por el historiador británico.

Tal es el caso, también, de las dos famosas novelas que completan este período: *Un mundo feliz* (Aldous Huxley, 1932) y *1984* (George Orwell, 1949). Ambas pertenecen a un período marcado tanto por el ascenso y la consolidación de los totalitarismos, como por el despliegue de un nuevo gran conflicto bélico, que dejará un saldo de muertes sin precedentes a escala mundial¹⁵⁵. Para el año en que Orwell escribiese *1984*, habrá que

¹⁵⁴ Ya hemos comentado cómo obras tales como *The Coming Race* o la ya comentada *La Máquina se para* planteaban escenarios similares, inspirados en la idea de la mina, desde donde los obreros «alimentan» a las máquinas.

¹⁵⁵ El número total de muertos de la Segunda Guerra mundial continúa siendo un asunto discutido en el ámbito historiográfico. Según Hobsbawm (1995: 51) «las muertes causadas directamente por la guerra

sumar también el horror ante el descubrimiento de los campos de concentración nazis y el tremendo trauma provocado por los bombardeos atómicos de Estados Unidos sobre las poblaciones de Hiroshima y Nagasaki en el año 1945.

Para comprender mejor los argumentos que expondremos a continuación, es necesario realizar algunos apuntes de tipo historiográfico. Aunque no será nuestro objetivo profundizar en los mismos, creemos que no es posible abordar con la suficiente claridad los puntos centrales de las novelas mencionadas sin establecer el impacto en los imaginarios de algunos de los eventos mencionados antes. Así, el «declive del liberalismo» (Hobsbawm, 1995: 141), el ascenso de los fascismos y la consolidación del bloque comunista soviético, deben ser entendidos en su conjunto como reacciones a la Gran Depresión que siguió al primer conflicto mundial¹⁵⁶. Como indica Hobsbawm (1995: 93),

(...) si no se hubiera producido la crisis económica, no habría existido Hitler y, casi con toda seguridad, tampoco Roosevelt. Además, difícilmente el sistema soviético habría sido considerado como un antagonista económico del capitalismo mundial y una alternativa al mismo. (...) el mundo de la segunda mitad del siglo XX es incomprensible sin entender el impacto de esta catástrofe económica.

El crack económico de la bolsa de Nueva York en 1929 supondría, pues, un acontecimiento de escala mundial. La tremenda crisis de desempleo en los países industrializados se traduciría en un descontento que haría crecer las filas de los partidos comunistas y fascistas en Occidente —el caso del partido nazi de Alemania es el más representativo—, como consecuencia de la falta de soluciones liberales a la misma. Volviendo a Hobsbawm (1995: 101), se puede afirmar que «la Gran Depresión desterró el liberalismo económico durante medio siglo». Al mismo tiempo, el «éxito» del sistema de planificación industrial soviético, con los planes quinquenales como estandarte, provocaron una transformación política en los países de la órbita capitalista, donde los partidos socialdemócratas comenzaron a plantear soluciones que contribuyeron a la

fueron de tres a cinco veces superiores a las de la primera guerra mundial», siendo la URSS uno de los países con mayor cantidad de bajas civiles y militares.

¹⁵⁶ Somos conscientes de que estamos incurriendo en una simplificación y que todo esto merecería un desarrollo mayor. No es nuestra intención caer en reduccionismos ni simplificaciones del tema que aquí nos ocupa. Sin embargo, dados los objetivos de esta tesis, creemos necesario recurrir a una suerte de síntesis que nos permita destacar aquellos elementos más relevantes para nuestro análisis.

construcción de lo que Hobsbawm (1995: 103) llama «sociedades planificadas». Tal planificación no afectaba sólo al ámbito económico, sino también —y, sobre todo— al político. En este contexto, la planificación sería percibida por los liberales como una «negación de la libertad» (Polanyi, 2016: 418). Fontana (2017: 185) hace referencia además al creciente ambiente represivo de esta época, asociado al temor a que la tremenda crisis económica acabara provocando un estallido revolucionario en países como los Estados Unidos. La dureza con que Hoover respondió a las protestas de los trabajadores y ex veteranos de guerra, así como la posterior creación del «Comité de la cámara de representantes sobre actividades antiamericanas» en 1938, durante el segundo gobierno de Roosevelt, son ejemplos de este aumento del control y la vigilancia en la nación norteamericana.

Las novelas de Huxley y Orwell suponen los ejemplos más ilustrativos de este escenario¹⁵⁷. Ambas obras se han convertido, así, —y junto con la ya comentada *Nosotros*— en las obras canónicas de la distopía literaria. Dada su popularidad, no parece necesario realizar un resumen de sus respectivos argumentos como hemos hecho con ejemplos anteriores; no obstante, quizá valga la pena recordar que en ambos casos nos encontramos con un punto de partida similar al de la famosa distopía de Zamiátin: la centralidad y omnipresencia de la maquinaria estatal. Sus tramas, sin embargo, discurren por vicisitudes diferentes que dan cuenta de sus contextos particulares, como el propio Huxley (1965: 4) reconocería:

In 1931 systematic terrorism was not the obsessive contemporary fact which it had become in 1948, and the future dictatorship of my imaginary world was a good deal less brutal than the future dictatorship so brilliantly portrayed by Orwell. In the context of 1948, *1984* seemed dreadfully convincing.

¹⁵⁷ La producción teórica sobre ambos trabajos es enormemente amplia, lo que nos ha obligado a acotar y pasar por alto muchas cuestiones evidentemente relevantes. Así, por ejemplo, las notas de tipo biográfico sobre ambos autores estarán prácticamente ausentes de nuestra exposición (salvo por algunos breves comentarios), de la misma manera que la relación de estas distopías con el trabajo de autores como Wells (en concreto, la parodia que Huxley realiza de la novela *Men like Gods*, de 1923). Tampoco abordaremos con demasiada profundidad la crítica anti-*cientifista* planteada por ambos autores, por considerar que es un tema lo suficientemente comentado en casos anteriores. Hemos decidido centrarnos, pues, en el análisis del «cierre» distópico planteado en los dos trabajos, ya que creemos que se trata de un elemento menos desarrollado desde el ámbito académico. Para un estudio más detallado del pensamiento de Huxley y Orwell, se recomienda consultar los libros de Claeys (2018) y Kumar (1991), así como también la obra colectiva editada por Harold Bloom (2007), todos ellos citados en la bibliografía

En consecuencia, en la novela de Huxley nos encontramos con un Estado que ejerce su rol represivo de manera mucho más *sutil* que en el caso de la de Orwell: mientras en la primera la estabilidad depende de la feliz colaboración de unos ciudadanos atiborrados a barbitúricos y condicionados desde niños a través de métodos «neopavlovianos»¹⁵⁸, en *1984* nos enfrentamos al poder de un estado en guerra constante, que toma forma en la figura híper-represiva del «Gran Hermano». A pesar de estas diferencias, los futuros representados por ambos autores dan cuenta de un escepticismo generalizado ya no sólo frente al progreso técnico y científico —cuestión que, como ya vimos, viene de largo— sino también frente a la *naturaleza humana* y las posibilidades para la *libertad*, que parecía ya sentenciada de forma definitiva. Si bien es cierto que en Huxley esta crítica no está tan orientada hacia el totalitarismo como hacia los usos de la ciencia, el consumismo y/o el hedonismo —en el marco general de una crítica directa al fordismo¹⁵⁹ y a la cultura de masas profetizada ya por autores como Edward Bellamy¹⁶⁰— podemos observar cómo en ambas novelas el desenlace planteado supone, finalmente, un cierre definitivo de cualquier posibilidad de una deriva histórica alternativa. Así, como comenta Kumar (1991: 229), las dos novelas comparten el mismo ánimo pesimista en el que cualquier intento de «revuelta» contra el sistema acaba siempre en un estrepitoso fracaso.

Vemos, pues, cómo este «cierre» ante cualquier posibilidad utópica se convierte —al igual que sugeríamos para la novela de Zamiátin o para la película de Lang— en una cuestión ineludible a la hora de abordar el análisis. En el caso de Huxley, la clausura de

¹⁵⁸ Vale la pena recordar que en *Un mundo feliz* la población se organiza en diferentes castas que, engendradas en los laboratorios estatales, son educadas para cumplir un rol social concreto. Así, mientras los llamados «Alfas» son las personas más inteligentes, concebidas y formadas para llevar a cabo las tareas de dirección científica, política e intelectual, los más «estúpidos» —los «Epsilones»— están destinados a realizar las tareas más simples y repetitivas. Todos ellos han sido condicionados desde niños para cumplir sus tareas sin poner en cuestión su posición en la sociedad.

¹⁵⁹ No pretendemos obviar esto, ya que constituye un punto crucial de la crítica planteada por Huxley en *Un mundo feliz* (siendo, por tanto, uno de los aspectos más extensamente analizados). La preocupación por la producción en masa y la estandarización, es para Huxley —como lo era el taylorismo para Zamiátin— el motivo fundamental de su obra. En el mundo feliz de Huxley, como en el mundo ideal de Ford, «el remedio estriba en introducir, en todo, principios más lógicos y racionales» (Ford, 1924: 9)

¹⁶⁰ Buena parte de las inquietudes de Huxley —como también de Orwell— estaban relacionadas con los usos propagandísticos de los medios de comunicación masivos, como la radio y, posteriormente, la televisión. Lenthal (2007: 18) señala que el desarrollo de la radio en las primeras décadas del siglo XX colaboró a convertir la comunicación en una experiencia masiva de una manera inimaginable hasta para el propio Bellamy. Por si esto fuera poco, cabe recordar que, para el año 1927, se habían iniciado las primeras emisiones televisivas (aún rudimentarias e irregulares) a cargo de la BBC. Para el año en el que Orwell publicase *1984*, los aparatos de televisión comenzaban ya a ser bastante populares en los países del llamado *primer mundo*, especialmente, en los Estados Unidos.

su *mundo feliz* será representada en dos sentidos: por un lado, por la ubicuidad del Estado Mundial que, como su propio nombre indica, abarca todo el planeta; por el otro, por los efectos del *soma*, la droga que mantiene alienados a los ciudadanos y que los «enfrasca» (Huxley, 2018: 92) en un estado de felicidad constante, convirtiéndolos en seres *sonrientemente* complacientes. En palabras de Adorno (1962: 101), «El *Brave New World* es un único campo de concentración que, liberado de su contradicción, se tiene a sí mismo por Paraíso Terrestre». El lema que rige este mundo feliz —‘Comunidad, Identidad, Estabilidad’— funciona, de este modo, como un recordatorio constante de su totalidad; volviendo a Adorno (1962: 102), la apelación a la «comunidad» implicaría la subordinación incondicional del individuo al todo, la «identidad» anularía la diferencia, y la «estabilidad» supondría la eliminación final de la dinámica social y, por tanto, también el fin de la historia.

En la novela de Orwell las fronteras del mundo tampoco son *palpables*, no existe un muro o una valla que lo delimite: la omnipresencia y la vigilancia constante del Gran Hermano es la fuerza coercitiva que impone los contornos confinando así, incluso, el pensamiento. Tal y como comenta el autor: «Despiertos o dormidos, trabajando o comiendo, en casa o en la calle, en el baño o en la cama, no había escape. Nada era del individuo a no ser unos cuantos centímetros dentro de su cráneo» (Orwell, 2011: 91). Observamos, de esta manera, como en ambos casos el interior ya no sólo constituye una demarcación espacial/física, sino que supone también la conquista de la subjetividad y la autoalienación, ratificando nuevamente la definitiva eliminación de cualquier tipo de libertad individual, elemento que acaba constituyendo la principal reivindicación de los dos autores.

En ambos casos, además, el borrado de la historia impide pensar más allá del aquí-y-ahora: «La historia es una patraña», recuerda el dirigente de *Un mundo feliz* Mustafá Mond, citando a Henry Ford (Huxley, 2018: 49). De forma análoga, Orwell (2011: 90) también lo deja claro: «El pasado había muerto, el futuro era inimaginable». En el caso de Orwell, esta «clausura del transcurrir histórico» (Martorell, 2015: 187) va de la mano con el permanente estado de guerra en el que se encuentra su mundo, justificando con ello la necesidad de la constante represión. Pero no es lo único: el borrado de la historia va unido también a la eliminación de la política, convirtiéndose ambas en elementos irrelevantes para el funcionamiento social. Como indica Kumar (1991: 259), «Politics is

about to change, about making choices for the future. But the essential choices have already been made for all time». La clausura es, luego, completa: parafraseando a Žižek (2009a: 32), ambas poblaciones viven *en el mejor* (y, en este caso, único) *mundo posible*.

Todo esto no supone, sin embargo, la total eliminación de la exterioridad. En *Un mundo feliz*, esta está claramente constituida por las llamadas «reservas de salvajes», lugares que, ya sea por sus condiciones «climáticas o geológicas desfavorables, o por su pobreza en recursos naturales», fueron deliberadamente apartados de la «civilización» (Huxley 2018: 167). En *1984*, nos encontramos con un territorio en disputa que será más tarde integrado dentro del *gran interior* de Oceanía¹⁶¹. Así, en ambos casos, estas «islas» potencialmente *u-tópicas* —en el sentido de no-lugares, extraños y exóticos, que abarcan también los resquicios de la mente de los habitantes de *1984*— son (o han sido ya) escrupulosamente *anuladas*. La valla electrificada que rodea las reservas de salvajes de Huxley funciona de manera similar al doble borrado (espacial/temporal, interior/exterior) provocado por el constante conflicto de *1984*: no sólo previenen de cualquier «filtración» a los habitantes de estos mundos de ficción, sino que también advierten al lector sobre los peligros de embarcarse en una aventura hacia lo desconocido. No obstante, es importante notar que —como sucedía también en el caso de *Nosotros*— el afuera no se invisibiliza. De esta manera, su exhibición descarada y monstruosa sirve como excusa para la necesidad del cierre: el «afuera» funciona, pues, como «pauta de orden» o «imperativo de hegemonía» (Méndez Rubio, 2012: 19), esto es, como refuerzo de un interior que justifica su constantemente totalización. La pretensión anti-utópica de ambas novelas se nos presenta a través de la imposibilidad de un intercambio *real* con un afuera que, en la práctica, se vuelve inasequible o, en caso de alcanzarse, nunca consigue consolidarse de forma duradera: como en la novela de Zamiátin, cualquier apertura acaba siendo nuevamente tapiada.

La anti-utopía vuelve a reforzarse aquí también mediante los recursos de la sátira y la parodia que, al igual que en los ejemplos anteriormente comentados, contribuyen a este cierre total de la realidad. El caso más claro es, sin dudas, el de la novela de Huxley. Nótese, por ejemplo, que las reservas de salvajes de *Un mundo feliz* se ubican en el llamado «Malpaís», lugar que invierte satíricamente el nombre de la isla de (e)*Utopía*.

¹⁶¹ Este territorio está constituido por parte de África, Medio oriente, el sur de Asia y el Polo Sur, disputado constantemente por las tres grandes potencias mundiales (Eurasia, Oceanía y Asia Oriental).

Esta impugnación de la utopía se vuelve aún más evidente cuando Mustafá Mond le cuenta al salvaje John sobre el fallido «experimento de Chipre»¹⁶², en el que se le permitió a un grupo de Alfas organizarse por sí mismos (Huxley, 2018: 222-223):

El resultado cumplió exactamente todas las previsiones teóricas. (...). Al cabo de seis años se enzarzaron en una auténtica guerra civil. Cuando ya habían muerto diecinueve mil de los veintidós mil habitantes, los supervivientes unánimemente pidieron a los interventores mundiales que volvieran a asumir el gobierno de la isla, cosa que estos hicieron. Y así acabó la única sociedad de Alfas que ha existido en el mundo.

El personaje insiste en esta misma línea cuando explica, también, sus argumentos en contra de la reducción de la jornada laboral y lo «perjudicial» que esto sería para los trabajadores, que no sabrían que hacer con su tiempo libre: «Todo cambio constituye una amenaza para la estabilidad», concluye Mond (Huxley, 2018: 224). Si bien es cierto que los argumentos del dirigente no tendrían por qué traducirse en una diatriba necesariamente anti-utópica —y podrían perfectamente constituir una crítica al pragmatismo o a la «perversión» de los fines de la utopía—, la contraposición del razonamiento de este personaje a aquel del salvaje sintetiza el rechazo final a cualquier vía «alternativa». Así, como ya apuntaba Horkheimer (2002: 86) en su *Crítica de la razón instrumental*, Huxley impugna este *mundo feliz* mediante la apelación a «un individualismo heroico», al que atendemos de forma clara cuando John reclama su «derecho a ser desgraciado» (Huxley, 2018: 238), en una suerte de prédica cristiana sobre los frutos del sufrimiento en la que Shakespeare se convierte en una alegoría de la «cultura» perdida¹⁶³. Esta falsa disyuntiva felicidad/libertad, a la que también apelaba Zamiatín en *Nosotros*, nos deja con sólo dos opciones en la práctica: el sometimiento a la «civilización» o el retorno a la «barbarie». La reconciliación resulta imposible, como atestigua el final suicidio de John. De este modo, como decíamos, Huxley plantea una

¹⁶² Nótese que Chipre, como la *Utopía* de Moro, es también una isla.

¹⁶³ Esta disyuntiva opone la idea de felicidad a la posibilidad del disfrute de un arte «elevado», que no podría existir sin una dosis necesaria de sufrimiento o crisis. La «música sintética» (que también se repite en el «versificador» de 1984) o la mención a Shakespeare, prohibido en el Estado Único, es un ejemplo de esto. Esta crítica «elitista» refleja el sentimiento de Huxley sobre la cultura de masas y, más allá, sobre las masas mismas. Según señala Adorno (1962: 118): «La cruda alternativa de sentido objetivo y felicidad subjetiva, la tesis de su mutua exclusión, es el fundamento filosófico del resultado reaccionario de la novela. Según ese resultado hay que decidir entre la barbarie de la felicidad y la cultura como estadio objetivamente superior y que incluye en sí la infelicidad.»

objeción total a cualquier alternativa utópica¹⁶⁴ lo que, en última instancia, posiciona al autor como un aliado «involuntario» del «conservadurismo cultural reaccionario» (Horkheimer, 2002: 86).

Algo similar ocurre en *1984*; tal y como el propio Winston nos deja saber, la última frontera, aparentemente infranqueable por el Estado, es finalmente también conquistada por éste: «‘Dentro de ti no pueden entrar nunca’, (...) había dicho Julia. Pues sí, podían penetrar en uno» (Orwell, 2011: 348). Esta «invasión directa» (Kumar, 1991: 256) del cuerpo y la mente del individuo por parte del Estado —la totalidad más absoluta a la que el mismo puede llegar a aspirar— es lo que se denuncia principalmente, tanto en el caso de Huxley como en el de Orwell. El problema es que la contraposición entre individualismo y totalitarismo vuelve a plantearse de forma superficial, en una suerte de nostalgia similar a la expuesta antes por Zamiátin. Por ponerlo en palabras de Adorno (1962: 122), la afirmación del individualismo se presenta de esta manera «como si el terror que denuncia la novela no fuera él mismo un aborto de la sociedad individualista». Si bien es cierto que esto se observa de forma más clara en Huxley, ambas novelas acaban por evitar un análisis como el planteado por Adorno, simplificando la crítica al punto de que ésta se convierte en una reacción conservadora convenientemente vaciada de contenido; en otras palabras, en una apuesta por un retorno a un pasado idealizado sin la necesaria revisión de las lógicas que han provocado el presente que se denuncia. Lo que estos autores parecen ignorar es aquello que Bauman (2015: 33) desentrañaría años después: que el Holocausto —y, por tanto, también el totalitarismo— constituye «una prueba rara, aunque significativa y fiable, de las posibilidades ocultas de la modernidad» ilustrada.

No obstante, el caso de Orwell tiene, como sugeríamos, otros matices relacionados con su participación como miliciano del POUM en la Guerra Civil española, que lo acabaría convirtiendo en un ferviente anti-estalinista. En este sentido, las ideas que el trotskista estadounidense John Burnham vertiera en *The Managerial Revolution* (1941), impactarían especialmente en *1984*. Para Burnham (1941: 72), las transformaciones

¹⁶⁴ Quizá el único espacio utópico de la novela esté representado por la isla a la que el personaje de Bernard Marx es desterrado: «Cualquiera diría que van a degollarle —dijo el interventor (...). (...) le enviarán a un lugar donde conocerá al grupo de mujeres y hombres más interesante que cabe encontrar en el mundo. Todos ellos personas que, por una razón u otra, han adquirido excesiva conciencia de su propia individualidad para poder vivir en comunidad.» (Huxley, 2018: 225).

provocadas por las dos guerras mundiales estarían abriendo paso a una transición desde el capitalismo hacia lo que denomina una «revolución gerencial», que culminaría con el control total de los medios de producción por parte de una nueva clase dirigente (los «gestores») que detentaría el poder del Estado:

The managers will exercise their control over the instruments of production and gain preference in the distribution of the products, not directly, through property rights vested in them as individuals, but indirectly, through their control of the state which in turn will own and control the instruments of production. The state—that is, the institutions which comprise the state— will, if we wish to put it that way, be the “property” of the managers.

Para Burnham, tanto el estalinismo y el fascismo, pero también el *New Deal* de Roosevelt en los Estados Unidos, constituirían las mejores evidencias de esta tendencia. En un contexto como este, de pugna por estas tres diferentes formas de «gestión», dice Burnham, el establecimiento de un estado mundial único (al estilo de *Un mundo feliz*) sería prácticamente una quimera; no así la constitución de lo que él denomina como «súper-estados» («super-states») que se concentrarían en los tres polos industriales más importantes del planeta: Europa (especialmente, Alemania, Holanda, Bélgica, el norte de Francia e Inglaterra), Estados Unidos y Asia (Japón y el este de China)¹⁶⁵ (Burnham, 1941: 175-176). La guerra, continúa Burnham, sería el mecanismo a través del cual estos estados se constituirían y perpetuarían su dominio sobre el mundo. No es difícil reconocer aquí el paisaje representado en *1984*, con las superpotencias de Oceanía, Eurasia y Asia Oriental enfrascadas en una guerra permanente.

Pese a esto, como señala Claeys (2018: 404-405), Orwell no comulgaba con el *derrotismo* de Burnham. En este sentido, no parecen haber dudas de que las «verdaderas» intenciones de Orwell tenían que ver con la denuncia de los regímenes totalitarios, en su defensa de un «socialismo democrático», tal y como él mismo admitía en su ensayo de 1947, titulado *Why I write* (Orwell, 1954: 318). De hecho, en una carta enviada al sindicalista norteamericano Francis A. Henson en 1949, el autor de *1984* reconocía que no consideraba que las predicciones de su novela constituyesen una fatalidad inevitable, sino

¹⁶⁵ Pese a señalar al estalinismo, Burnham no consideraba a la Unión Soviética como uno de los principales centros del poder mundial. Vemos como esto cambia en el planteamiento de Orwell, publicado ocho años más tarde en plena «primera ola de histeria de la Guerra Fría» (Kumar, 1991: 289).

que —teniendo en cuenta el propósito satírico de su obra— su intención era señalar cómo algo parecido *podría* llegar a ocurrir (Orwell, 1968: 502). No obstante, y sin pretender dudar de las intenciones de Orwell, este espacio de duda o *esperanza* no parece existir en *1984*. El problema del «cierre» en la novela viene dado, en consecuencia, por el destino final al que se enfrenta Winston, que no admite otro resultado que el de una *cínica* aceptación de las reglas del juego.

Si bien es verdad que esto no constituye un «fallo» en sí del planteamiento distópico de estos autores —el cierre de los mundos planteado por estas distopías puede ser, justamente, aquello sobre lo que se pretende alertar— no es menos cierto que los desenlaces elegidos acaban representando una suerte de paradoja de cara al lector¹⁶⁶; esto es, que lo denunciado acabe siendo asimilado o suprimido por las mismas dinámicas que se pretenden denunciar, reproduciéndolas (probablemente, de forma involuntaria) en un bucle aparentemente eterno. Así, una conclusión inmediata de la lectura de estos textos podría ser que, si se pretende sobrevivir en este mundo, no existe pues más opción que la (auto)represión o el sometimiento a una realidad y un destino que se presentan como inalterables en la práctica. El propio Huxley (2018: 10) reconocería, años después¹⁶⁷, que este sería uno de los principales defectos de su novela:

En la época en la que la obra fue escrita, esta idea de que a los hombres se les ofrece el libre albedrío para elegir entre la locura de una parte y la insania de otra, se me antojaba divertida y la consideraba como posiblemente cierta. (...). Actualmente no siento deseos de demostrar que la cordura es imposible. Por el contrario, aunque sigo estando no menos tristemente seguro de que en el pasado la cordura fue un fenómeno muy extraño, estoy convencido de que cabe alcanzarla y me gustaría verla en acción más a menudo.

¹⁶⁶ Como se recordará tanto D-503, Winston y John (el «salvaje» de *Un mundo feliz*) son enfrentados finalmente a una decisión (casi) imposible: el sometimiento o la «eliminación» (sea esta física o simbólica, en la forma del exilio).

¹⁶⁷ La segunda edición de la obra incluye un prólogo escrito en 1959 en el que el propio Huxley realiza una autocrítica de la novela.

El autor pareció querer enmendar ese error en su novela utópica *Island* («La isla», 1962)¹⁶⁸ ¹⁶⁹. Cuatro años antes de que esta utopía viese la luz, Huxley había publicado la colección de ensayos titulada *Brave New World Revisited* («Nueva visita a un mundo feliz», 1958) donde revisaba algunos de los puntos centrales de su famosa distopía, manteniendo aún el aire pesimista de aquella¹⁷⁰. En *La Isla*, sin embargo, el autor ensaya un contrapunto general: los habitantes de Pala, la isla utópica, son seres completamente libres y autoconscientes, educados en la cooperación y el respeto mutuo. Aquí, como en el *Brave New World*, los ciudadanos son también felices, pero no debido a un estado constante de embriaguez artificial, sino a un sentido de la responsabilidad colectiva que les ha sido inculcado desde niños, a través de la educación y la práctica cotidiana. Las drogas —la *moksha*, en este caso— también tienen un rol en la comunidad palanense, pero como vía para la autoconsciencia y la «iluminación» interior. El control de la natalidad, la familia no-nuclear, la espiritualidad¹⁷¹ o el ecologismo constituyen los pilares fundamentales de esta comunidad. El condicionamiento es utilizado aquí, como indica uno de los personajes, para «buenos fines». No obstante, el planteamiento de

¹⁶⁸ No hemos mencionado esta novela en el capítulo sobre las utopías, ya que considerábamos más conveniente comentarla en contraposición a la famosa distopía del mismo autor. También es necesario señalar que antes de la publicación de esta utopía, Huxley continuó insistiendo en la representación de mundos distópicos, como es el caso de su novela *Ape and Essence* (1949). Como se puede observar, la producción artística y ensayística de Huxley bien podría ser motivo de una tesis doctoral completa, por lo que somos conscientes de que todo lo que hemos comentado merecería un desarrollo mucho más amplio del que nos podemos permitir aquí.

¹⁶⁹ Recientemente ha sido anunciada una adaptación de la utopía de Huxley a formato televisivo, de la mano de la productora del actor Leonardo Di Caprio: <https://www.lasprovincias.es/culturas/tv/leonardo-dicaprio-llevara-20200731124810-nt.html>. Aunque habrá que esperar a su estreno para corroborar su planteamiento, la apuesta por una utopía *mainstream* parece al menos sintomática de un posible «hartazgo» frente a la enorme producción distópica de nuestros tiempos.

¹⁷⁰ Por mencionar un ejemplo, quizá uno de los puntos más polémicos del pensamiento de Huxley es su reflexión sobre la superpoblación y los efectos de esto sobre la democracia: «In an underdeveloped and over-populated country, where four-fifths of the people get less than two thousand calories a day and one-fifth enjoys an adequate diet, can democratic institutions arise spontaneously?» (Huxley, 1965: 16). Un escenario maltusiano como el descrito, sostenía Huxley, haría cada vez más plausible una distopía como la suya o la de Orwell. En la actualidad, el riesgo de un colapso energético asociado al agotamiento de los recursos naturales, vuelve a poner esta cuestión sobre la mesa. Como ejemplo, podemos observar la creciente tendencia *ecofascista* de algunos partidos de ultraderecha europea. Una reflexión al respecto puede leerse en el artículo de Layla Martínez titulado «Extrema derecha y crisis climática: el riesgo del nacionalismo verde», publicado en *El Salto* el 31 de diciembre de 2019 (disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/cambio-climatico/ultraderecha-crisis-riesgo-ecofascismo>).

¹⁷¹ Cabe señalar que Huxley estaba especialmente interesado en la filosofía oriental, en concreto, en los postulados fundamentales del hinduismo y del budismo.

Huxley dista de ser *naif*: los palanenses no son ciegos a la realidad que les rodea y son conscientes de la fragilidad de su utopía (Huxley, 1963: 196-197):

We teach [children] love and confidence, but we expose them to reality, reality in all its aspects. And then give them responsibilities. They're made to understand that Pala isn't Eden or the Land of Cockaigne. It's a nice place all right. But it will remain nice only if everybody works and behaves decently.

La mirada utópica de Huxley continúa manteniendo un alto grado de escepticismo y pesimismo. Así, aunque en la isla la mayor parte de las dificultades asociadas a la vida en común han sido superadas, en el resto del mundo nos seguimos encontrando con un escenario distópico violento, híper-industrializado e híper-consumista. En este sentido, coincidimos con Claeys (2018: 386) en que la isla de Huxley, más que una utopía puede ser leído como una especie de «retiro idílico» que, para más *inri*, representa una nueva experiencia fallida: al final, Pala acabará sucumbiendo ante la invasión militar del Coronel Dipa, del vecino reino militarista de Rendang-Lobo. Más allá de esto, y de que muchos de los argumentos expuestos aquí por Huxley son claramente debatibles, creemos que este intento de salir de los márgenes de la utopía y la distopía *clásicas*, debe ser puesto en valor.

2.3.4. Una síntesis provisional: la distopía como imposibilidad.

Es necesario admitir que las páginas que componen este epígrafe no constituyen, ni pretenden hacerlo, un estudio detenido de las distopías citadas. Son muchos las cuestiones que hemos dejado a un lado a la hora de analizar los textos propuestos, en parte debido a la multitud de aristas que componen los mismos. Con todo, consideramos que lo expuesto sirve a modo de un análisis general de las *tendencias* que estas obras representan ya no sólo en sus tramas, sino en la organización de las mismas. Como puede observarse, las tres novelas reproducen de alguna forma las primeras dos etapas del periplo del héroe descrito por Campbell (1959) —la *partida* y la *iniciación*— en el que el *regreso* se plantea como una suerte de domesticación del (anti)héroe, en la que no hay posibilidad de recompensa ni de nueva sabiduría. Los dos casos más claros son, en este sentido, *Nosotros* y *1984*. Tanto *Winston* como *D-503* regresan al punto de partida: el viaje sólo fue un

paréntesis ilusorio en sus vidas, que no resultan finalmente alteradas. El caso de *Un mundo feliz* es, si cabe, aún más fatalista: el regreso (o el intento de regreso) se vuelve un imposible: la única salida posible es, pues, la muerte. De esta manera, la sátira y la parodia trascienden el contenido concreto de las obras: la inversión del mundo se refleja, también, al nivel de su (clásica) representación en la ficción. *Metrópolis* es, quizá, el único ejemplo de un viaje del héroe culminado en un mensaje aleccionador que, sin embargo, funciona de forma consecuente a la propuesta aparentemente redentora y, al mismo tiempo, *fatalista* —en el sentido de la liquidación final de la disyuntiva planteada— del fascismo. Los cuatro relatos funcionan como un círculo en el que inicio y desenlace coinciden o, en el *mejor* de los casos, acaban formando una especie de espiral. Sea como sea, el escape se vuelve siempre imposible.

Aunque insistiremos sobre estas cuestiones a lo largo de lo que resta de tesis, cabe recordar que, en cualquier caso, el exterior continúa siempre presente, aunque sea en forma de advertencia. Así, la atención a lo que sucede en los espacios intermedios, de *pasaje o transición*, supone una propuesta interesante a la hora de abordar ya no sólo el análisis de los textos, sino también el espacio de posibilidad de un proceso utópico fuera de la ficción, en la dirección que hemos propuesto anteriormente. Como se extrae del análisis de los ejemplos citados, la posibilidad de entenderlos dentro una de una relación dialéctica de la que podría extraerse una síntesis en un sentido *utópico* o —por el contrario— *anti-utópico*, forma parte de su característica ambigüedad. No obstante, consideramos que las obras comentadas en este apartado son bien representativas del «riesgo» de que las distopías no supongan nada más que lecturas reaccionarias inmovilistas, con un efecto meramente *catártico* de cara al lector. Esto, mucho más, cuando las mismas se convierten (sólo) en productos de entretenimiento, como sucede con la interminable lista de adaptaciones televisivas y cinematográficas de algunas de las obras citadas. En este sentido, y aunque no pretendemos adelantar conclusiones, creemos necesario prestar atención a las salidas que habilitan (o no) este tipo de relatos. En el caso de las novelas que constituyen este epígrafe, ya hemos mencionado cómo las mismas parecen decantarse por el lado anti-utópico de esta disyuntiva: ya sea porque apuestan por volver a cerrar la salida, como porque comienzan y culminan con una suerte de *pliegue* del mundo sobre sí mismo. En esta línea, lo relevante es que, en todos estos casos, nos encontramos ante una clausura o, en el sentido propuesto antes por Parrinder (2005: 6-7), ante la desaparición de la posibilidad de cualquier «salida» de la realidad distópica.

Llegados a este punto, y a modo de síntesis preliminar, conviene volver a insistir en la forma en que esta tendencia al cierre se culmina en las obras analizadas en este apartado:

- El cierre como imposibilidad de superación de las contradicciones a través de la liquidación de los elementos «externos»: la única —y falsa— salida pasa por la capitulación y la aceptación conformista del *statu quo* (el caso de *Nosotros y 1984*);
- El cierre como posibilidad de superación de las contradicciones a través de la asimilación/absorción de los elementos «externos» en una especie de reconciliación que mantiene inalterable el *statu quo* (el caso de *Metrópolis*);
- El cierre como imposibilidad absoluta de superación de las contradicciones: no hay salidas —ni siquiera el retorno al orden anterior— salvo la muerte (el caso de *Un mundo feliz*).

Así, como decíamos, una lectura posible de los textos tendría que ver con la inviabilidad de cualquier nueva propuesta o, como también hemos comentado, con la «desaparición» —ya sea por asimilación o por negación— de la posibilidad de un afuera *diferente*. Esto es uno de los elementos diferenciadores de estas propuestas distópicas con algunas de las anteriormente comentadas, como *La máquina se para* o *El Talón de Hierro*. Cabe aclarar que no estamos diciendo que esto constituya una «novedad» en la ficción distópica: sin embargo, parece evidente que la tendencia ya señalada por anti-utopías como *Looking Further Backward* o *The Republic of the Future* se vuelve ahora la norma.

Esta tendencia, como iremos viendo, irá reafirmando en lo que resta de siglo, alcanzando su punto máximo décadas más tarde, en la misma época en la que Margaret Thatcher proclamase su famosa frase «*There is no alternative*». Lo que esto viene a dejar claro es que la tendencia a la *totalización* del mundo —que, como iremos viendo, se acentúa en la medida en que las alternativas desaparecen, casi literalmente, del mapa— se reproduce en el plano simbólico en los discursos de las ficciones distópicas, confirmando los cruces entre realidad, imagen, imaginación e imaginarios que sugeríamos en las hipótesis de esta tesis. En definitiva, esto nos obliga a dirigir la mirada ya no sólo a los *tropos* de la distopía, sino a la manera en que la representación —la configuración y articulación de estos tropos, especialmente, en los mensajes de la cultura de masas— afecta a nuestra imaginación acerca de las posibles alternativas.

En esto, ya no sólo la literatura, sino también —y, sobre todo— la industria cinematográfica, comienza a configurarse como un espacio crucial. El caso de *Metrópolis* nos permitía observar ya el poder de la pantalla cinematográfica como «espacio mágico en el que se proyectan los deseos y los sueños de la inmensa mayoría» (Lipovetsky, 2009: 9), pero también —y quizá, sobre todo— sus miedos y preocupaciones. Otro claro ejemplo de esto último fue el éxito de la película *Tiempos modernos* (1936), de Charles Chaplin, que, aunque no se trata formalmente de una distopía, sin dudas supo reflejar los efectos de la mecanización y el ambiente político de los años de la Gran Depresión en los Estados Unidos. En los años de posguerra, la creciente popularidad de la televisión y la caída del sistema de estudios hollywoodense, comenzaban a dejar margen para el tratamiento de nuevos temas en la gran pantalla, relacionados con los temores de una era *radicalmente* nueva.

2.4. La distopía ante la contradicción (1950-1979).

La tendencia al cierre continuó funcionando como una especie de máxima de los relatos distópicos occidentales de la época posterior. A esto colaboraron sin dudas los casi treinta años «dorados» del capitalismo de posguerra, años en los que la única amenaza sólo parecía poder provenir desde el exterior. Los eventos históricos que acompañaron a este período tendrían mucho que ver en todo esto: en 1949, la división de Alemania en dos Estados (la RDA y la RFA) inauguraría el período denominado como Guerra Fría, en el que la firma del pacto de la OTAN y la creación de la COMECON —culminada, más tarde, en el Pacto de Varsovia de 1955— fijarían los nuevos bloques a escala global. El mismo año, la URSS se haría con la bomba atómica, inaugurando también un período de alerta y tensión permanente entre la ciudadanía estadounidense, ante el temor a una inminente guerra nuclear. Bajo el discurso de la supuesta «amenaza exterior»¹⁷² —al que, con la caza de brujas de McCarthy, se le sumaría también el del «enemigo interior»— la

¹⁷² Aunque parece claro que ninguna de las dos superpotencias estaba dispuesta realmente a «apretar el botón», acontecimientos tales como la crisis de los misiles en Cuba (1962), pagarían el precio de «desquiciar los nervios de varias generaciones» (Hobsbawm, 1995: 233). Fontana es de una opinión similar. Según él, «Nunca hubo proyectos de ataque nuclear del lado soviético», por lo que la carrera armamentística entre las dos superpotencias estuvo basada en lo que él califica como una «guerra fantasmal» (Fontana, 2017: 292).

persecución política, los *bunkers* y los simulacros antibombas marcarían definitivamente a toda una generación de norteamericanos.

La retórica apocalíptica de los Estados Unidos respecto a la Unión Soviética sin dudas alimentó buena parte de los relatos de ficción: la literatura y el cine hollywoodense se llenaron de espías o invasiones alienígenas que servían para alimentar la paranoia frente a este enemigo exterior que ponía en riesgo la «democracia» y el modo de vida de la gente común. Lo mismo sucedería con la ficción distópica que, especialmente en occidente, insistió en un primer momento en retratar la realidad de posguerra bajo una mirada orwelliana. Claeys (2018: 453-455) cita como ejemplo de esto a novelas tales como *The Great Idea* (Henry Hazlitt, 1951), *Red Sky at Night* (Ronald Mathews, 1951) o *One* (David Karp, 1953). Sin embargo, como señala Hobsbawm (1995: 234), esta retórica de confrontación estaba lejos de tener una base real. La dura posguerra de la URSS, sumada a la ruptura de la Yugoslavia de Tito en 1948 y la muerte de Stalin en 1953 —que abriría el proceso de desestalinización impulsado, sobre todo, por el «discurso secreto» de Nikita Jrushchov— empezaban a resquebrajar «la solidez del bloque soviético» (Hobsbawm, 1995: 233) que no estaba dispuesta a enfrentarse en un conflicto abierto con los Estados Unidos. La realidad soviética empezaba así a evidenciar su rezago respecto al período de abundancia y modernización tecnológica del mundo capitalista occidental. Continuando con el análisis de Hobsbawm (1995: 270):

(...) todos los problemas que habían afligido al capitalismo en la era de las catástrofes parecieron disolverse y desaparecer. (...). ¿Desempleo masivo? (...) Sólo en Norteamérica no se había eliminado aún. (...) en los viejos centros obreros industriales ¿qué sentido podían tener las palabras de la *Internacional*, «Arriba, parias de la tierra», para unos trabajadores que tenían su propio coche y pasaban sus vacaciones pagadas anuales en las playas de España? Y, si las cosas se les torcían, ¿no les otorgaría el estado del bienestar, cada vez más amplio y generoso, una protección, antes inimaginable (...)?»

Parece fácil reconocer en este «gran salto adelante» de la economía capitalista las reflexiones de Marcuse acerca de la «muerte de la utopía», sobre las que tuvimos oportunidad de extendernos en el anterior capítulo de esta tesis. Como rezaba el eslogan de la campaña de 1959 del ex primer ministro británico Harold Macmillan: *Never had it so good* («Nunca os ha ido tan bien»). El «modo de vida americano», promocionado en

la Europa de posguerra a través del Plan Marshall, ganaba terreno en el mundo. Así, el coche privado, el televisor y el centro comercial se convertirían en símbolos de la prosperidad capitalista. A todo esto le acompañó un significativo aumento del tiempo libre y de ocio, que ahora pasaba a pertenecer al ámbito privado¹⁷³. En este sentido, Ventura (2019: 57) comenta que el «crecimiento de un hedonismo permisivo, fomentado por las industrias de bienes de consumo no duraderos» —fuesen estos materiales o «simbólico-culturales»— impulsaron la configuración de un «nuevo sujeto social masivo: la juventud». Paradójicamente, esta nueva juventud de clase media, que disfrutaba de una vida significativamente mejor que la de sus padres, comenzaba a poner en cuestión las bases de la sociedad que la había parido. Sobre esto, Ventura (2019: 61) puntualiza que

Aunque el mecanismo de adaptación conformista prevalecía en la mayoría de los jóvenes de esta década de 1950, ya comenzaban a vislumbrarse atisbos de modelos actitudinales portadores de mecanismos protorrebeldes que irían rompiendo con la homogeneización y la «armonía» societal y que luego se generalizarían en los años sesenta: los antecedentes más connotados son los *beatniks* y los jóvenes de la generación *beat*.

Las nuevas generaciones de jóvenes traerían consigo nuevas reivindicaciones que en muchos casos rompían radicalmente con el pasado. El famoso poema de Allen Ginsberg, «Aullido» (*Howl*, 1956), ilustraría muy bien esta ruptura, así como el hastío ante el sentimiento de *abatimiento* de las nuevas generaciones de jóvenes norteamericanos. Al grito de «¡Moloch!», que nos evoca también a lo distópico¹⁷⁴, Ginsberg (2008: 12) lanzaba una pregunta crucial para el tema que nos ocupa: «*What sphinx of cement and aluminium bashed open their skulls / and ate up their brains and imagination?*». Todos estos cambios y rupturas vendrían propiciados también por el significativo aumento de la población joven con estudios universitarios, que se evidenciaría en el estallido de las protestas estudiantiles de finales de los años sesenta. Como sintetiza Fontana (2017: 377)

¹⁷³ Hobsbawm explica cómo la introducción de la radio y, más tarde, de la televisión, acabaría provocando un cambio radical en la experiencia colectiva tras la Segunda Guerra Mundial, afectando a las formas de identificación de la clase obrera (en particular, a la «conciencia de clase»). En palabras del autor: «La prosperidad y la privatización de la existencia separaron lo que la pobreza y el colectivismo de los espacios públicos habían unido» (Hobsbawm, 1995: 308-309)

¹⁷⁴ Recordemos que este es también el grito de Freder al enfrentarse a la máquina en la *Metrópolis* de Lang.

Los años cincuenta habían sido en el «mundo occidental» un tiempo de conformismo social, con una aceptación sin discusión de la autoridad del gobierno, la familia y la religión, una rígida subordinación de las mujeres a los hombres y de los hijos a los padres, un tiempo de racismo y de actitudes reprimidas respecto al sexo. En los sesenta estos valores fueron reemplazados gradualmente por la lucha en favor de los derechos civiles, el feminismo y la liberación sexual, y por el nacimiento de una contracultura.

En el caso específico de los Estados Unidos, este malestar vendría suscitado, también, por el fracaso de las políticas progresistas del presidente Lyndon B. Johnson que acabarían llevando al republicano Richard M. Nixon a la presidencia en 1969. Las intenciones de Johnson de acabar con la segregación a través de la aprobación de leyes como la *Civil Rights Act* (1964) se vieron frustradas por el racismo estructural de la sociedad norteamericana. Esto llevó a una serie de violentos enfrentamientos a lo largo y ancho del país, que fueron respondidos con una feroz represión y con la aprobación, finalmente, de la *Law Enforcement Assistance Act* (1965), más tarde utilizada por los gobiernos republicanos para atacar cualquier acto potencialmente «subversivo» (Fontana, 2017: 350).

Todo este ambiente se canalizaría también, y quizá especialmente, a través de los relatos de ficción distópica. Si en el caso de la utopía literaria nos referíamos a las novelas «críticas» como *Walden Dos*, *Ecotopía* o, más tarde, *Los Desposeídos*, en la distopía nos encontramos con ejemplos tan diversos como *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953), *The Space Merchants* (Frederik Pohl y Cyril Kornbluth, 1953)¹⁷⁵, *A Clockwork Orange* (Anthony Burgess, 1962)¹⁷⁶, *Make Room! Make Room!* (Harry Harrison, 1966)¹⁷⁷, *Logan's Run* (William F. Nolan y George Clayton Johnson, 1967)¹⁷⁸, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Philip K. Dick, 1968)¹⁷⁹ o *Stand on Zanzibar* (John Brunner, 1969)¹⁸⁰. En este sentido, si hasta el momento sosteníamos que la mayor parte de las distopías partían de un enfoque liberal especialmente crítico con los relatos utópicos clásicos, el análisis de los textos que componen este apartado nos permitirá observar que esta no

¹⁷⁵ En adelante, *Mercaderes del espacio*.

¹⁷⁶ En adelante, *La naranja mecánica*.

¹⁷⁷ En adelante, *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!*

¹⁷⁸ En adelante, *La fuga de Logan*

¹⁷⁹ En adelante, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*

¹⁸⁰ En adelante, *Todos sobre Zanzibar*.

supone la única expresión de lo distópico-narrativo. Es cierto que, sin embargo, muchas de las nuevas distopías no suponen una ruptura radical con la tradición anterior. Como reconoce Martorell (2015: 106) *1984* y *Un mundo feliz* inaugurarían dos tendencias claramente reconocibles también en esta nueva ola de la ficción distópica: lo que se ha dado a conocer bajo las etiquetas de «distopía orwelliana» o «distopía huxleyana» respectivamente. Pero no es menos cierto que, pese a ello, muchas de las distopías de este período virarían hacia una crítica que se presentaba, al menos en su intención y/o apariencia, como una denuncia del relato oficial sobre los (supuestos) éxitos de la *edad dorada* del capitalismo.

Aunque un análisis de todas las distopías que conforman este período excedería con creces los objetivos de esta tesis, pueden señalarse algunos elementos de las mismas que ejemplifican este giro crítico en la distopía occidental¹⁸¹. Así, el planteamiento de temas como el malthusianismo y los límites del crecimiento, o el creciente poderío de las grandes corporaciones y/o de la industria del entretenimiento masivo, servirán a modo de presentar un paisaje distópico en el que los tópicos tradicionales de la distopía se entrecruzan e imbrican con nuevos, en una realidad cada vez más compleja y cerrada. Pensamos, por ejemplo, en la indiferencia y alienación de los habitantes de estos mundos —una imagen ya planteada en distopías como *Nosotros*, *1984* o *Un mundo feliz*— que ahora no sólo aparece provocada por la aceptación resignada de una realidad que se presenta como inalterable, sino también por el creciente y enorme poderío de la industria del entretenimiento. Al mismo tiempo, las consecuencias de esta indiferencia o alienación aparecen vinculadas con las cada vez más habituales tendencias autodestructivas —suicidios, represión, drogadicción, etc.— o con la manifestación de una violencia cada vez más explícita e irracional. En definitiva, todo esto servirá a modo de poner en evidencia las contradicciones de un sistema que presentaba sus logros económicos como prueba de su (aparentemente) incontestable éxito. El alcance o repercusión de esta *apertura* crítica en una época en la que, además, la imagen visual cobrará una relevancia especial —recordemos que muchas de las novelas citadas tuvieron su correspondiente adaptación a formato cinematográfico—, es algo que intentaremos dilucidar en las páginas que siguen.

¹⁸¹ Debido a la heterogeneidad de este bloque, hemos decidido organizarlo de una manera un tanto diferente a los anteriores, con el objetivo de poder abarcar algunos de los temas más relevantes de esta etapa.

2.4.1. Las paradojas de vivir en un mundo limitado: indiferencia y apatía en la distopía maltusiana.

En el anterior capítulo aludíamos al impacto de trabajos como «La primavera silenciosa» (*Silent Spring*, Rachel Carson, 1962) o «Los límites del crecimiento» (*The Limits to Growth*, Donella Meadows, 1972). Como decíamos, estas publicaciones evidenciaban algunas de las nuevas preocupaciones de este período, como la contaminación o la gestión de los recursos naturales, que tendrían su correlato utópico en obras como *Walden Dos* de Skinner o la *Ecotopía* de Callenbach. En todo esto, la publicación de «La Bomba P» (*The Population Bomb*, Paul R. Ehrlich, 1968) vino a dejar constancia de que la superpoblación constituía, también, una de las preocupaciones fundamentales de la época. Estos temores no eran, por supuesto, ninguna novedad: el entomólogo Paul R. Ehrlich, así como algunos de los autores distópicos que trataremos en este apartado, retomaban de alguna manera las denuncias que Thomas Malthus planteaba ya en el siglo XVIII, en su *Ensayo sobre el principio de la población* (1789), donde ponía de relieve las fatales consecuencias asociadas a un crecimiento ilimitado de la población mundial. Brian Stableton (2010: 270) destaca, además, que estas preocupaciones se vieron reforzadas entre la población estadounidense por el fenómeno conocido como «Dust Bowl», vivido durante el período de entreguerras, en el que cientos de miles de hectáreas de tierras de cultivo del Medio Oeste americano quedaron inservibles durante varios años, provocando grandes desplazamientos poblacionales que se sumaban al escenario de miseria generado por el crack del 29. Andreu Domingo (2008: 74), por su parte, explica que el descrédito científico de la eugenesia tras la Segunda Guerra Mundial, sumado al proceso de descolonización y el crecimiento demográfico de los países «en vías de desarrollo», favorecieron un cambio de paradigma en las políticas demográficas, que ahora centrarían su interés en el estudio de las dinámicas poblacionales en relación con el crecimiento económico, a través de lo que se conoce como «teoría de la transición demográfica».

El desarrollo de la mencionada teoría corrió fundamentalmente a cargo del demógrafo Frank Norestein, director de la *Princeton Office of Population Research* y autor de *Population: The Long View* (1945). Norestein establecía así la existencia de cuatro fases en este proceso transicional: la primera, llamada «antiguo régimen demográfico», en la que la que el alto índice de mortalidad compensaría el número de nacimientos,

manteniendo el equilibrio; la segunda, en la que el crecimiento poblacional se dispararía debido a la disminución de la mortalidad; la tercera, en la que se observaría también una disminución de la fecundidad, haciendo que la población total descienda; y la última, llamada «régimen demográfico moderno», en la que se conseguiría un nuevo equilibrio en niveles muy bajos. Según Domingo (2008: 76-77), Norestein, que en un principio estaba interesado en analizar los factores que influían en el proceso de modernización, viró su enfoque hacia los años cincuenta, cuando tras un viaje oficial a Asia se convenció de que el crecimiento descontrolado de la población china tras el triunfo de la revolución podría poner en aprietos al mundo capitalista occidental. A partir del informe de Norestein, el debate estaba servido: los «maltusianos», que creían necesaria la adopción de medidas de control de la natalidad, se enfrentarían a los «desarrollistas», defensores de la implantación de programas económicos y culturales que favorecieran la aceleración del proceso de modernización (Domingo, 2008: 77).

Con todo ello, el cuestionamiento del progreso por parte de los relatos distópicos, se enfocaría ahora también en términos de la imposibilidad de un crecimiento ilimitado. Tal es el caso de *Mercaderes del espacio* (Frederik Pohl y C. M. Korbluth, 1953), *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!* (Harry Harrison, 1966), *La fuga de Logan* (William F. Nolan y George Clayton Johnson, 1967) o *Todos sobre Zanzíbar* (John Brunner, 1969). Las cuatro novelas comparten esta preocupación y constituyen, pues, lo que ha venido a llamarse «distopías maltusianas». Valga como ejemplo de esto el texto con el que Nolan y Johnson (1976: i) nos introducen al mundo de Logan:

By the early 1970s over 75 per cent of the people

living on earth

were under twenty-one years of age.

The population continued to climb—and

with it the youth percentage.

In the 1980s the figure was 79.7 per cent,

In the 1990s, 82.4 per cent.

In the year 2000—critical mass.

Harrison (1986: 7), por su parte, presenta su novela con una declaración real del presidente Eisenhower, en la que descarta poner en marcha cualquier tipo de política de control de la natalidad. A partir del comentario de Eisenhower, el autor de *¡Hagan sitio!...* reflexiona sobre el aumento exponencial del consumo de recursos por parte de la población estadounidense que, para el año 1999, «necesitará más del 100 por cien de los recursos del planeta» para mantener su nivel de vida: «Esto es una imposibilidad matemática», continúa Harrison, «aparte del hecho de que en el año 2000 la Tierra estará poblada por siete mil millones de personas y —quizá— también a ellas les gustará disponer de algunas materias primas». De hecho, y pese a que la publicación de la novela de Harrison es anterior, el Nueva York de 1999 de *¡Hagan sitio!* se asemeja mucho a la Delhi descrita por Ehrlich (1969: 15) en *The Population Bomb*:

People eating, people washing, people sleeping. People visiting, arguing, and screaming. People thrusting their hands through the taxi window, begging. People defecating and urinating. People clinging to buses People herding animals. People, people, people, people.

Un panorama similar es plasmado por Pohl y Kornbluth que, otra vez en la ciudad de Nueva York, nos habla de hordas de personas que pululan por las calles buscando refugiarse de un exterior insoportablemente contaminado. La expedición a Venus, que el protagonista Mitchell Courtenay está encargado de promocionar, se presenta como la única solución; así nos lo hace saber Jack O’Shea, el único hombre que ha vuelto del nuevo mundo: «“Too damn many people, Mitch. Too damn much crowding. (...). We need Venus, we need the space...”» (Pohl y Kornbluth, 1985: 22). Aquí, los llamados «consistas» —una organización conservacionista calificada de terrorista— son los primeros interesados en encontrar un mundo nuevo en el que comenzar de cero: «“think what Venus means to us—an unspoiled planet, all the wealth the race needs, all the fields and food and raw materials”», nos dice uno de ellos (Pohl y Kornbluth, 1985: 87). Por último, en el caso de *Todos sobre Zanzíbar*, el propio título hace alusión a que el total de la población mundial, que en 1918 cabía en la isla de Wight (Inglaterra), se multiplicaría hasta alcanzar los siete mil millones de personas para el año 2010, necesitando para ese momento una isla del tamaño de Zanzíbar (Tanzania), casi seis veces más grande (Smith, 2012: 61).

De esta manera, la ficción distópica ya no sólo respondería a una reacción ante textos utópicos concretos —lo que entendemos como «anti-utopía» propiamente dicha—, sino que también incluiría una denuncia directa al nuevo paradigma capitalista de posguerra, basado en el híper consumo y en la (renovada) promesa de prosperidad y crecimiento¹⁸². Teniendo esto en cuenta, esta nueva ola de ficción distópica conservaría aún su carácter anti-utópico, pero esta vez en un sentido un tanto diferente: como reacción al paradigma consumista y productivista del capitalismo moderno comprendido en un sentido *utópico*. Esto es, como una *utopía en marcha*, cuyos efectos perniciosos podían ya constatarse en la cotidianidad del mundo (supuestamente) «libre». Por tanto, en nuestra opinión, tales obras podrían ser leídas como una suerte de distopías críticas, ya no tanto en el sentido señalado en el primer epígrafe de este bloque por Baccolini y Moylan, sino como reflexión capaz de poner en cuestión algunos de los consensos políticos, económicos y sociales dentro del propio mundo occidental. Como comenta el personaje de Solomon de la novela de Harrison, «En una época tuvimos el mundo entero en nuestras manos, pero nos lo comimos, y lo quemamos, y ahora ha desaparecido» (Harrison, 1986: 269).

Con esto en mente, las distopías de posguerra se encargarían de proyectar «distopías cotidianas» (Claeys, 2018: 466) ubicadas en futuros más o menos cercanos, en las que el lector pueda ver reflejada su propia realidad. En esta línea, la distopía se convierte en el paisaje habitual de los personajes. La consecuencia de esto es que, de forma paradójica a la profundidad de la crítica planteada, casi ninguno de estos protagonistas siquiera se plantea la posibilidad de cambiar su realidad y, en los casos en los que sí lo hacen, la resolución acaba planteándose en términos de una salida individual al problema (o, en el mejor de los casos, para unos pocos «elegidos»). Así, por ejemplo, en el caso de Logan, su primer objetivo es descubrir la existencia del supuesto «Santuario» al que escapan los jóvenes que no están dispuestos a morir a los veintiún años como marca la ley. Sólo después de varias idas y venidas, Logan acabará aceptando convertirse en un fugitivo más. Algo similar ocurre con Andy en la novela de Harrison, para quien la principal preocupación es resolver por fin la investigación criminal que lo trae de cabeza, mientras las protestas por el control de la natalidad funcionan como un elemento casi accesorio de

¹⁸² Esta renovación se correspondería con una cierta recuperación de la «fe en el progreso lineal» que, en palabras de Harvey (1998: 52), volvería a plantear la posibilidad de un modernismo «positivista, tecnocéntrico y racionalista». Como se puede observar, la historia de la distopía evidencia las constantes tensiones y ambigüedades que rodean a la idea moderna de progreso y, en consecuencia, al propio proyecto capitalista moderno. En este sentido, podríamos hablar de una «utopía capitalista».

la trama. El caso de *Mercaderes del espacio* es quizá el más canónico del género: aquí sí existe un grupo de disidentes —los llamados *consistas* o conservacionistas—, que acabarán convenciendo al protagonista de unirse a su causa. Sin embargo, esto no pasará hasta el final de la novela, en el que el amor de Mitchell por su mujer le llevará a ceder a sus reclamos y mudarse con ella a Venus. De este modo, como puede observarse, los protagonistas de las citadas novelas se ven afectados por los problemas de sus mundos distópicos sólo de manera *colateral* y, generalmente, la trama por la que discurre la historia bien podría funcionar de forma independiente a la realidad planteada.

La novela de Brunner es probablemente la más interesante en cuanto al intento de escapar a un planteamiento superficial del tema; recordemos que *Todos sobre Zanzíbar* es el único caso en el que sus protagonistas están directamente implicados en la realidad distópica planteada y cuentan con algo de poder en las más altas esferas políticas y/o económicas. Además, lo interesante de la novela de Brunner es que su estructura de *collage* —lo que Brunner (2003: vii) llamó el «modo Innis» de escritura, en honor a Harold Innis, colaborador de Marshall MacLuhan— colabora a representar las relaciones entre la estructura socioeconómica y las respuestas políticas y tecnológicas a la presión poblacional sobre los recursos del planeta (Bukeavich, 2002: 53). Así, en *Todos sobre Zanzíbar*, el estilo utilizado por el autor colabora a provocar la ansiedad de un paisaje abarrotado de gente, coches inservibles y anuncios propagandísticos:

Stock the VISUAL: cliptage, wholescreen, atmospheric-type, orchestrated, firs favouring copter views and MCU's New Jersey Turnpike Jam 1977 (...).

Live cue SOUND: “Today we congratulate Puerto Rico on the defeat it's inflicted on the baby-farming lobby. (...).”

“Like living creatures, automobiles expired when their environment became saturated with their own excreta. We ourselves are living creatures. We don't want the same to happen to us. (...).” (Brunner, 2003: 15)

El anterior pasaje, sumado a los cementerios de coches de *¡Hagan sitio!...*, nos recuerdan también el debate —muy actual, dicho sea de paso— sobre los pilares en los que se asienta el modo de vida capitalista occidental, con el automóvil particular como uno de los principales símbolos de un progreso imposible de mantener de forma eterna (y, por tanto, también de su declive). Cabe recordar que tan sólo unos años antes de que muchas de estas distopías vieran la luz, en 1949, el empleado de la Shell, King Hubbert, vaticinaba

ya el progresivo agotamiento de las reservas de petróleo barato. En concreto, Hubbert calculó que el «pico» de producción de petróleo se alcanzaría alrededor del año 1970 para el caso de los Estados Unidos, mientras que, a nivel mundial, ocurriría en un punto cercano al año 2000 (Ballenilla, 2004: 20-21), época en la que se ambientan la mayoría de estas novelas. Más allá del debate concreto, lo que Hubbert ponía sobre la mesa era que las promesas sobre un futuro de infinito crecimiento resultaban no ser más que quimeras; todas las certezas se desmoronan, *todo lo sólido se desvanecía en el aire*. Pero, otra vez, y como comenta Claeys (2018: 466), el paisaje de *Todos sobre Zanzíbar* no se ve significativamente alterado a lo largo de la novela, salvo por el fortalecimiento de las políticas eugenésicas y la mayor explotación de los recursos naturales por parte de las corporaciones. Los habitantes del mundo de Brunner seguirán multiplicándose hasta hundir sus rodillas en las aguas que rodean Zanzíbar, como sentencia el autor al final de la novela.

En definitiva, lo que parece quedar claro es que ninguno de los personajes está especialmente preocupado por rebelarse contra el orden de cosas. De hecho, quien sí lo está, es generalmente pintado como un «excéntrico» al que nadie hace demasiado caso: como Solomon Kahn en la novela de Harrison, que no para de pedalear en una bicicleta que no avanza a ningún sitio. La apatía, la desazón y el conformismo son los sentimientos más extendidos, reforzados por la constante tabarra de la propaganda oficial o de los comerciales televisivos. En esto, la indiferencia de los ciudadanos nos recuerda a la de los habitantes del mundo feliz de Aldous Huxley; y, tal y como se preguntaba Neil Postman (2006: 156) en su libro *Amusing Ourselves to Death*, «Who is prepared to take arms against a sea of amusements?».

2.4.2. La realidad del nuevo mundo feliz: alienación, cultura de masas y (neo)totalitarismo.

Tal y como hemos sugerido, en la mayoría de los ejemplos citados la situación distópica planteada es llevada por sus protagonistas con apatía, resignación y/o, incluso, con cierto grado de cinismo. Esto es lo que le sucede, por ejemplo, al personaje de Sawyer, compañero de Logan, quien al inicio de la novela afirma que, a pesar de sus dudas, «The system is right, I know that. (...). I've been loyal and I won't change now» (Nolan y

Johnson, 1976: 5). El Mitch de *Mercaderes del espacio* también es de una opinión similar: «you know I have no complaints about the system. It works; that's all you have to say for it», le hace saber a su jefe (Pohl y Kornbluth, 1985: 22). Lo mismo le sucede al capitán Beatty de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), aunque en este caso no se trata tanto de apatía como de un cinismo militante con el régimen: ante los recelos de Montag, Beatty le recuerda que los bomberos son «los Guardianes de la Felicidad» y que por ello deben «aguantar firmes» (Bradbury, 2004: 71). La conformidad de los personajes con estos mundos felices hace presencia en estas novelas replicando —en muchos casos, de forma casi literal— varios de los tropos más recordados del *mundo feliz* de Huxley (como, por ejemplo, el uso generalizado de alucinógenos o la aceptación de la liberación sexual¹⁸³).

Sin embargo, a medida que las tramas avanzan, la felicidad de estos mundos se demuestra una farsa, como revelan tanto el intento de suicidio de Mildred, la mujer de Montag en *Fahrenheit 451*, como los ataques de violencia aparentemente irracional de *Todos sobre Zanzíbar* o los numerosos fugitivos de la novela de Nolan y Johnson. En *Mercaderes del espacio*, los directivos de la agencia de publicidad más grande del planeta se escandalizan cuando Mitch, vuelto de su peripecia como trabajador raso de la corporación Clorela, afirma que la mayor parte del mundo no es feliz (Pohl y Kornbluth, 1985: 135). Algo que en el caso de *Todos sobre Zanzíbar* es tratado con un sarcasmo y un cinismo tajantes, como cuando Norman le explica a un chiquillo de una escuela de Beninia que

(...) because America is a big and rich and proud country we don't like admitting that there are some people who aren't happy—who are so unhappy, in fact, they want to change the way things are run. (...). And there are some other people who would also like to change things, but who haven't got around to using bombs yet, or setting houses on fire. If they thought there were many more like themselves, they might decide to start too. (Brunner, 2003: 457-458).

La denuncia de la falsedad de estos mundos felices se vuelve, por tanto, uno de los motivos de las mencionadas tramas: su supuesta *felicidad* se asienta sobre la negación y

¹⁸³ Martorell (2015: 226) denomina este tipo de novelas como «distopías foucaultiana», en las que el sexo es utilizado como un «medio de control social y psicológico». Según el filósofo, tales distopías se diferenciarían de aquellas en las que «la sexualidad emancipa al individuo del acoso del Todo al renaturalizarlo y despertar sentimientos reprimidos por la racionalidad extremista vigente». A estas, el Martorell las denomina «distopías reichianas», dentro de las que coloca ejemplos tales como *1984* o *Nosotros*.

ocultación de la realidad. En este sentido, los autores de estas novelas insisten y profundizan en los planteamientos de Huxley: en esto, cabe recordar que la cuestión de las consecuencias asociadas a la superpoblación constituía también una de las principales preocupaciones del autor. De hecho, en el primer capítulo de su *Nueva visita a un mundo feliz*, Huxley reflexionaba específicamente sobre este tema en particular; en resumen, para él, un estado de crisis permanente como este —en el que la presión sobre los recursos naturales sería imponente— justificaría el control permanente sobre la población y el territorio por parte de los diferentes gobiernos. Según Huxley, esta presión acabaría conduciéndolos, finalmente, hacia una deriva totalitaria. Aunque la reflexión del autor de *Un mundo feliz* acaba convirtiéndose en una diatriba expresamente anticomunista, lo relevante de su planteamiento tiene que ver con las características de estas nuevas formas de control; como en su *mundo feliz*, el foco estaría puesto en el mantenimiento de la paz social, lo que se conseguiría principalmente a través del fomento de constantes distracciones, tarea en la que los medios de comunicación masivos jugarían un rol fundamental. En las novelas comentadas, podemos observar cómo este planteamiento se volvería la pauta para imaginar el futuro de un mundo que, ahora fuera del ámbito de la ficción, se encontraba cada vez más atravesado por las lógicas de la industria cultural masiva. Los mundos aquí comentados constituyen, pues, distopías huxleyanas en toda regla.

Esto no quiere decir que, sin embargo, no persistan elementos orwellianos en sus tramas; la omnipresencia de las pantallas o la represión implícita a su modo de vida en la mayoría de los casos citados, podrían servir de ejemplo de ello. En el caso de *La Fuga de Logan*, además, tienen presencia también algunos elementos que recuerdan a *Zamiátin*, como las paredes de cristal de las «unidades domiciliarias» y de las «glasshouses», una suerte de prostíbulos y centros de entretenimiento contruidos con muros transparentes e iluminados con luces de colores. En todo caso, esta apelación a la transparencia se ha convertido prácticamente en una marca de la enunciación característica de los textos distópicos: como comentábamos antes, la transparencia, sumada a la presencia de un afuera peligroso y desafiante, sirve a modo de legitimar la existencia del interior distópico del que resulta muy difícil escapar.

A pesar de todo ello, como decíamos, es claro que la presencia de elementos huxleyanos cobra un peso significativamente mayor en las tramas distópicas de este período. Ya no

existen grandes «Benefactores» o un «Gran Hermano» que vigile de forma constante el cumplimiento de la ley, como sucedía en las distopías clásicas de Zamiátin u Orwell. No sabemos cómo son los gobiernos de los mundos de Dick, Bradbury, Pohl o Nolan: en definitiva, esto no constituye un aspecto especialmente relevante para la trama. Ni siquiera el protagonista de *Mercaderes del espacio*, que poco a poco va tomando conciencia de las contradicciones del sistema, considera que la democracia sea una cuestión que deba preocuparle; para él: «That is a philosophical problem for you, you understand; not for me. I am a pragmatist, and a pragmatist, moreover, on the payroll of Fowler Schocken» (Pohl y Kornbluth, 1985: 12). La ciudadanía de estas distopías, como los ciudadanos de Huxley, vive en un estado de relativa libertad, «controlada», como decíamos, sólo por la enorme influencia de la cultura de masas.

En este último sentido, aunque no se trata de una distopía maltusiana, pueden enmarcarse también las constantes referencias de Bradbury a la progresiva vulgarización de la cultura. En *Fahrenheit 451*, como recuerda el capitán Beatty, la industria del entretenimiento supone la principal herramienta para el mantenimiento de la paz entre la ingente «masa» de personas: «Has de comprender que nuestra civilización es tan vasta que no podemos permitir que nuestras minorías se alteren o exciten», sentencia Beatty (Bradbury, 2004: 69). Algo en lo que coincide también la novela de Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, en el que la industria del entretenimiento compite con la religión por el favor de la población, esta vez, a escala galáctica. Cuestión que pone de manifiesto el personaje de John Isidore que, molesto por las constantes burlas hacia el «mercerismo» (la religión del mundo de Dick) por parte del cómico más famoso de la televisión, acaba concluyendo que este debe estar celoso porque ambos «pelean por el control de nuestro yo psíquico» (Dick, 2017: 92). No parece difícil reconocer en esta última afirmación las palabras de Pier Paolo Pasolini (2009: 32) que, en 1975, afirmaba que «Ahora el catolicismo compite con un nuevo fenómeno cultural «homologador», el hedonismo de masas».

En esta línea, vale la pena recordar que, en la novela de Bradbury, los bomberos encargados de la quema de libros tampoco suponen un aparato represor al uso, en el sentido orwelliano, sino que funcionan más bien en la línea de una «demanda social» — o, mejor dicho, ideológica— que actúa gracias a una mayoría de ciudadanos

colaboracionistas con el sistema. Así nos lo hace saber el capitán Beatty, jefe del cuartel de bomberos donde trabaja Montag (Bradbury, 2004: 67-68):

No era una imposición del Gobierno. No hubo ningún dictado, ni declaración, ni censura, no. La tecnología, la explotación de las masas y la presión de las minorías produjo el fenómeno, a Dios gracias. En la actualidad, gracias a todo ello, uno puede ser feliz continuamente (...).

Algo que confirmará más adelante el exprofesor de literatura, Faber, cuando le recuerde a Montag que el problema no son los bomberos, porque estos sólo constituyen «un espectáculo de segunda fila, apenas necesario para mantener la disciplina» (Bradbury, 2004: 97). En *Fahrenheit 451*, pues, nos encontramos con una sociedad narcotizada por la omnipresencia de las imágenes que mantienen a los ciudadanos aislados del mundo exterior. Fuera, la guerra actúa como una música de fondo debilitada por la fuerza de la publicidad y las telenovelas. En este caso, la presencia espectral de la guerra funcionaría en un sentido similar al exterior amenazante al que hacíamos referencia unas páginas antes. Ya no hay muros ni cúpulas que encierren a los habitantes de estos mundos: no son necesarios. La guerra ha pasado a ser un mero método complementario, lejano y espectral, para prevenir de la conveniencia de no salirse de los márgenes. En todo caso, la indiferencia de los ciudadanos ante la misma deja constancia de esta existencia superflua del mundo exterior. Esto es lo que pone sobre la mesa el propio Montag cuando, hastiado de la indiferencia de sus conciudadanos ante los constantes zumbidos provocados por los bombarderos, acabe preguntándose: «¿Nos divertimos tanto en casa que nos hemos olvidado del mundo?» (Bradbury, 2004: 83). La imagen opacada de este exterior es algo recurrente también en otros ejemplos, como *La fuga de Logan* o *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* En el caso de la primera, la guerra es algo que pertenece a un pasado muy remoto —la historia se desarrolla en el año 2116— y sirve sólo a modo de introducción y advertencia para el lector de los orígenes de este mundo (Nolan y Johnson, 1976: i):

*The seeds of the Little War were planted in a
restless summer during the mid-1960s,
with sit-ins and student demonstrations as youth*

testes its strength.

En la novela de Dick nos encontramos con una imagen aún más distante y oscura. La única prueba de que la guerra ha sucedido es la ausencia de vida animal y, por supuesto, la nube de *kippel* —«basugre», en algunas traducciones— y de polvo radiactivo que rodea el planeta, impidiendo que los humanos puedan ver las estrellas: «nadie recordaba por qué había estallado la guerra, ni quién la había ganado (...). Eso si alguien había resultado vencedor», nos dice Dick (2017: 27-28). Este olvido y ocultación del exterior atestiguan la confusión ante una realidad cada vez más velada y enmudecida por el ruido. Así lo expresará el sociólogo Chad Mulligan de *Todos sobre Zanzíbar* cuando asegure que «the whole of modern so-called civilised existence is an attempt to deny reality insofar as it exists» (Brunner, 2003: 251). En este sentido, novelas como *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* se llevan la palma a la hora de plantear las constantes falsedades e incertezas de un mundo cada vez más irreconocible. Aquí, los nuevos modelos de androides de la Corporación Rosen —los *Nexus-6*— son prácticamente indistinguibles del ser humano, de manera que los mecanismos para detectarlos se demuestran continuamente ineficaces. La verdad de este nuevo mundo no es más que un fraude, como lo prueban la incapacidad de diferenciar entre un animal real de uno eléctrico o los «climatizadores del ánimo» con los que los ciudadanos programan sus emociones. Lo mismo pasa con la promulgada empatía que, (supuestamente) caracteriza a los seres humanos en la novela, más cuando la televisión acaba desvelando que el mayor profeta religioso de todos los tiempos no es más que un fraude inventado, probablemente, por «Un aspirante a Hitler con ambiciones políticas» (Dick, 2017: 235).

Todo esto plantea un cuestionamiento al nuevo paradigma capitalista postindustrial desde una óptica que pone en primer plano el apabullamiento ante una realidad crecientemente mediatizada que tiende a ocuparlo todo. Esta tendencia a la totalización sirve como testimonio de lo que verdaderamente ocultan estos mundos felices. Hablamos, pues, de la configuración de un totalitarismo con nuevas bases, ancladas en la ocultación o el olvido promovido por el consumo y el entretenimiento masivos. Recurriendo a la reflexión de Méndez Rubio, esto puede identificarse con un «fascismo de baja intensidad» que, según el autor, «sustituye, sin abandonarla, la prioridad de la agresión física o por la fuerza reemplazándola por la prioridad de la incidencia ideológica, persuasiva y seductora» (Méndez Rubio, 2012: 95). Por ponerlo en palabras de Pasolini (2009: 58):

Este nuevo Poder, que todavía no tiene un representante y es el resultado de una «mutación» de la clase dominante, en realidad (...) es una forma «total» de fascismo. [Se trata] de una homologación represiva, aunque se haya logrado con la imposición del hedonismo y la *joie de vivre*.

No obstante, es importante notar que tanto el Logan de Nolan y Johnson, como el Montag de Bradbury o el Mitch de Pohl y Kornbluth, consiguen finalmente escapar de sus respectivos mundos. El afuera de estos mundos, sin embargo, tiende a presentarse simplemente como un refugio para unos pocos «elegidos» bajo la lógica del *sálvese quien pueda*. Se trata, en todo caso de recuperar la «dignidad» del pasado; véase, por ejemplo, la manera en que Nolan y Johnson (1976: 146) describen la necesidad de «poner en valor» la edad adulta frente a la rebeldía desorientada de la juventud:

Dying young is a waste and a shame and a perversion. The young don't build. They use. The wonders of Man were achieved by the mature, the wise, who lived in this world before we did. There was an *Old Lincoln* after the young one...

Así, el refugio de *Fahrenheit 451* reproduce nuevamente los tópicos de Huxley acerca de la recuperación de una cultura anterior idealizada, con los hombres y mujeres que memorizan las grandes obras de la literatura en pos de conservarla para el advenimiento de un tiempo mejor. Como si el salvaje de Huxley hubiese conseguido retornar a su hogar, Montag se congratula de haber encontrado un sitio en el que «siempre habría más que suficiente» para llenarle (Bradbury, 2004: 154). Montag ha llegado a utopía, el lugar *natural* —otra vez, la naturaleza como tropo recurrente en la literatura distópica¹⁸⁴— del que la mayoría de los seres humanos se habían alejado. Pero, otra vez, como en *La Isla* de Huxley o en *Mercaderes del espacio* de Pohl y Kornbluth, se trata de una utopía reservada a unos pocos excéntricos o *iluminados*; como el mismo Granger, líder del grupo, le explica a Montag: «Constituimos una extravagante minoría que clama en el desierto» (Bradbury, 2004: 163). Nótese que la mayoría de estos refugiados son catedráticos universitarios cuyos apellidos recuerdan a algunos de los grandes utópicos de la historia, como West (protagonista de *Noticias de ninguna parte* de Morris) o Simmons.

¹⁸⁴ De esta cuestión se ocupa especialmente Francisco Martorell en su tesis *Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad* (2015).

Al contrario, en *¿Sueñan los androides...?*, el espacio exterior, la tierra prometida, tira por tierra cualquier posible utopía. Marte es un lugar inhóspito o, aún más, «terrible», tal y como lo describen los Nexus-6 que han conseguido fugarse en la novela de Dick. En *¡Hagan sitio!* no hay escape alguno: aquí, ni siquiera las promesas milenaristas sirven como consuelo para personajes como el del exsacerdote Peter que, desesperado, acaba clamando por el advenimiento del apocalipsis. Algo similar ocurre al final de la novela de Brunner (2003: 648), *Todos sobre Zanzíbar*, donde el autor sentencia que, a pesar de todo: «the human race by tens of thousands would be knee-deep in the water around Zanzibar». Se trata, en apariencia, de un mundo sin afuera que deja constancia de un proceso que se perpetúa de forma cada vez más definitiva. Otra vez, el círculo se cierra: el mundo no cambia; los humanos, tampoco.

2.4.3. Nacer en un mundo sin futuro: la(s) violencia(s) como única posibilidad ante la imposibilidad.

La sentencia sobre una realidad cada vez más total, sin prácticamente afuera, nos habla también de un ambiente ostensiblemente asfixiante y opresivo. Ante esto, solo parecen caber dos opciones: la *sumisión* ante lo irremediable o la *desobediencia*. Así, muchas de las distopías de este período optaron por abordar esta cuestión poniendo el foco en el problema de la violencia que implicarían estas dos formas de *adaptación*. De esta manera, la tendencia a la autodestrucción plasmada en novelas como *Todos sobre Zanzíbar* o el aumento de las *perversiones* asociadas a los «asesinatos comerciales» llevados a cabo por los hombres de negocio de *Mercaderes del espacio* constituyen ejemplos que ponen sobre la mesa una cuestión fundamental a la hora de acercarse a estas realidades: la relación entre sistema y violencia o, por ser más claros, la *violencia sistémica* propia de estos mundos.

En resumen, tal y como iremos comprobando a lo largo de este epígrafe, podríamos decir que la distopía, en su afán de representar las diferentes violencias que atraviesan los mundos en los que se ambientan, tienden a hacerlo de dos maneras diferentes: por un lado, la representación de una violencia «explícita» —asociada, generalmente, a la criminalidad o a arrebatos individuales— y, por el otro, la de una violencia que podríamos denominar «implícita», vinculada generalmente a los mecanismos de control y

disciplinamiento puestos en marcha por el estado¹⁸⁵. No parece casualidad, en este último sentido, que muchos de los personajes principales de estas novelas desempeñen tareas de vigilancia de tipo policial; véase, por ejemplo, el caso de Andy Rusch en *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!*, el de Rick Deckard en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* o el de Donald Hogan en *Todos sobre Zanzíbar*. Ambas expresiones de violencia —explícita e implícita— no aparecen aisladas: son expresiones que se retroalimentan o, por lo menos, coexisten en una pugna constante. En definitiva, en las novelas, ambas se presentan como consecuencia del deterioro de las condiciones materiales de existencia de sociedades en decadencia.

Así, en el caso de *Todos sobre Zanzíbar*, Brunner establece un vínculo directo entre violencia y crecimiento poblacional, siendo este último uno de los motivos de la proliferación de los llamados *muckers* («lo criminales», en la traducción al castellano). Los *muckers*, nos cuenta el autor a lo largo de las sucesivas páginas, son personas que, como producto del estrés producido por la superpoblación, la incitación al consumo, la competencia y la falta de intimidad, sufren repentinos ataques de ira en los que asesinan a quien se le ponga delante. En el 2010 de Brunner, los ciudadanos de países como Reino Unido o Estados Unidos viven atemorizados por su existencia, exagerada por los medios de comunicación que advierten constantemente de la amenaza. La mencionada relación entre sistema y violencia puede observarse también en *Fahrenheit 451*, cuando la joven Clarisse, le describe a Montag el comportamiento de la gente de su edad:

Temo a los jóvenes de mi edad. Se matan mutuamente. (...). Sólo en el último año, seis de mis compañeros han muerto por disparo. Otros diez han muerto en accidente de automóvil. (...). Mi tío dice que su abuelo recordaba cuando los niños no se mataban entre sí. Pero de eso hace mucho, cuando todo era distinto. (Bradbury, 2004: 40)

La violencia descrita por Clarisse es la marca que distingue también, en este caso de manera evidente, a la sociedad descrita por Anthony Burgess en *La naranja mecánica*

¹⁸⁵ Como veremos más adelante, Žižek (2009b: 9-10) recurre a una denominación similar, que identifica también dos tipos de violencia: la «violencia subjetiva» y la «objetiva». Sin embargo, para la cuestión que nos ocupa, hemos decidido mantener los términos propuestos en nuestro texto (violencia «explícita» e «implícita»), ya que consideramos que se ajustan mejor a lo reflejado en las novelas.

(1962)¹⁸⁶, texto del que nos ocuparemos especialmente en este apartado. Aquí, las noches de juerga de los jóvenes, atiborrados de alucinógenos y otras drogas, se reducen a agredir a cualquiera que se cruce en su camino. Alex y su grupo de «drugos»¹⁸⁷ son una pandilla de chicos de apenas quince años provenientes de familias de clase obrera, reacios a la disciplina del trabajo y a cualquier tipo de autoridad. La noche de la ciudad de Londres está plagada de pandillas similares que, ante la escasa presencia de la policía, vagan por las calles a la caza de su próxima víctima. Una de tales víctimas, un mendigo anciano y borracho, describe de la siguiente manera la realidad planteada por Burgess (1988: 18):

“It’s a stinking world because it lets the Young get on to the old like you done, and there’s no law nor order no more.” (...). “It’s no world for any old man any longer (...). What sort of a world is it at all? Men on the moon and men spinning round the earth like it might be midges round a lamp, and there’s not no attention paid to earthly law nor order no more (...).”

La protesta del mendigo recuerda de alguna manera a la sentencia final de *La fuga de Logan* —donde la reivindicación de la adultez constituía, como se recordará, una de las moralejas principales— o a las reflexiones del personaje de Solomon en *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!*: en definitiva, la advertencia de que el mundo que se está configurando desecha la supuesta «sensatez» a los adultos en favor de una juventud que no cuenta con la suficiente madurez para (con)vivir de forma *civilizada*¹⁸⁸. En este sentido, el mundo descrito en *La naranja mecánica* funciona claramente como sátira de una realidad cada vez más insoportable e ininteligible, en la que los antiguos referentes ya no se reconocen como válidos. Así, Burgess nos habla de una juventud desorientada y perdida por la alienación provocada por el «mundo moderno» (Burgess, 1988: 177), en la que los estallidos de violencia se presentan como la única vía a través de la cual dejar escapar la

¹⁸⁶ Si bien es cierto que la novela de Burgess presenta características que podrían dificultar su categorización como una distopía en sentido estricto, consideramos que se trata de una obra relevante para analizar las representaciones de la violencia en este tipo de novelas. En cualquier caso, la justificación de su encaje dentro del género será abordada hacia el final de este epígrafe.

¹⁸⁷ Los jóvenes de *La naranja mecánica* utilizan su propia jerga llamada «nadsat», creada por Burgess para la novela. Como explica uno de los personajes de la novela, se trata de una mezcla entre algunas palabras de origen gitano y otras eslavas. En este caso, «drugos» (del ruso *drug*) significa «amigo».

¹⁸⁸ Esta asociación entre indisciplina y juventud es algo que se reproduce también en otras novelas como *El señor de las moscas* (William Golding, 1954) aunque en este caso la lucha entre las dos facciones de chicos encerrados en la isla reproduce una violencia que se perpetúa también fuera, en la guerra del mundo adulto. Aunque no hay dudas de que la novela de Golding constituye una clara anti-utopía, hemos decidido dejarla fuera de este recuento debido a que su análisis requeriría de una mayor profundidad.

frustración. La violencia explícita de Alex y sus amigos queda de esta manera asociada a un malestar intrínseco a la juventud contemporánea, esto es, como si se tratase de un problema particular de los jóvenes.

Alejandro Ventura (2019: 69) señala al respecto que esta especie de *caricaturización* de los jóvenes de la época está sin dudas relacionada con el «creciente grado de incompreensión por parte del mundo adulto a la hora de evaluar un comportamiento conflictivo que se vuelve cada vez más confuso e imprevisible». En el caso de Reino Unido, país en el cual se desarrolla la novela de Burgess, esto se puede observar en la proliferación de diferentes subculturas juveniles como los *beats*, los *rockers*, los *teddy boys* o los *mods*, siendo estas dos últimas las que sirvieron de inspiración principal para la novela de Burgess¹⁸⁹. Como apunta Brake (1974: 181), a esto se le suma que el clima político de la Inglaterra de posguerra, que vivía también su época dorada en materia económica, favoreció la percepción general de que los problemas de las clases populares estaban más vinculados a sus condiciones y/o necesidades *psíquicas* que a sus condiciones materiales. Así, las tendencias violentas de las subculturas de jóvenes de la clase trabajadora, especialmente la de los *teddy boys* o los *mods* —con sus elegantes y caros vestidos pagados (en realidad) a plazos— colaboraron a reforzar tal creencia entre las clases medias. Pronto, estos grupos se convirtieron en los chivos expiatorios de cualquier tipo de violencia callejera, quedando asociados también a los disturbios raciales de 1958, azuzados y organizados por el Partido Fascista Británico (Brake, 1974: 182). La juventud quedó de este modo ligada a la idea de la irracionalidad, de lo indómito o salvaje: por ello, se la presenta como una amenaza a controlar.

Parece claro que este vínculo entre la juventud de las clases populares y el fascismo tuvo también su impacto en Burgess; algo que se observa claramente cuando Alex, sometido a la terrible terapia de aversión conocida como Técnica de Ludovico durante su estadía en la cárcel, es forzado a atender a las imágenes intercaladas de violaciones y palizas en las calles londinenses junto a las de los fusilamientos o torturas del nazismo. Sin embargo, continuando con la aportación de Brake (1974: 184), sería un error reducir tales expresiones de violencia a una cuestión meramente estética y/o a una inclinación personal

¹⁸⁹ Aunque en muchos estudios sobre *La naranja mecánica* se menciona también a los *skinheads*, Brake (1974: 187) señala que este grupo no cobraría notoriedad pública hasta 1968, seis años después de la publicación de la novela.

o estado *mental*: lo que jóvenes como los *teds* o los *mods* expresaban realmente era la frustración ante las promesas no cumplidas del sistema:

The adolescent is in a dubious position in contemporary society (...) being pressured to develop certain consumption patterns in a synthetic leisure culture. He is pushed toward autonomy and maturity in one direction, but prevented by his low status and income from becoming an adult. He is required to become socialised through a commitment to his society, acceptance of the work ethos, and the responsibilities of family life. Any subculture which is perceived as opposing this, meets with stigmatisation (...).

No parece difícil reconocer a Alex y sus *drugos* en estas palabras, aun cuando Burgess se empeñe en mostrarlos como jóvenes cínicos que disfrutaban de la violencia¹⁹⁰, como un mero acto de juventud. Por otra parte, esto también deja en evidencia la brecha entre los diferentes «mecanismos de adaptación» (Ventura, 2019: 39) al sistema de, por un lado, los jóvenes universitarios de clase media y, por otro, los jóvenes de la clase trabajadora. Mientras los primeros, tal y como señala Ventura (2019: 77; 84) contaban con herramientas que les permitían «comprender mejor su propia situación alienada y cosificada al interior de la sociedad de masas» (algo que supondrá un elemento determinante para el estallido del Mayo del 68), los jóvenes de clase obrera reaccionaban al inconformismo y las contradicciones «sin mayores posibilidades de identificar las fuentes del conflicto ni el carácter del mismo».

Esto pone sobre la mesa una cuestión también característica de lo distópico: mientras utopías como *Ecotopía* o *Los Desposeídos* parecían apelar principalmente a aquella juventud universitaria de clase media que apostaba por el antiautoritarismo y la no violencia —especialmente, en el primer caso, el movimiento hippy, pero también sectores más «organizados» como algunas corrientes feministas y ecologistas—, *La naranja mecánica* alude a «los de abajo», cuestión que, como ya observábamos en ejemplos anteriores, ocupa buena parte de las páginas de los textos distópicos. Podríamos decir, pues, que la principal virtud del planteamiento de Burgess es su capacidad para

¹⁹⁰ Esto se puede apreciar en el pasaje en el que Alex, reflexiona sobre los discursos institucionales acerca de la *bondad* y la *maldad*: «They don't go into what is the cause of goodness, so why of the other shop? If lewdies [people] are good that's because they like it, and I wouldn't ever interfere with their pleasures (...). (...) what I do I do because I like to do» (Burgess, 1988: 47).

representar tanto la violencia subjetiva como aquella objetiva/sistémica¹⁹¹ a través de la experiencia de Alex. Sin embargo, su peor defecto radica justamente en «separar» ambas experiencias, aplicando a la violencia subjetiva de Alex una mirada de «clase media» incapaz de comprender la falta de los mencionados mecanismos de adaptación de los jóvenes de clase obrera. Así, aunque Burgess representa la violencia sistémica, falla al ligarla a la experiencia de Alex, no siendo capaz de representarla más allá de los dispositivos represivos, como la mencionada Técnica de Ludovico, puestos en marcha por un Estado *corrupto*. De esta manera, el autor presenta el dilema desde un enfoque que contrapone al individuo y a la sociedad, decantándose de alguna manera por el primero bajo lo que él considera más importante: el libre albedrío y la capacidad *moral* para decidir entre el bien y el mal.

Sin embargo, a lo largo de las páginas somos testigos de que el problema de la violencia de Alex no puede reducirse sólo a una cuestión de voluntad o *moralidad*, sino que es también producto de la desintegración de los vínculos sociales que le permitirían convertirse en un *ciudadano de bien*: es traicionado por sus amigos, desplazado de casa de sus padres, utilizado por los supuestos revolucionarios para derrocar al gobierno y apaleado violentamente por la policía. Siguiendo el planteamiento de Burgess, la sociedad a la que Alex había decidido ignorar, ha decidido ahora darle la espalda. Alex se convierte de este modo en la representación del *homo sacer* de Agamben, expuesto al poder soberano, «una vida a la que se puede dar muerte pero que es insacrificable» y que sirve de recordatorio de que «el hombre lobo para el hombre, habita establemente en la ciudad» (Agamben, 2006: 138-139).

Lo anterior plantea también una cuestión fundamental a la hora de abordar el análisis de los textos mencionados: el control de los cuerpos en el marco de lo que Michel Foucault o, más tarde, también Giorgio Agamben han venido a llamar *biopolítica*. Esta constituiría, según los autores, un elemento inseparable de la constitución de los estados liberales modernos que, desde Hobbes, entendieron necesaria la instauración de diferentes formas

¹⁹¹ La «violencia subjetiva», según Žižek (2009b: 9-10), se correspondería con aquella violencia «directamente visible, practicada por un agente que podemos identificar al instante», mientras la «violencia objetiva» se identifica tanto con las formas simbólicas de violencia como con las «sistémicas» que son, por tanto, invisibles. Esta visibilidad/invisibilidad de una y otra determina la experiencia de la violencia, en cuanto anormalidad/normalidad: la primera se muestra como una «perturbación del estado de cosas “normal”», donde lo «normal» sería el orden sostenido sobre la violencia objetiva/sistémica.

de control sobre la población como vía para dominar las *pasiones naturales* de los individuos. Por ponerlo en palabras de Foucault (2007: 165), a partir de la Ilustración, «el derecho de muerte tendió a desplazarse o al menos a apoyarse en las exigencias de un poder que administra la vida». Así, según el teórico francés, este poder sobre la vida se desarrolló principalmente sobre dos pilares que nos resultarán familiares tras el recorrido realizado por las novelas: el primero, un poder *anatomopolítico* sobre los cuerpos centrado en el cuerpo como máquina a la que hay que educar y docilitar; el segundo, centrado en el «cuerpo-especie», esto es, «en el cuerpo transitado por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos» (el control de la natalidad y la mortalidad, de la salud o la sexualidad, etc.) (Foucault, 2007: 168). En definitiva, continúa Foucault (2007: 168-169):

Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida. El establecimiento, durante la edad clásica, de esa gran tecnología de doble faz — anatómica y biológica, individualizante y especificante, vuelta hacia las relaciones del cuerpo y atenta a los procesos de la vida— caracteriza un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente.

Desde este punto de vista, las obras comentadas constituyen reflexiones sobre las consecuencias de la aplicación de este biopoder en las vidas cotidianas de los individuos. Sin embargo, volviendo al caso de *La naranja mecánica*, este conflicto acaba centrándose en un debate que reproduce de alguna manera la dicotomía civilización/barbarie: por un lado, la visión de un estado que habilitaría la posibilidad de que el individuo se «(re)haga a sí mismo», atribuyéndole siempre una supuesta *voluntad* individual y la responsabilidad de sus actos (la opción *civilizada*) y, por el otro, la de un estado que, a través de la aplicación de una salvaje «mano dura» que acaba anulando esa voluntad individual, consigue *meter en vereda* a los inadaptados. Así, para conseguir reformarse, Alex debe *tomar la decisión* de adaptarse, lo que en el planteamiento de Burgess se traduce en una especie de «toma de conciencia» de la necesidad de regular/normalizar su comportamiento al del resto de la sociedad. A fin de cuentas, Alex solo será «libre» cuando acepte *someterse*, de forma «natural», lo que en la novela equivale al *deseo* de *estabilidad* (madurar, casarse y formar una familia).

De esta manera, la reflexión sobre la represión de la violencia explícita acaba quedando nuevamente reducida a un asunto privado/individual —aún más, como una tendencia biológica/*natural*, en línea con las tensiones pulsionales freudianas— en el que el debate sólo se circunscribe a cuestionar cuáles son los límites *acceptables* de la intervención del «sistema» a la hora de asegurar la pervivencia de la civilización y de la paz social. En este sentido, como decíamos, podemos observar que la distopía de Burgess se decanta por la representación de una visión *liberal* —el respeto a la libertad individual en el marco del estado de derecho— como contrapuesta a la opción *totalitaria* —la represión y anulación violenta, y sobre todo *salvaje*, del individuo—, ignorando que la solución que plantea supone también, y, en definitiva, otra forma (quizá simplemente más *sutil*) de anulación del individuo. Con este planteamiento, la novela refuerza la visión del totalitarismo y la violencia implícita como una «anomalía» que debe ser corregida, tarea en la que el Estado-nación se convierte en una herramienta fundamental: recordemos que el único objetivo del personaje que representa la oposición al régimen, F. Alexander, es destituir al gobierno de turno. Después de todo, como señala Harvey (1998: 53) «la lucha contra el fascismo» se ha concebido normalmente «como una lucha por defender la cultura y la civilización occidentales de la barbarie».

Es en este sentido que la novela de Burgess puede entenderse aquí como una clara anti-utopía, esto es, como la imposibilidad de un afuera diferente al dado. A este respecto, resulta sintomático que el protagonista acabe rehuendo de lo que él mismo denomina el *gran exterior* —«the great outside» (Burgess, 1988: 208)— justo momentos antes de aceptar la despedida de sus años de juventud. Cabe señalar que, sin embargo, el desenlace que nos presenta un Alex finalmente *reformado* se incluye en el famoso capítulo 21 de la novela, convenientemente eliminado tanto en la edición norteamericana como en la adaptación cinematográfica dirigida por Stanley Kubrick. El propio Burgess reconocería años después que esta decisión, motivada principalmente por cuestiones de *marketing*, se correspondía con el ambiente pesimista de la época en el país norteamericano (Burgess, 1988: ix): «My book was Kennedyan and accepted the notion of moral progress. What was really wanted was a Nixonian book with no shred of optimism in it». Este ambiente «nixoniano» al que se refiere Burgess trae a colación, ahora fuera del ámbito de la ficción, las implicaciones relacionadas con los imaginarios sobre la naturaleza humana en un mundo que, como sugeríamos anteriormente, se cierra cada vez más sobre sí mismo.

Por otra parte, la explicación de la violencia como algo irremediamente humano, con un Alex que nunca consigue la redención, hila perfectamente con reflexiones como las de Jean Baudrillard acerca de la necesidad del sistema de representar, a través de la industria del entretenimiento masivo, la constante fragilidad de la vida cotidiana. Así, comenta Baudrillard (2009: 222), «Esa violencia nos parece innominable, absurda, diabólica, porque vivimos con la ilusión *moral* de la finalidad consciente de todas las cosas, de la racionalidad fundamental de las decisiones individuales y colectivas (...)». La violencia de este mundo, reducida de este modo a un problema del ámbito privado/individual, libera de responsabilidad a un sistema que tiende al «abandono del individuo en la masa» (Arendt, 2006: 445): cabe recordar que, según Arendt (2006: 445): «La característica principal del hombre-masa no es la brutalidad y el atraso, sino su aislamiento y su falta de relaciones normales». En el texto incompleto de Burgess puede detectarse, pues, una reflexión sobre las características de una sociedad pre-totalitaria que, además de convertir al individuo en una *naranja mecánica*, lo aísla y domestica con el objetivo de que su (supuesta) enfermedad no acabe afectando al conjunto del cuerpo social. Podemos observar aquí la labor del «estado jardinero» (Bauman, 2005: 118) que separa y arranca las malas hierbas para evitar que se propaguen, llegando a exterminarlas si fuese necesario.

La supresión del último capítulo de la novela sirve así a los objetivos de confirmar la reivindicación del Leviatán como un «gobierno de permanente tiranía» (Arendt, 2006: 237), frente a la debilidad del Estado liberal moderno. Esto más cuando el sermón sobre la *libertad* y la *tradición* del personaje de F. Alexander queda sin respuesta en la edición norteamericana: «There are great traditions of liberty to defend. I am no partisan man. Where I see the infamy I seek to erase it. Party names mean nothing. The tradition of liberty means all», le dice a Alex (Burgess, 1988: 185). Entendida de esta manera, *La naranja mecánica* reproduce nuevamente el conflicto entre la tradición agustiniana y la pelagiana mencionado en el apartado 4.2.1.; recordemos: la contraposición entre una concepción del ser humano como un ser intrínsecamente corrompido por el pecado original —concepción agustiniana asociada, generalmente, a la distopía— y otra que apuesta por poner en primer plano la posibilidad del libre albedrío (la visión

pelagiana/*utópica*). Este conflicto entre fuerzas «agustinianas» y fuerzas «pelagianas» es algo que atraviesa la obra de Burgess¹⁹², tal y como señalaba Rabinovitz (1979: 43):

Burgess often presents social history as a cyclical alternation of Pelagian and Augustinian parties which oppose one another like yin and yang. With the Augustinians in power there is period of social stability which comes as the result of a rigidly enforced authoritarian moral code. (...). The populace begins to demand more freedom, libertarian arguments gain credibility, and finally there is a transition to a Pelagian form of government.

La edición incompleta de la novela se inclina, por tanto, hacia lo agustiniano/distópico: no hay posibilidad de reforma a partir del marco del libre albedrío y, en consecuencia, Alex es un caso perdido¹⁹³. Pero, como hemos sugerido antes, incluso si tomamos la obra completa —capítulo 21 incluido— el planteamiento aparentemente *utópico* de Burgess no deja de estar limitado por una visión que reproduce (de forma intencionada o no) el *statu quo*: recordemos que Alex sólo conseguirá *realizarse* cuando acepte —según el autor, de forma voluntaria y *libre*— las reglas del juego. De hecho, el propio Alex acaba reconociendo que sus hijos y nietos reproducirán la pauta: «And so it would itty on to like the end of the world, round and round and round» (Burgess, 1988: 218). Así, el aparente enfoque pelagiano de Burgess se diluye en una sentencia pesimista acerca del futuro: la sentencia condenatoria a una manifestación de rebeldía juvenil a la que se le acaba achacando la culpa de poner en riesgo la paz social (y, con ello, la propia civilización).

Aunque no pretendemos extender este análisis a todas las distopías de este período, tras lo dicho en este y los anteriores epígrafes que componen este apartado, parece claro que la cuestión de los mecanismos individuales de adaptación a los mundos distópicos es algo que atraviesa a todas las tramas¹⁹⁴. En esto, y retomando nuevamente la reflexión sobre el contexto de producción de las obras mencionadas, en las mismas es posible detectar las diferentes formas de anomia social propias de lo Baudrillard (2009: 223) llama las

¹⁹² Otra de sus obras, *The Wanting Seed* (1962), plantea una distopía malthusiana en la que el propio protagonista, el profesor de historia Tristram Foxe, aborda la explicación de estas dos visiones.

¹⁹³ Una conclusión igualmente agustiniana puede observarse también en el caso de *El señor de las moscas*, donde el rescate por parte del oficial ejército acaba con el conflicto de la isla sólo para dejar paso a la violencia del mundo adulto.

¹⁹⁴ Reconocemos que sería necesario detenerse en más ejemplos para poder establecer una conclusión más acertada o representativa. No obstante, consideramos que los textos comentados constituyen los casos más significativos para el fin que aquí nos ocupa.

«*contradicciones fundamentales de la abundancia*»: la «*destrucción* (violencia, delincuencia)», la «*tendencia contagiosa depresiva* (fatiga, suicidios, neurosis)» y/o las «*conductas colectivas de evasión* (drogas, *hippies*, no violencia)». Desde las tendencias suicidas de los ciudadanos de *Fahrenheit 451*, pasando por los disturbios sociales de *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!*, los estallidos de violencia aparentemente irracionales de *Todos sobre Zanzíbar*, la apatía y el cinismo de los jóvenes de *La fuga de Logan* o *La naranja mecánica* o la violencia corporativa de *Mercaderes del espacio*, es patente la cuestión de la agresividad y la violencia como reacciones ante la imposibilidad en un espacio cada vez más cerrado.

2.4.4. El boom del cine distópico: lo popular y lo masivo en el «Nuevo Hollywood» (y más allá).

Muchos de los títulos antes citados tuvieron su adaptación a formato cinematográfico: *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *Soylent Green*¹⁹⁵ (Richard Fleischer, 1973) o *Logan's Run* (Michael Anderson, 1976) son, probablemente, algunos de los ejemplos más recordados¹⁹⁶. Aunque no ahondaremos ahora en el análisis de estas obras, es importante señalar que este creciente interés de la industria cinematográfica por la distopía se corresponde claramente con la era de declive del sistema de estudios hollywoodense y el nacimiento del llamado «Nuevo Hollywood» a finales de los años sesenta¹⁹⁷. En esto, dos factores son especialmente determinantes para comprender las transformaciones y características de esta nueva industria. En primer lugar, los cambios en los hábitos de consumo de las familias blancas de la clase media norteamericana que, gracias a la construcción de autopistas y la mejora de las comunicaciones, acabarían abandonando las grandes ciudades para trasladarse a las

¹⁹⁵ Adaptación de *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!*, de Harrison.

¹⁹⁶ Durante este período también tuvo lugar la adaptación de la distopía de Orwell, *1984*: la primera, en un largometraje de la BBC dirigido por Rudolph Cartier en 1954, la segunda (y más conocida), dirigida por Michael Anderson y estrenada en cines en 1956. Además de estas adaptaciones, muchas otras distopías inéditas fueron también producidas en estos años. Tal es el caso de *La Jetée* (Chris Marker, 1962), *THX 1138* (George Lucas, 1971), *Westworld* (Michael Crichton, 1973) o *Mad Max* (George Miller, 1979), entre otras.

¹⁹⁷ Somos conscientes de que no todos los filmes mencionados pertenecen a la industria hollywoodense. No obstante, consideramos importante hacer hincapié en los cambios en el Hollywood de esta época, por tratarse del ámbito más relevante para el tema que aquí nos ocupa.

nuevas viviendas unifamiliares de los suburbios, alejándose de las salas de cine tradicionales ubicadas en los centros urbanos. Las familias estadounidenses preferían reunirse ahora alrededor de la televisión, en la comodidad y tranquilidad del hogar (Dupont, 2013) o, como mucho, en los numerosos autocines en los que se exhibían los grandes éxitos del *blockbuster*¹⁹⁸. En segundo lugar, los jóvenes de clase media universitarios, en su rechazo a la cultura hegemónica, se convirtieron progresivamente en un nuevo nicho a explotar por parte de la industria cinematográfica. Como señala Elsaesser (2004: 229), el cine comenzó a presentarse como una alternativa para estos jóvenes, brindándoles una vía de escape a la oferta dedicada a la familia tradicional.

El mencionado declive del sistema de estudios hollywoodense, debido también a las leyes *anti-trust* aprobadas en este período¹⁹⁹, colaboró también a la búsqueda de nuevas estrategias por parte de la industria que, lejos de acabar sucumbiendo a las nuevas formas de entretenimiento, supo adaptarse a las exigencias de este nuevo mercado. El debilitamiento de la censura impuesta por el Código Hays y su posterior abandono definitivo en 1965, como modo de habilitar un cierto respiro a la industria, colaboró también en la exploración de temas antes abordados de forma tímida (o directamente prohibidos), así como a la experimentación con nuevos mecanismos narrativos inspirados, principalmente, en el cine de autor del neorrealismo italiano o de la *nouvelle vague* francesa. En este sentido, Horwath (2004: 9) hace referencia también al impacto de los nuevos movimientos sociales en las transformaciones de los modos de representación de la época:

In mid-to-late Sixties public discourse, the discrepancy between “official” images and rhetoric and real world experiences (regarding the Vietnam War, for instance)

¹⁹⁸ Este cambio será especialmente importante para la configuración de una nueva cultura de consumo en torno al cine de masas: como señala Martel (2011: 44), las familias norteamericanas no abandonaron por completo el cine, sino que se trasladaron a los llamados *drive in*, los autocines situados en las inmediaciones de las nuevas autopistas, a las afueras de las ciudades. Estos nuevos hábitos acabarán siendo determinantes para el posterior éxito de los llamados «multicines», asociados a la proliferación de los grandes centros comerciales. Retomaremos este tema en el apartado dedicado a las distopías desde los años ochenta en adelante.

¹⁹⁹ El conocido como «Decreto Paramount» de 1948 puso fin al monopolio de las cinco grandes *majors* hollywoodenses (Fox, MGM, Paramount, Warner Bros. y RKO) que, hasta el momento, controlaban todo el proceso industrial, desde la producción a la realización, distribución y exhibición de las películas.

became increasingly obvious, and this gap in turn called into question all conventional means of representation previously considered valid and true to life.

Todo esto se traducirá en un cine que, según Horwath (2004: 10), forzó en muchos sentidos los límites del modo de representación anterior: tanto por su rechazo al *realismo* del paradigma clásico en favor de un cine más auto-reflexivo, como por la representación de temas antes considerados tabú y/o por el intento de algunos grupos o movimientos independientes de abandonar la industria cinematográfica tradicional. Las adaptaciones cinematográficas citadas al inicio de este epígrafe responden claramente a este ambiente de apertura: todos los temas comentados antes (la violencia, la represión estatal, las preocupaciones medioambientales, los problemas de las minorías o, en general, la denuncia de la aparente decadencia de la cultura occidental), harán acto de presencia en la gran pantalla, permitiendo de esta manera alcanzar a un público más amplio.

No obstante, las tensiones entre la industria cinematográfica tradicional y los nuevos creadores, obligaron a estos últimos a realizar varias cesiones o renunciaciones que pueden apreciarse en las adaptaciones antes citadas. Ya hemos mencionado el caso de *La naranja mecánica*, cuya adaptación cinematográfica intentó responder al ambiente pesimista de los años 70 estadounidenses, con el fin de provocar un impacto mayor en el público. Como el propio Burgess (1988: v) admitiría una década más tarde, tales modificaciones le llevaron incluso a renegar de su propia obra, pese (o quizá, justamente, debido) al éxito cosechado por la película de Kubrick a lo largo de los años. El autor de *La fuga de Logan*, William F. Nolan, poco antes del estreno del filme, expresaba también su descontento con la Metro Goldwyn Meyer por los cambios realizados en el desenlace de su historia que, según él, no hacían más que reproducir los anticuados *clichés* del género. El descargo de Nolan (1975: 30) ilustra perfectamente esta especie de decepción respecto a las exigencias y lógicas que persistían aún en este «nuevo Hollywood»: «It is going to be “an MGM giant” they tell me. All of which is fine. (...). There’s only one drawback: the script is... uh... less than satisfactory». La novela de Harry Harrison, *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!*, sufrió un destino similar a las comentadas, con la adición del motivo del canibalismo como «solución» a los futuros problemas de escasez de alimentos debidos a la superpoblación. El propio Harrison (1984: 143) comentaba, con gran ironía, cómo este cambio respondió también a intereses económicos:

MGM, in its infinite wisdom, thought this theme [overpopulation] of little importance. So in an attempt to breathe life into the “inconsequential” topic, the film’s originators introduced the theme of cannibalism (...). Heads nodded in high places at the studio, agreements were signed—and the film went into production.

Con un presupuesto de 4 millones dólares, *Soylent Green* (Robert Fleischer, 1973) se convirtió en un considerable éxito de taquilla gracias, en buena medida, a la participación de Charlton Heston —un actor ya consolidado como una de las grandes estrellas de Hollywood— en el rol del personaje principal. Como señalan Olszynko-Green y Ellis (2018: 47) el filme agradó tanto a los sectores más moderados del público activista como a aquel políticamente *neutral*. En esto, mucho tuvo que ver la decisión de MGM de eliminar tanto el mensaje anti-católico de Harrison como cualquier referencia al control de la natalidad, como modo de prevenir cualquier crítica por parte de los sectores más conservadores del público y de la propia industria (incluido el propio Heston). Sin embargo, Harrison nunca quedó conforme: el autor definió más tarde la película como una versión «canibalizada» de la novela en la que la misma acabó siendo «transfigurada, denigrada y deglutida» por la gigante MGM (Harrison, 1984: 143). Pese a la decepción de Harrison, es claro que el filme consiguió una repercusión muy superior a la novela, que había pasado relativamente desapercibida en su momento. Lo mismo sucedió con los ejemplos anteriores, si bien es cierto que no todas estas películas contaron con el favor del público o de la crítica: por citar un ejemplo, la *Fahrenheit 451* de Truffaut fue calificada como una adaptación pobre y «poco imaginativa» por el famoso crítico de cine Vernon Young (1967: 285). En cualquier caso, es indudable que casi todas ellas se han convertido en filmes de culto que, en muchos casos, han suscitado sucesivos *remakes*, reestrenos o secuelas incluso hasta nuestros días.

Lo que los ejemplos comentados parecen dejar en constante evidencia es una cuestión fundamental para el tema que nos ocupará más adelante: hablamos, en concreto, de las constantes tensiones entre lo masivo y lo popular o, por ser más específicos, entre las exigencias y características de la «cultura masiva» y aquellas demandas surgidas en el seno de la «cultura popular». Aunque insistiremos en esta cuestión particular en diversas ocasiones de lo que resta de tesis, cabe resaltar ahora algunos puntos iniciales para el debate. En primer lugar, la cuestión de lo hegemónico, en el sentido gramsciano del término, pone sobre la mesa el «efecto de borrado» (Méndez Rubio, 2015: 97-98)

efectuado por las formas propias de la cultura masiva —en este caso, de la industria cinematográfica hollywoodense— sobre las demandas y/o reivindicaciones populares (como, por ejemplo, las demandas surgidas del movimiento ecologista radical). Continuando con la aportación del mencionado autor, la pregunta sería pues si la contemplación cinematográfica colabora a generar mecanismos de comprensión y/o reflexión en el lugar de la recepción o si, por el contrario, el receptor «al menos tendencialmente, entra en una relación acrítica o de asimilación con el objeto de su visión» (Méndez Rubio, 2015: 98). La integración de lo popular en lo masivo, llevada a cabo de la forma esbozada en los ejemplos anteriores, supondría en este caso la manifestación de una tendencia a la *ocultación*, necesaria para el (correcto) funcionamiento de la industria masiva: una apropiación debidamente filtrada, a efectos de «dejar en la sombra [la] faceta más desafiante» de la cultura popular.

Por otra parte, en cuanto el cine supone al mismo tiempo un mecanismo de proyección y un «espejo» —retomaremos y clarificaremos estos aspectos en la introducción al apartado dedicado al análisis fílmico— la planteada pregunta se vuelve también una reflexión sobre lo individual o, más concretamente, sobre la construcción de lo (inter)subjetivo en el ámbito de influencia de la industria del entretenimiento masivo: de lo que estamos hablando, en definitiva, es de la relación entre sujeto(s), cultura(s) y poder(es) en el sistema capitalista de consumo. Por supuesto, esta cuestión iría mucho más allá de una mirada centrada únicamente en la industria cultural de masas; sin embargo, esto último no parece una cuestión baladí en un mundo que, ya en esta época, se mostraba cada vez más invadido por las imágenes visuales de este modo de producción cultural. Teniendo todo esto en cuenta, la insistencia e interés en las representaciones distópicas de potenciales futuros, tanto por parte de la industria cinematográfica hegemónica como de los públicos, no sólo estaría relacionado con la mera «proyección» de nuestros miedos, a modo de una posible advertencia, sino que también podrían tomarse como un síntoma o reflejo de la creciente incapacidad para imaginar(nos) fuera de los límites planteados. Sería, finalmente, un reflejo del cierre con el que hemos insistido —e insistiremos— varias veces a lo largo de estas páginas. En este sentido, la relevancia de la cultura de la imagen ya aparece reflejada en los nuevos estilos narrativos de novelas como *La fuga de Logan* o *Todos sobre Zanzibar*, que privilegiaban un lenguaje cercano al cinematográfico —en el caso de la novela de Brunner, con sus correspondientes *insights* y *closeups*— al momento de ilustrar la realidad distópica. En cualquier caso, lo que esto pone sobre la

mesa es la creciente relevancia de las imágenes visuales a la hora de enfrentar la comprensión e interpretación de nuestro lugar en el mundo.

Por último, y no por ello menos importante, la cuestión de lo hegemónico supone también un acercamiento a las dinámicas de poder que liga directamente con las lógicas de un sistema enfocado siempre a la obtención del máximo beneficio: los mencionados textos no dejan de ser, después de todo, mercancías. De este modo, las mencionadas tensiones entre la industria cultural masiva y lo popular —las constantes negociaciones, cesiones y *entroncamientos*— complejizan de alguna manera el análisis de unas dinámicas que, generalmente, se han intentado abordar en términos deterministas o meramente estructurales. Así, en el enfoque planteado aquí, las relaciones entre estructura y superestructura deberán abordarse teniendo también en cuenta los necesarios intercambios que, a nuestro entender, asegurarían la reproducción del propio sistema o, al menos, su supervivencia en un ambiente de potencial *asedio* por parte de los movimientos sociales y contraculturales (como es el caso de la etapa aquí analizada). En otras palabras, podríamos decir que la integración de las demandas populares en las lógicas de la cultura masiva supone siempre también un potencial riesgo, cuyo alcance no es siempre posible determinar apelando a la supuesta omnipotencia —en términos materiales— de la industria cultural de masas. En este sentido, la atención a estas constantes tensiones (económicas, sociales, ideológicas, culturales) se convierte en una cuestión relevante para la comprensión del impacto y/o alcance de los textos distópicos masivos, sobre la que será necesario volver a detenerse antes de proceder al análisis de los textos filmicos propuestos en esta tesis.

2.4.5. Cierres y aperturas en la crítica distópica: un balance de una época de transiciones.

Debido a la extensión y complejidad de este apartado, parece necesario realizar una breve síntesis antes de proseguir, a efectos de clarificar el impacto que tendrá este período en las posteriores manifestaciones de lo distópico. Así, sin pretender ser demasiado exhaustivos, podríamos resumir algunas de las principales características de los textos que componen esta etapa de la forma que sigue:

- (a) Una primera apertura *hacia el interior* de los textos, relacionada con la irrupción de un nuevo público joven de clase media con formación terciaria, que se manifiesta en un interés por temáticas más «contestatarias» y que se traduce en argumentos que ponen en cuestión los relatos sobre los éxitos del capitalismo: como decíamos, las distopías de este período se convierten en diatribas contra la supuesta utopía capitalista, renovando y resignificando su carácter anti-utópico.
- (b) Un cierre (*desde el interior*) paradójico a la anterior apertura, debido en parte a la constante alusión a la apatía y el cinismo de los habitantes de estos mundos (en especial, de sus protagonistas), que acaba provocando una sentencia sobre la inalterabilidad de las realidades planteadas (la incapacidad para imaginar un afuera alternativo): en esto, la mayor parte de las distopías aluden también a la alienación provocada por los medios de comunicación masiva y las nuevas formas de represión y control, que colaboran al borrado u ocultación de las contradicciones del sistema, reforzando la idea de un mundo *total*, sin afuera. En un mundo tal como este, la expresión de la violencia intrínseca al ser humano —lo que Freud (1992: 253) llamaría la «pulsión de muerte» manifestada en sus formas (auto)destructivas— se convierte en el único medio, ya no sólo para expresar la frustración, sino para soportar la vida como fuente de angustia: en este sentido, podríamos hablar de una especie de *cierre dentro del cierre*.
- (c) Una aparente apertura (esta vez, *hacia el exterior*) relacionada con la incorporación de estos relatos a los circuitos de la industria cultural masiva: esto pone sobre la mesa la creciente relevancia de la crítica distópica en un mundo en crisis y potencial transformación.
- (d) Un nuevo cierre (provocado *desde el exterior*), relacionado con las tensiones entre las lógicas que rigen el modo de producción cultural masivo (homogeneización, audiencias, beneficios) y las formas propias de la cultura popular: la industria cultural masiva acaba, así, fagocitando los elementos potencialmente subversivos de los textos distópicos.

La época aquí analizada, que conjuga en buena parte estas tensiones en un contexto de crisis en muchos sentidos similar al actual, pone de este modo sobre la mesa las dinámicas de apertura/cierre que se juegan también en el terreno de las producciones culturales

concretas. Teniendo en cuenta lo dicho, podríamos hablar de dos niveles diferentes en el que estas dinámicas de apertura/cierre se manifiestan: en primer lugar, un nivel relacionado con los mecanismos narrativos internos de los propios textos distópicos, y, en segundo, uno vinculado a las relaciones entre texto(s) y contexto(s). Así, en el primer nivel nos encontraríamos por un lado con la tradicional inclinación al cierre de los textos distópicos que tienden a perpetuar los mundos representados como realidades inalterables, al tiempo que con el intento de algunos autores de plantear una salida/apertura que, paradójicamente, parece incapaz de imaginarse más allá de soluciones parciales y/o individuales o del *clásico* retorno al pasado. Sobre esto último, cabe hacer alusión al concepto de «retrotopía» propuesto por Bauman (2017: 14), que él define como «mundos ideales ubicados en un pasado perdido/robado/abandonado que, aun así, se ha resistido a morir».

El segundo nivel se correspondería con una apertura vinculada a los nuevos tópicos o tropos de la distopía, que manifiestan la irrupción en los textos de las demandas populares (en concreto, de los movimientos sociales), al tiempo que se (re)clausuran en los sucesivos intentos de borrado efectuados desde la industria cultura masiva. Ambos niveles, como puede deducirse de lo dicho, son necesariamente inseparables e interdependiente: las tensiones provocadas desde del exterior afectan de forma evidente a la configuración de las aperturas/cierres en el interior, así como los posibles ensanchamientos o fisuras en el interior influyen a los términos en que se *negocian* los cierres y aperturas en el exterior. Por otra parte, la eliminación de los muros y barreras explícitas, tanto en el interior como en el exterior de los textos (en esto último, podríamos mencionar como ejemplos la abolición del código Hays y la parcial apertura del «nuevo Hollywood»), supone también un elemento sintomático de la nueva realidad social y política que se presentaría, en una primera mirada, como más *abierto* a posibles filtraciones desde el exterior. Sin embargo, como hemos tenido oportunidad de observar, la tendencia al cierre no sólo no desaparece, sino que se presenta ahora como una tendencia a la totalización ya sea dentro del espacio representado en las ficciones, como en el de los potenciales usos críticos de las mismas. Así, y aludiendo al espacio de la ficción, parece significativo notar que estas nuevas distopías, a diferencia de las anteriores, ya no pongan el foco principal en los avances técnicos o científicos más allá de algunos datos anecdóticos.

En este sentido, Kumar (1991: 404) afirma que buena parte de la literatura distópica de las décadas de los 60s y 70s dejó de lado la preocupación por la ciencia y la tecnología, que ahora aparece casi exclusivamente de manera «periférica». Según el investigador, la ciencia ficción distópica de esta época comenzó a interesarse más por la representación del «espacio interior», de manera que los «estados de conciencia» de sus personajes comenzaron a ganar peso en las tramas. Esto se puede observar de manera muy clara en casos como el de la distopía posthumanista de Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, pero también en otras obras como *Mercaderes del espacio*, donde el viaje interplanetario no es más que una excusa para plantear las contradicciones que sufren los diferentes personajes. En esto puede observarse también un cambio filosófico y cultural determinante para abordar los textos culturales de esta y las siguientes etapas: hablamos, por supuesto, de las transformaciones que trajo consigo la llamada *posmodernidad* que, en el campo de la novela, se traducirían —entre otras cosas— en un «desplazamiento de una dominante “epistemológica” a una “ontológica”» (Harvey, 1998: 58). Ahondaremos en esta cuestión concreta en nuestro siguiente epígrafe.

Respecto al cierre de esta apertura crítica *fuera* de los propios textos (y de cómo esto afecta a los mismos), hemos tenido oportunidad de observar cómo las lógicas de la industria masiva fagocitaron, en general, los elementos alternativos presentes en las novelas, para acabar digiriéndolos de manera que sólo persistiesen sus elementos menos polémicos o amenazantes. De esta manera, parece claro que el análisis de la producción distópica masiva permite observar aquello a lo que se refería Williams (2000: 135) cuando afirmaba que «La realidad de toda hegemonía (...) es que, mientras que por definición siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo» y que, por tanto, debemos prestar especial atención a lo que «en la práctica ha tenido que actuar el proceso hegemónico con la finalidad de ejercer su control».

Teniendo todo esto en cuenta, a lo que nos enfrentaríamos no es a una manifestación de una imposición o censura explícita o maniquea, sino más bien a una tendencia a la «desaparición del exterior» (Méndez Rubio, 2015) o a lo que Peter Sloterdijk denominaría «gran interior» capitalista, esto es, el «espacio interior del mundo del capital» que, en la era de la globalización, «ha arrastrado hacia dentro todo lo que antes era exterior» (Sloterdijk, 2010: 30). Como puede observarse, esto ligaría también con la progresiva desaparición de los textos utópicos (y de la utopía en sí), imponiéndose como la norma

hasta nuestros días. En esto, resulta interesante el apunte realizado por Hogwarth (2004: 11) sobre cómo las constantes presiones de la industria y las cesiones de los creadores acabaron marcando el inicio del fin de los intentos del «nuevo Hollywood» de generar una verdadera alternativa, confirmando nuevamente el cierre de las posibilidades. En este panorama, el cierre mencionado no sólo alcanza al ámbito cultural, sino también, y, sobre todo, al espacio de lo ideológico. No parece casualidad que esto coincidiera en el tiempo con el retorno del conservadurismo político, con el triunfo de Margaret Thatcher en Reino Unido y Ronald Reagan en los Estados Unidos. Este «fracaso» tanto en el espacio de lo cultural como en el de lo político parecía abortar de forma casi definitiva, al menos en el nivel de los imaginarios colectivos, cualquier intento de transformación.

2.5. La distopía y la (falta de) alternativa (1979-2000).

Para comprender esta nueva etapa, deberemos volver un momento sobre nuestros pasos, a fin de vislumbrar los vaivenes de una época que ha venido a identificarse bajo diferentes epítetos, tales como *modernidad líquida*, *modernidad tardía* o —más comúnmente— *posmodernidad*. Somos conscientes de que la cuestión merecería un desarrollo mucho más amplio, debido a que los debates que aún suscitan los aspectos filosóficos, políticos, sociales y culturales de este período suponen un punto ineludible a la hora de enfrentarnos a una de las interrogantes fundamentales para el tema que nos ocupa: la pregunta de por qué *es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo* (y cómo, si es que hay que hacerlo, actuar frente a ello). Aun así, consideramos que sumergirnos de lleno en todos los aspectos que articulan esta posmodernidad (y, por tanto, en la enorme producción teórica en torno a ella) supondría tomar una deriva diferente a la que hemos elegido para desarrollar nuestra investigación: en definitiva, nuestra intención es que las páginas que restan hasta el final de esta tesis nos permitan ir abordando algunos temas clave en unos términos más abarcables²⁰⁰.

En cualquier caso, una primera aproximación a la cuestión resulta obligatoria. Por ello, hemos decidido organizar el análisis de esta última etapa —antes de abordar el estudio de los filmes distópicos más representativos del siglo XXI, que componen estrictamente el

²⁰⁰ Para un análisis más detallado de las implicaciones del debate en torno a la posmodernidad y la utopía, se recomienda consultar la tesis doctoral de Francisco Martorell, citada en la bibliografía.

corpus de esta tesis— bajo unos criterios distintos a los manejados hasta el momento: como se podrá observar, dedicaremos sólo algunas páginas al estudio de las obras de este período y nos centraremos más en definir un punto de partida para el análisis posterior, desde el entendimiento de que las dinámicas que se evidencian aquí suponen la base fundamental de buena parte de las lógicas actuales: esto es, principalmente, la (re)afirmación —ahora sí, indiscutiblemente generalizada— de los imaginarios distópicos sobre el futuro y la (al menos, aparente) imposibilidad de la utopía en nuestros tiempos.

Antes de emprender el análisis de estos últimos veinte años del siglo XX, es necesario reconocer que establecer un punto de partida concreto resulta siempre una tarea imprecisa. En este sentido, la lectura de este epígrafe podrá sonar repetitiva respecto a algunos aspectos ya tratados en anteriores apartados. No obstante, consideramos que situar el inicio de esta nueva etapa en el año 1979 está justificado dado que el mismo representa un hito que implica dos acontecimientos de importancia. Por un lado, el triunfo de Margaret Thatcher en Reino Unido dará inicio a la conocida como «contrarrevolución conservadora» (Fontana, 2017: 447), que se consolidará dos años más tarde con la llegada de Ronald Reagan a la Casa Blanca. En el terreno de lo político, la época que se inaugura puede sintetizarse muy bien en las palabras que la propia Thatcher pronunciase en diversas ocasiones a lo largo de su carrera política: «There is no alternative» (TINA) se convirtió en la frase emblema de la doctrina neoliberal, al punto de erigirse como un símbolo del nihilismo y desasosiego que caracterizan a esta época. Por otra parte, en el terreno filosófico, la publicación de *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard, pondrá nombre a los numerosos debates que, especialmente desde finales de los años 60, habían comenzado a cuestionar los «grandes relatos» que hasta el momento habían servido como explicación y legitimación del proyecto moderno.

Si bien es cierto que la crítica a la modernidad no supone una novedad en el ámbito de las manifestaciones culturales y artísticas —algo que hemos podido constatar en este recorrido por las narrativas utópicas y distópicas—, la idea de que se trata de un proyecto liquidado o que, al menos, se ha consumido a sí mismo, cobrará fuerza durante la segunda mitad del siglo XX. Sin ánimos de descomplejizar la cuestión que nos ocupa, conviene hacer alusión a algunos de los factores que conducirían a este cambio de paradigma. Para esta tarea recurriremos a las reflexiones de diferentes autores tales como Raymond

Williams, Frederic Jameson o David Harvey, dado que sus consideraciones sobre el modernismo y la modernidad nos permitirán prestar especial atención a las resistencias surgidas durante esta nueva etapa en un sentido amplio, centrados especialmente en lo que esto significó en términos de una transformación que va más allá de lo histórico-material y que ha venido a denominarse como *condición posmoderna*.

Así, a partir de esta primera delimitación, y sólo a fin de encontrar y aportar nuestra propia voz dentro de este debate, analizaremos brevemente las diferentes posturas respecto a la posmodernidad, junto con sus orígenes, características y, en especial, sus (posibles) consecuencias. En este sentido, creemos necesario, primero, hacer una breve alusión tanto a lo que ha venido a denominarse generalmente como *modernismo*, entendido como una reacción estética a las «condiciones de la modernidad» (Harvey, 1998: 119) pero también a sus implicaciones culturales, sociales y políticas: esto es, a lo que el modernismo supuso en cuanto «nueva clase de arte para una nueva clase de mundo social y perceptivo» (Williams, 1997: 73).

2.5.1. Del modernismo a la posmodernidad: una (posible) aproximación.

Atendiendo a lo anterior, es obligatorio realizar unos breves apuntes sobre lo que significó, en concreto, el llamado *modernismo*. Debido a la constante confusión derivada del uso de términos como «modernidad», «modernismo» y «modernización», optamos aquí por la delimitación propuesta por Marshall Berman (en Aguilar, 2002: 180), para quien la modernidad supone «una experiencia social situada en una etapa histórica», mientras «la modernización se refiere básicamente a los procesos de transformación social, política, económica e institucional»; el modernismo, para Berman, designaría pues «las manifestaciones culturales y artísticas que se vinculan con esos cambios y con esas experiencias en una relación de permanente tensión crítica y negociación, resistencia e intercambio, exterioridad e inmediatez».

Como señala Williams (1997: 54), las vanguardias constituirían la articulación de las variadas respuestas *modernistas* en diferentes escuelas «autoconscientes» y «autopublicadas». Así, conviene recordar que los movimientos artísticos de vanguardia de principios del siglo XX supusieron desde su constitución grupos de oposición anti-

burguesa²⁰¹, instituyéndose como movimientos de respuesta no sólo frente *establishment* cultural, sino también (y, sobre todo) frente al orden político y social. Retomando la aportación de Williams (1997: 73):

La vanguardia, agresiva desde el principio, se veía a sí misma como la brecha hacia el futuro: sus miembros no eran los portadores de un progreso ya repetitivamente definido, sino los militantes de una creatividad que reanimaría y liberaría a la humanidad.

Parece justo, entonces, reconocer el carácter contestatario y potencialmente revolucionario de una buena parte de las diferentes escuelas modernistas de vanguardia. Aun cuando es necesario considerar la importante gama de matices, ambigüedades, disensiones y contradicciones —que van desde la conocida relación entre el futurismo italiano y el fascismo, hasta «una clara vinculación inicial [de los movimientos de vanguardia con] los programas anarquistas, nihilistas y socialistas» (Williams, 1997: 81)— el compromiso político de las vanguardias con la renovación, la ruptura y el cambio puede entenderse, en términos generales, como una reacción frente a la modernidad. Se trataba, en definitiva, de «un rechazo del orden social existente y su cultura» que, en muchos casos, se llevaba a cabo de forma «deliberadamente marginal» (Williams, 1997: 81; 75). Esto cambiaría, no obstante, después de 1945.

En este sentido, cabe recordar que la etapa inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial se tradujo, como ya hemos tenido oportunidad de observar, en una época de prosperidad capitalista en la que Estados Unidos se presentaría como el nuevo adalid de la reconstrucción civilizatoria occidental (o, más específicamente, europea), con el Plan Marshall como bandera. De este modo, en un mundo supuestamente amenazado por el comunismo, la nación norteamericana buscaría legitimarse como la encarnación de los valores ilustrados mancillados durante la guerra: esto es, como los nuevos representantes de la libertad, la democracia, la razón, el progreso y la justicia. Es necesario detenernos un momento en este punto, sobre todo en cuanto a lo que esto significó en el campo concreto de las manifestaciones culturales y artísticas.

²⁰¹ Cabe aclarar que esta consideración como movimientos «antiburgueses» no está exenta de contradicciones debido, en parte, a la heterogeneidad de sus propios integrantes.

Como señala Harvey (1998: 54), la legitimación de los Estados Unidos como nuevo representante de la civilización debía pasar necesariamente por la construcción de nuevos mitos específicamente norteamericanos; por ponerlo en sus palabras: «Lo específicamente norteamericano debía celebrarse como la esencia de la cultura occidental». Esta búsqueda de nuevos mitos conduciría a la «incorporación de una tendencia estética particular del modernismo a la ideología oficial (...) y su uso por parte del poder de las corporaciones y del imperialismo cultural». Así, continuando con el razonamiento de Harvey, el modernismo, antes representante del espíritu *progresista*, pasó a convertirse en el arte del poder establecido. En palabras del mencionado autor: «parecía que el arte del *establishment* y la alta cultura no podían hacer otra cosa que monumentalizar el poder corporativo y estatal o el “sueño americano” como mitos auto-referenciales» (Harvey, 1998: 55). Frederic Jameson (2002) y Raymond Williams (1997) se expresan también en un sentido similar, aludiendo a que el declive de muchos de estos movimientos durante esta época estuvo relacionado también con el proceso de canonización de las corrientes artísticas modernistas, llevada a cabo con la complacencia y el apoyo de la academia: lo que antes había sido impugnador y marginal, pasaba ahora a representar lo clásico e institucionalizado. Por ponerlo en palabras de Williams (1997: 55-56):

(...) el Modernismo perdió muy pronto su postura antiburguesa, y se integró cómodamente al nuevo capitalismo internacional. (...). Sus formas se prestaron a la competencia cultural y la interacción comercial generadora de obsolescencia, con sus cambios de escuelas, estilos y modas tan esenciales para el mercado.

Harvey (1998: 54) apunta en este mismo sentido, al señalar que el modernismo «perdió [aquí] su atractivo como antídoto revolucionario de una ideología reaccionaria y “tradicionalista”». Así, los estilos antes considerados *subversivos* se convertirían, para las nuevas generaciones, en «los movimientos cosificados que hay que destruir para hacer algo nuevo» (Jameson, 2002: 16). Los movimientos contra-culturales y artísticos de la década de 1960 serían los primeros en poner el foco en esto. La proliferación de nuevas respuestas *rupturistas* en la arquitectura, la pintura, la música, la literatura o el cine, acabarían constituyendo de esta manera una reacción frente a lo anterior que se consolidaría progresivamente en una estética intencionadamente posmoderna caracterizada, en consecuencia, por el rechazo o la a las categorías modernas del arte. El

posmodernismo —como respuesta al *modernismo*— se distinguirá así por la «su total aceptación de lo efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y lo caótico» (Harvey, 1998: 59), además de por la «erosión de la antigua distinción entre la cultura superior [y] la cultura de masas» (Jameson, 2002: 17). Si bien es cierto que, mediante un análisis más concienzudo, podría concluirse que estos rasgos no constituyen características exclusivas del posmodernismo, coincidimos con Jameson (2002: 35) cuando señala que los mismos suponen aspectos «secundarios o menores del arte modernista, marginales y no centrales» y que, por lo tanto «estamos ante algo nuevo cuando se convierten en los rasgos centrales de la producción cultural».

Lo llamativo de esta ruptura es que no constituía, sin embargo, una actitud necesariamente contestataria como sí parecía hacerlo el modernismo: allí donde este último representaba la subversión, el posmodernismo no incomodaba a prácticamente nadie. Por el contrario, su apuesta por lo efímero casaba muy bien con las nuevas lógicas y hábitos de consumo de la nueva sociedad posindustrial, lo que nos conduce a la cuestión sobre los otros cambios —estos sí, sociales, económicos, políticos, materiales— que impactaron también en la configuración de una nueva «cultura posmoderna». Ya hemos abordado algunos de ellos —tales como la irrupción de la televisión en la mayoría de los hogares de las familias de clase media, la mejora de las comunicaciones o los nuevos hábitos de consumo— y hemos tenido oportunidad de observar también sus efectos en la juventud de los países *desarrollados*. Así, la crítica —reforzada también desde el ámbito académico a través de figuras como Michel Foucault o el mencionado Jean-François Lyotard— fue traducéndose progresivamente en una enmienda a la totalidad de los proyectos del pasado (en concreto, al comunismo y el liberalismo) lo que, en definitiva, suponía una renuncia a los grandes relatos que habían servido hasta entonces como brújula para la civilización occidental desde hacía al menos dos siglos. Las certezas de la modernidad parecían desvanecerse de forma definitiva: sus verdades universales, la razón ilustrada, se presentaban ya no sólo inútiles, sino incluso, sospechosas.

Desde esta perspectiva, la propia modernidad comenzó a ponerse en cuestión como un proyecto fallido desde su concepción: el proyecto moderno no sólo no había traído consigo la prometida emancipación, sino que habría producido más opresión, autoritarismo y dominación. Ya hemos observado cómo esto impactó en la proliferación de multitud de discursos anti-utópicos durante los años de posguerra. No obstante, es

necesario hacer hincapié en lo que esto supuso, también, para la configuración de una nueva «estructura de sentimiento» (Williams, 2000: 150) que se acabaría reflejando en los ánimos de toda una generación de jóvenes. Para los años 70s, el movimiento punk proclamaba ya la muerte del futuro de la mano de los *Sex Pistols*²⁰². Con todo ello, los jóvenes de la época acabarán poniendo la diana sobre la totalidad de las instituciones modernas «cuya magnitud, complejidad y rigidez parecían mantener aherrojados a los individuos» (Sennett, 2006: 9), colocando con ello la piedra fundamental de la llamada «posmodernidad».

Pretender sintetizar estas reacciones en unas pocas líneas sería no sólo una tarea titánica, sino también necesariamente reduccionista. Como señala Jameson (2002: 15-16), «la mayor parte de los posmodernismos (...) surgen como reacciones específicas contra las formas establecidas del alto modernismo», lo que plantea una enorme dificultad para definir este fenómeno en términos absolutos y coherentes. En este sentido, cabe aclarar que no es nuestra intención simplificar la discusión, aunque tampoco abarcarla en su totalidad (lo que excedería, con creces, los objetivos de esta tesis). Sin embargo, parece necesario poner el énfasis en algunos elementos clave, para comprender las implicaciones de todos estos debates en relación al tema y la época que nos ocupa ahora: esto es, lo que Williams (1997: 126) definiría como un «fortalecimiento» de la «formas trágicas» de la historia que se tradujo en una «difundida pérdida de futuro», especialmente, durante los años ochenta.

En tal sentido, y en términos generales, los diferentes intentos de delimitación del término «posmodernidad» ponen sobre la mesa una pregunta fundamental; en palabras de Harvey (1998: 59): «¿acaso el posmodernismo representa una ruptura radical con el modernismo, o se trata sólo de una rebelión dentro de este último contra una determinada tendencia del “alto modernismo” (...)?» La respuesta a esta pregunta continúa siendo, en muchos aspectos, motivo de discusión. Los diferentes posicionamientos van desde la defensa de la hipótesis del *fin* de la modernidad (de una ruptura radical con la misma), hasta quienes ven el posmodernismo como una «recuperación» del potencial subversivo del

²⁰² Aunque son sobradamente conocidas, quizá valga la pena recordar las famosas estrofas del tema que se convirtió prácticamente en himno para toda una generación: «*There's no future / No future / No future for you*» (*God Save the Queen*, 1977).

modernismo o quienes se oponen tenazmente a esto último, como por ejemplo Habermas, que tacha al posmodernismo de «reaccionario» ante el potencial emancipador (y utópico) de la modernidad, concebida como un proyecto «inacabado» pero aún vigente y necesario. En medio de estas posturas, encontramos también respuestas que podríamos calificar de conciliadoras o *parciales*, como aquella de Jameson, que reduce el posmodernismo a la lógica cultural del capitalismo avanzado. Desde esta última perspectiva —que no niega ni rechaza la categoría de lo «posmoderno», pero tampoco la absolutiza— la posmodernidad es entendida como un concepto que atiende a «la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura» en relación con un «nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico» (Jameson, 2002: 17).

La postura que tomemos respecto a este debate no es una cuestión baladí: definirá, en muchos sentidos, la manera en que afrontaremos nuestro análisis sobre lo utópico y lo distópico en nuestro tiempo. Aunque consideramos que con lo dicho hasta el momento se han aportado ya suficientes pistas sobre nuestra posición, quizá convenga realizar algunas aclaraciones antes de continuar. Para ello, parece conveniente detenerse en particular en los elementos que caracterizan a esta autoproclamada posmodernidad desde el punto de vista filosófico. Tal y como resume Martorell (2015: 288-289), podríamos hablar así de:

- i) Un cuestionamiento que podríamos denominar ontológico, que pone el foco en la realidad como «un constructo textual, lingüístico o cultural, nunca algo previo e independiente de la actividad humana».
- ii) Una defensa del «relativismo y el escepticismo» que se «vuelve en la deconstrucción visceral de las nociones de verdad, objetividad y representación» y que entiende, en consecuencia, que «lo denominado “verdad” equivale sin excepción a una interpretación que se ha impuesto por razones extracognitivas».
- iii) Una reivindicación política del «papel del conflicto, la pluralidad y lo local», en contraposición a las categorías de armonía, unicidad y universalidad del pensamiento moderno, rompiendo así también «con el ideal moderno de emancipación».
- iv) Una denuncia del humanismo, entendido como producto de premisas antropocéntricas y racionalistas que se encuentran, según esta perspectiva, en la base de algunas de las peores atrocidades cometidas en nombre del progreso

de la “humanidad” (Martorell cita como ejemplo los campos de concentración o la explotación y destrucción del planeta).

Aunque Martorell (2015: 288) aclara que este esquema supone una versión «caricaturizada de una serie de hipótesis muy complejas que cada autor suele matizar o modificar de manera particular», consideramos que el resumen es valioso en cuanto síntesis de una realidad que, como mencionábamos antes, resulta no sólo muy heterogénea sino también polémica. Por otra parte, es nuevamente evidente que lo dicho no supone necesariamente una novedad de esta época. El propio Nietzsche analizaba ya, a finales del siglo XIX, cómo la proclamada *muerte de Dios* —entendida como metáfora de la muerte de todo orden metafísico, moral o religioso— suponía desterrar la propia idea de verdad universal. Esta «muerte de Dios» implicaba aceptar la realidad como constructo, lo que suponía poner en cuestión también la propia identidad: el propio yo se convertía, en consecuencia, en una ficción. A fin de superar el nihilismo que conlleva esta disolución, Nietzsche propuso partir de la negación de toda subjetividad (lo que lo conducirá a sus planteamientos sobre el *Übermensch* o «superhombre»). Como explica Mélich (2001: 56), para Nietzsche sólo hay «contradicción, escisión, diferencia, fragmentariedad». En este sentido, la posmodernidad supondría la consolidación o profundización de estas reflexiones, al punto de que algunos autores han calificado a Nietzsche como el «primer posmoderno» (Mayos, 2009: 163) o, al menos, como uno de los principales precursores de la posmodernidad.

Sea como sea, Martorell (2015: 297) acabará decantándose por conceder validez y actualidad a las teorizaciones en la materia, no sin antes reconocer las contradicciones y dificultades de partida:

Justo es reconocer que el sustantivo “posmodernidad”, eje del debate, no es perfecto. El “post” de marras sugiere una brecha o superación donde muchas veces existen continuidades o intensificaciones de determinados procesos de la época supuestamente trascendida. Sin embargo, el “post” es preferible a otras nomenclaturas que carecen de él, pues es palmario que también se han producido rupturas respecto a la modernidad.

Huelga decir que compartimos sin ambages la postura del mencionado filósofo. En definitiva, como Jameson (2002: 49), entendemos que, más allá del debate, no es posible

negar la posmodernidad en cuanto nos permite «evaluar la nueva producción cultural dentro de la hipótesis de trabajo de una modificación general de la cultura misma, con la reestructuración social del capitalismo tardío como sistema». En cualquier caso, lo que a nosotros nos interesa resaltar son las consecuencias de lo anterior en un plano más *cotidiano*, puesto que hablar de una nueva cultura implica hablar también de una modificación general de los modos de subjetivación en este nuevo marco; esto es, abordar lo que este cuestionamiento general significó en términos de pérdida o abandono de los referentes que daban sentido, hasta el momento, a la propia experiencia vital.

Aun cuando, como decíamos, los rasgos que caracterizan a esta nueva etapa no suponen una tampoco novedad al abordar la cuestión de la subjetividad y/o la identidad (y en esto hemos trazado ya la clara y directa línea que conduce hasta Nietzsche, aunque probablemente podríamos irnos aún más lejos), pareciera que los cambios culturales de esta época suponen una exacerbación, cada vez más evidente, de aquel sentimiento de angustia, pérdida y desasosiego —en definitiva, de un cierto nihilismo— al que nos referíamos nosotros también al abordar la producción utópica y distópica de los momentos más álgidos de la modernización y el proceso industrializador. Acercarnos a lo que supone esta profundización, en relación a la consolidación de las nuevas condiciones materiales de existencia —o, más específicamente, a los cambios en el modo de producción—, nos permitirá poner en relación aquello a lo que nos referíamos unos párrafos antes: la transformación de las *estructuras de sentimiento* que, como veremos, explican también la irrupción y difusión de este discurso antihumanista y antimoderno en (y a través de) lo cultural entendido en un sentido amplio. Esto implica abordar lo que este cambio cultural supuso como constatación de una profunda crisis respecto a las expectativas vitales y, en consecuencia, de una crisis de la propia subjetividad.

2.5.2. Sin tiempo para imaginar: la crisis del sujeto moderno y la nueva cultura capitalista.

Llegados a este punto, es necesario reconocer una cierta precariedad en el análisis; hablar de «crisis del sujeto» implica apelar a una relación así mismo precaria, más en los tiempos que nos ocupan: la relación entre cultura, ideología y subjetividad, en el marco de un capitalismo globalizado que se presentará, de forma cada vez más acusada, como «a-

ideológico». Aunque continuaremos insistiendo en esta última cuestión en particular en las páginas que restan, cabe señalar que a este proceso de ocultación o *totalización* de lo ideológico en el capitalismo tardío colaboraron, como es evidente, las circunstancias políticas e históricas que marcarían la época: además de la ya mencionada contrarrevolución conservadora, es necesario señalar también el desengaño que significó para buena parte de la izquierda occidental la represión de la llamada «primavera de Praga» de 1968 por parte de la Unión Soviética. Como señala Fontana (2017: 485), la extendida «frustración de los movimientos izquierdistas» europeos se reflejaría en la escasa resistencia popular a las nuevas políticas neoliberales de los años ochenta. Para esta década, además, la crisis política y económica de la URSS anunciaba ya el posterior y definitivo colapso del sistema soviético, que acabaría por formalizarse en 1991, dos años después de la caída del Muro de Berlín. TINA dejaba así de ser un simple latiguillo, para convertirse en una reafirmación del sentir generalizado de la época.

A todo esto habrá que sumarle pues la extensión y consolidación de las doctrinas neoliberales en el mundo occidental durante las últimas dos décadas del siglo XX. Siguiendo a Richard Sennett (2006: 9), los cambios económicos y políticos de los años 80 y 90 acabarían satisfaciendo de una forma «retorcida» los reclamos contra el estado y las instituciones que habían iniciado los movimientos políticos y contraculturales de la *nueva izquierda* de los años sesenta. La denuncia de la burocratización institucional se tradujo en un desmantelamiento de las grandes instituciones del pasado que dejaría «en estado fragmentario la vida de mucha gente» (Sennett, 2006: 10). A este desmantelamiento le acompañó, además, la progresiva financiarización de la economía, sumada al auge de sectores económicos tales como el de la tecnología, las comunicaciones o los servicios, inaugurando una nueva lógica cultural en la que las relaciones personales y la vida cotidiana de la gente de a pie, antes fuertemente vinculadas a instituciones tales como el trabajo, los sindicatos, la familia o el propio estado, se encontraban ahora más desarraigadas y desorientadas que nunca. Continuando con el razonamiento de Sennett (2006: 11), en un marco de desintegración institucional como este, el individuo ya no sólo «se ve obligado a improvisar el curso de su vida» sino que debe hacerlo en un marco de inseguridad e inestabilidad tal que le empuja «a hacerlo sin una firme conciencia de sí mismo».

Para emprender el análisis de las implicaciones de esta crisis en relación al tema que nos ocupa, es necesario apelar, en primer lugar, al planteamiento de Méndez Rubio (2016: 16) que entiende la cultura como aquello que opera entre el individuo y el mundo «real». En este sentido, continúa el autor, la cultura sería aquello que «confiere significación a la realidad, la (re)construye de hecho, subrayando según diversos grados de autoconsciencia las dimensiones entre lo ideal y lo real, y canalizando esas operaciones siempre de un modo potencialmente dialógico». Así, es de esperar que la configuración de una nueva cultura capitalista vinculada a las transformaciones antes mencionadas impacte en la forma en que el individuo (se) interpreta (en) esta nueva realidad (y viceversa, como un proceso que se retroalimenta).

Además del ya mencionado Frederic Jameson, Richard Sennett fue otro de los académicos en abordar esto último, a través de un profundo análisis de lo que implicó el paso de un capitalismo que él denomina como «militar»²⁰³ —basado en la aplicación de las lógicas castrenses al trabajo en la fábrica y, de ahí, a las instituciones y a la vida social, a fin de procurar el orden y la estabilidad²⁰⁴— a un «nuevo» capitalismo que abraza la precariedad, el cambio y la inestabilidad como parte de sus lógicas internas. Siguiendo su argumentación, el auge de los nuevos sectores económicos en el capitalismo postindustrial acabaría rompiendo con uno de los pilares fundamentales de aquel capitalismo *militar*: la idea de la «gratificación diferida» —que tiene su origen en la ética protestante— que, en la práctica, funcionaba como un mecanismo disciplinario para el trabajador (Sennett, 2006: 32); esto es, la promesa de que la obediencia conlleva una gratificación o recompensa en el futuro. Esta dinámica requería de una planificación y organización «racional» de la fuerza de trabajo y del tiempo de producción, lo que promovía la existencia de compañías longevas y estables, con cadenas de mando bien definidas. Sennett (2006: 25) señala que este modo de organización, que se extendería progresivamente a la sociedad civil a través de las instituciones del estado, permitía «a la

²⁰³ Sennett toma esta denominación de las aportaciones que Max Weber realizara en su famoso trabajo sobre *La ética protestante y el espíritu de capitalismo* (1905). Recordemos que, para éste último, el ideal puritano del autocontrol y el «autodominio absoluto» se haya en los mismos orígenes de la *disciplina militar* moderna (Weber, 2004 [1905]: 140-141).

²⁰⁴ Hemos hecho algunas alusiones a esto referidas a la utopía de Bellamy, *Looking Backward* (ver: «Entre el progreso y la refundación: de Cabet a Morris»).

gente pensar su vida como relato, no tanto como relato de qué ocurrirá forzosamente, sino de cómo debía ocurrir».

El abandono de los acuerdos de Bretton Woods, en 1971, pondría fin a esto: la liberación de capital internacional y la adopción del sistema de tipos de cambio flotantes, favorecieron la especulación, haciendo que las corporaciones adoptaran nuevas dinámicas a fin de sobrevivir en medio de una competencia encarnizada que ahora tomaba escala global. Las corporaciones abandonarían así, progresivamente, la lógica del largo plazo, sumergiéndose en una búsqueda constante de nuevas oportunidades de negocio. En este contexto de constante nomadismo e inseguridad, la idea de gratificación diferida deja de tener sentido, generando una sensación de confusión que impacta, sobre todo, en el eslabón más «débil» de la cadena: la clase trabajadora (e incluso aquí habría que reconocer una suerte de *pirámide* donde, evidentemente, no dispone de la misma capacidad de maniobra una mujer, joven, racializada del *tercer mundo* que un hombre blanco heterosexual de la clase media occidental, por citar sólo un ejemplo). En cualquier caso, lo que esto pone sobre la mesa es cómo la nueva cultura empresarial *obliga* al individuo a adaptarse a los nuevos desafíos en al menos dos sentidos: en primer lugar, imponiéndole la necesidad de adecuarse a un relacionamiento siempre a corto plazo (con la empresa, con los demás, con sus propias *capacidades*); y, en segundo, promoviendo una competencia encarnizada en la que la capacidad de adaptación, la autonomía y la *flexibilidad* personales se convertirían en méritos en sí mismos, promoviendo al mismo tiempo una lógica más cercana a la del consumo, en el que el individuo debe ser capaz de desprenderse del pasado en pos de estar siempre *al día* (Sennett, 2006: 12). Bauman (2017: 136) refiere también a un cambio psicológico/sociológico de este tipo:

Bajo unas condiciones de vida de las que emana una atmósfera de fugacidad y que exhibe sin reservas su propio carácter marcadamente temporal, cualquier planificación a largo plazo (...) inspira poca confianza y, si acaso, tiende más bien a acrecentar el territorio de los riesgos, pues añade un número considerable de variables incógnitas a cualquier cálculo de las ganancias y las pérdidas potenciales, o de las probabilidades de triunfo o de derrota.

Como se puede observar, lo que subyace a esta nueva lógica cultural señalada tanto por Bauman como por Sennett es, en definitiva, un cambio en los modos de hacer y de situarse en una realidad en la que los cambios son cada vez más incontrolables y acelerados, lo

que implica necesariamente una nueva manera de experimentar y gestionar el tiempo y, en consecuencia, también el presente y porvenir. Fisher (2018: 50-51) también hace alusión a esto último, en el sentido de una ruptura con la «segmentación disciplinaria del tiempo»; ruptura que estaría en claro vínculo con las nuevas sociedades disciplinarias basadas ya no tanto en el control externo, como *interno*. Algo a lo que también atiende Bauman (2017:15) cuando afirma que «El miedo a no contribuir (...) fue reemplazado por un no menos angustioso terror a la incompetencia, a no dar la talla». Así, de la gratificación diferida de la que hablaba Sennett, pasaríamos ahora, según afirma Fisher (2018: 51) a partir de las reflexiones en Deleuze, a una «postergación indefinida», en la que el individuo se consagra a un proceso de posposición permanente del futuro (el autor cita como ejemplos de esto la capacitación o educación como un proceso *para toda la vida*, o la tendencia a difuminar los límites entre la jornada laboral y la vida privada).

Valga, antes que nada, una aclaración: con esto no se trata de afirmar que antes el tiempo *perteneciera* en ningún caso al individuo. Ya hemos tenido oportunidad de observar cómo esta sensación de desconcierto, desorientación y falta de control ante la nueva y acelerada temporalidad de la modernidad, eran cuestiones ya presentes en buena parte de las utopías y distopías del período inmediatamente posterior a la «gran transformación» de la que hablaba Karl Polanyi. En este sentido, y hablando en términos de clase, parece claro que el sistema capitalista siempre ha negado a la clase trabajadora la posibilidad de disponer de su propia vida a cambio de una experiencia que le viene impuesta: el obrero —y, ni que hablar, la obrera—, dueño sólo de su fuerza de trabajo (y esto, con muchas comillas) quedaba necesariamente *sujeto* a las lógicas e imposiciones del dueño de la fábrica que, por tanto, es *dueño* también de su tiempo. Como bien señala Martín Barbero (1991: 100) en su estudio de las aportaciones de Le Goff, con el capitalismo industrial el *valor* del tiempo se mide en los términos marcados por la producción, lo que a su vez da origen a la noción de la «pérdida de tiempo» como algo indecente, digno de castigo. Un buen ejemplo de esto lo podemos ver en las famosas escenas de Charles Chaplin en la fábrica de *Tiempos Modernos* (1936), para muchos, también, una clara distopía. Sin embargo, con las nuevas dinámicas económicas desligadas ahora de un espacio fijo y/o estable como el de la fábrica, es posible hablar (al menos, en el mundo occidental) de una transformación de lo anterior, en la que la nueva disposición del tiempo del capitalismo posindustrial nos obliga a interiorizar esta nueva temporalidad *fluida, líquida*, diría

Bauman, como condición *sine qua non* para la supervivencia. En palabras de Bauman (2004: 127):

El tiempo/distancia que separa el fin del principio se reduce o desaparece por completo; las dos ideas, que antes eran usadas para parcelar el transcurso y para calcular de ese modo el “valor de pérdida” del tiempo, han perdido gran parte de su significado que —como todos los significados— surgió de su carácter encarnizadamente opuesto. Sólo hay “momentos”, puntos sin dimensiones.

Ya no hay tiempo para pensar, no hay tiempo para parar, porque, en definitiva, *ya no hay tiempo* (o, lo que es lo mismo, todo *es o debe ser instantáneo*). Todo esto, por supuesto, supone un tremendo obstáculo a la hora de dar sentido a la propia experiencia vital, lo que hila también con las reflexiones de Althusser —reafirmadas más tarde por Jameson (2002: 87)— acerca de que cada modo de producción «produce una temporalidad que le es específica»²⁰⁵. Así, los procesos de subjetivación no se deberían analizar ya sólo en términos de alienación y/o anomia —que también— sino incluso de una especie de *escisión esquizoide* interna en la que el mercado (volátil, espectacular/espectral y, sobre todo, omnipresente) marca el ritmo de las nuevas pautas que ahora quedan, sólo aparentemente, en manos del propio individuo, como un mecanismo de autorrepresión, autocontrol y *autogobierno*²⁰⁶. Algo que puede ahora parece exacerbarse aún más en las

²⁰⁵ Con todo esto, no pretendemos ignorar que la temporalidad de lo que Jameson llama la «alta modernidad» haya desaparecido por completo (cuando hablamos de tendencias no pretendemos ser, en ningún caso, tan tajantes). Sin embargo, hasta el trabajo en la fábrica parece haber quedado hoy relegado a las dinámicas de esta nueva *temporalidad*, en la que el ya no se puede hablar de la fábrica como un trabajo «para toda la vida» (al menos, no en occidente), sino como una experiencia laboral más, *pasajera*, precaria. Esto puede observarse en la obra del recientemente fallecido Joseph Ponthus, *Desde la línea* (2021), donde el autor narra sus peripecias como trabajador temporal en las cadenas de montaje de diferentes fábricas francesas.

²⁰⁶ En este sentido, creemos posible hablar del mercado como el «gran relato» hegemónico de la posmodernidad (quizá, incluso, como el *único* gran relato superviviente). Es cierto que esto último puede llegar a sonar algo desafiante teniendo en cuenta la extendida aceptación, en algunos círculos académicos, de la idea de la muerte de *todos* los grandes relatos. Nos referimos, como es evidente, a aquellos autores posmodernos más polémicos —como es el caso de, por ejemplo, Jean Baudrillard o algunos otros más actuales como Dany-Robert Dufour— que, bajo nuestro criterio, llevan sus reflexiones a extremos a veces excesivamente desconectados de la realidad, al punto de que su crítica parece en ocasiones producto de una cámara de eco. En el caso particular de Dufour (2001), este llega incluso a afirmar que, en la posmodernidad democrática —como él la define—, la figura del Otro a partir de la cual el individuo moderno se constituía como sujeto (sea Dios, la Nación, la Raza, etc.) se difumina por completo debido a que ninguno de estos Otros posee ya «el prestigio necesario para imponerse». Para Dufour, además, «el “mercado” no vale en absoluto como nuevo “Otro”, en la medida que está lejos de tomar a su cargo la cuestión del origen, de la autofundación». Visto lo que hemos comentado tanto en este como en el anterior epígrafe, así como algunos

nuevas dinámicas de empresas como *Glovo*, *Uber* o *Deliveroo* —la llamada *economía colaborativa*— que publicitan sus ofertas de trabajo bajo eslóganes tales como «tú decides lo que ganas»²⁰⁷.

En este sentido, no estaríamos pues ante el extremo de una «desaparición» o «muerte» del sujeto, como parecen sugerir las reflexiones posmodernas más radicales, sino ante una ratificación de lo propuesto por Marx cuando hablaba del sujeto como producto de la «falsa consciencia» —esto es, de la *ideología*— aunque ahora profundizada o reforzada también por una forma de (auto)conciencia «confusa, incompleta o inarticulada» (Williams, 2000: 130) en la que el individuo asume las lógicas del mercado como fundamento de su propia identidad. En otras palabras: en un sistema que prioriza el consumo, la especulación, la autonomía, la innovación y la transformación constantes, en el que hay que estar siempre al día, toda certeza se difumina por *improductiva*: es la propia experiencia vital como relato coherente lo que pierde sentido. A lo que hoy nos enfrentaríamos es, en consecuencia, a una especie de dispersión en la que el cambio y la inestabilidad obligan a renunciar cualquier punto de apoyo estable. Así, adaptarse a esta nueva realidad implicaría la necesidad de abandonar cualquier certeza en pos de ser capaz de *dejarse llevar*.

Esta pérdida de un relato vital coherente —de *Bildung*, diría Sennett recurriendo a Hegel— conllevaría necesariamente la sensación (y obligación) de vivir en una suerte de presente constante en el que el futuro se vuelve sólo una sucesión de varios presentes efímeros en los que uno no *debe* (y no puede) hacer otra cosa que amoldarse. O, en definitiva, como diría Fisher (2018: 24), pareciera que

el futuro solo nos depare reiteraciones y permutaciones. (...) Esta angustia tiende a derivar en una oscilación bipolar: la esperanza en un “mesianismo débil”, de que

de los temas que nos ocuparán en lo que resta de esta tesis (como la crisis económica, social y política, el drama migratorio, la posibilidad de un colapso ecológico, o de forma más evidente, el actual peso de las llamadas «redes sociales» como escaparates virtuales), pareciera posible discutir, sino incluso refutar, esta hipótesis. En otras palabras, puede que el mercado no constituya un Otro, pero sin dudas colabora de forma retorcida e interesada a generar un relato sobre la otredad a partir del cual mantenemos sujetos a él. El filósofo Byung-Chul Han (2015: 19) sugiere algo similar cuando, en la línea de Walter Benjamin, afirma que en nuestra época «el capital se [ha erigido] en una *nueva trascendencia*, en un *nuevo amo*». En cualquier caso, no es nuestro objetivo rechazar la totalidad de las aportaciones de estos autores, en cuanto consideramos que algunas de sus reflexiones aportan un enfoque valioso para la comprensión de muchos de los rasgos que caracterizan a este período.

²⁰⁷ <https://glovoapp.com/es/glovers> (consultado el 01-03-2021).

existe algo nuevo por venir, decae en la convicción de que no hay nada nuevo que pueda ocurrir nunca más.

En palabras de Jameson (2002: 89) se trataría de «La persistencia de lo Mismo a través de la Diferencia» que «desacredita el cambio, dado que en lo sucesivo la única transformación radical imaginable consistiría en poner fin al cambio mismo». Prueba de ello, además de la consolidación de la distopía como un relato *mainstream* —volveremos a ello enseguida—, son también las apelaciones a «vivir el momento» de otras manifestaciones culturales, desde los eslóganes publicitarios internacionales como los de Pepsi («*Chill Out!*», 1991) o Coca Cola («*Catch the Wave*», 1986), a la expansión del movimiento punk en los países occidentales —y occidentalizados— durante los años ochenta y noventa, en la que canciones de bandas como Eskorbuto volverán a insistir en aquello ya proclamado por los Sex Pistols una década antes: «*El pasado ha pasado y por él nada hay que hacer / El presente es un fracaso y el futuro no se ve*» («Cerebros destruidos», 1986).

En este sentido, parece también sintomático que la mayoría de los teóricos coincidan en señalar a las últimas dos décadas del siglo XX como la etapa en que la utopía fue, finalmente, liquidada. Nuestra posición al respecto, como ya se ha visto en la primera parte de esta tesis doctoral, no pretende ser tan categórica al respecto. Aun cuando esta *muerte de la utopía* ha sido asociada en ocasiones a un celebrado «fin de la historia» —esa visión teleológica de la historia que puede rastrearse al menos hasta Hegel y que se aprecia, también, en el «fin de la utopía» de Marcuse o, incluso, en el «fin de la historia» de Fukuyama—, la cultura del nuevo capitalismo, con la consiguiente crisis de las perspectivas vitales a la que nos hemos referido como «crisis del sujeto moderno», nos habla en realidad de un abandono o rechazo de la misma (lo que antes hemos denominado como *utopofobia*): en otras palabras, de una *parálisis imaginaria* de la historia o, de forma más categórica, una «parálisis de la imaginación» (Martorell, 2019: 12), lo que quizá nos permitiría hablar de un final de la historia por *hartazgo* o, incluso, por *dejación*.

Entendido así, no estaríamos ante la «muerte» de la utopía sino ante una «crisis de la imaginación» —recuperaremos esta idea antes de emprender el análisis— que dificultaría su articulación como un proyecto coherente y universal, esto es, en los términos de una *verdad* o destino a alcanzar, tal y como se percibía en la modernidad. Ante la imposibilidad de *pensar el futuro*, la utopía sólo puede imaginarse como una especie de

espejismo —o, incluso más, como una quimera—, con lo que las promesas de emancipación o *libertad* quedan reducidas al aquí-y-ahora privado/personal/individual en el marco de las lógicas del consumo a la que nos referíamos antes (lo que puede observarse también en el éxito, durante esta época, de los manuales de autoayuda²⁰⁸). En palabras de Bauman (2017: 21):

El objetivo ya no es conseguir una sociedad mejor (...), sino mejorar la propia *posición individual* dentro de esa sociedad tan esencial y definitivamente incorregible. En lugar de unas recompensas compartidas por unos esfuerzos colectivos de reforma social, lo que hoy está en juego son los despojos (individualmente capturados) de la competencia.

Ya hemos hecho alusión a algunas posibles reinterpretaciones o *salidas* a esta disyuntiva, si bien será necesario recuperar la reflexión más adelante. Es cierto que algunos autores, como los ya abordados Ursula K. Le Guin o Kim Stanley Robinson, entendieron que la utopía *moderna* ya no era posible, abrazando lo que Jameson llama las *antinomias de la posmodernidad* como motivo de sus obras, aunque quizá tuvieron dificultades para contrarrestar el golpe dado por esta nueva realidad. En cualquier caso, parece innegable que el sentir general no acompañaba, ni acompaña, la superación de este trance. Con ello, la distopía se volverá la expresión de moda para una buena parte de jóvenes que comienzan a experimentar en sus propias carnes la ansiedad y la angustia que conllevan los mencionados cambios, lo que la acabará convirtiendo, también, en un producto redituable en términos económicos.

2.5.3. Distopía y «fin del mundo» (un breve inciso).

Es necesario retomar ahora una reflexión que hemos esbozado de manera preliminar en el apartado dedicado a la delimitación del concepto de distopía: nos referimos a la relación entre la distopía con lo que ha venido a considerarse como ficción «post-apocalíptica». En este sentido, la reflexión anterior liga con la idea de lo distópico entendido ahora

²⁰⁸ El discurso de los manuales de autoayuda colabora a desligar la experiencia vital individual de las lógicas sistémicas o, como señala Vanina Papalini (2013: 170), la autoayuda apuesta por «lograr un mayor bienestar y armonía cotidiana, sin necesidad de cambiar el mundo». No parece casual que la etapa de mayor esplendor de esta retórica (Papalini, 2013: 171) coincida con la época aquí analizada.

también en el marco de una «impotencia reflexiva» (Fisher, 2018: 49) que tiene como consecuencia una actitud aparentemente apática —o, incluso, cínica— a la hora de mirar hacia el futuro. Valga como ejemplo la observación realizada por Fisher (2018: 49) sobre la juventud británica actual: «Los estudiantes de Reino Unido son conscientes de que las cosas van mal, pero más aún son conscientes de que ellos no pueden hacer nada al respecto».

Algo similar parecía ocurrir ya a finales de siglo pasado en países como Japón, en las que alrededor del 70% de los jóvenes entrevistados por el *Japan Youth Research Institute* creían que el futuro depararía más guerras, así como el empeoramiento de las condiciones ambientales y la ampliación de la brecha entre clases (Ono, 2014: 162). Una encuesta australiana de 1999 reflejaba un porcentaje parecido respecto a problemas como la violencia, el crimen o los problemas ambientales, que los jóvenes esperaban ver empeorar en un período tan corto como los próximos diez años (Eckersley, 1999: 80). Esta observación es compartida por Bauman (2017: 62) que observa que la mayoría de los llamados *millennials* —los jóvenes nacidos entre la década de 1980 e inicios de los 2000— «prevé un futuro que, lejos de allanar el camino con mejoras sucesivas de su situación como las que caracterizaron la historia de sus padres (...), no hará más que empeorar sus condiciones de vida».

Por otra parte, nos encontraríamos también el caso del movimiento *preparacionista* estadounidense —grupos que se preparan para un posible colapso civilizatorio— que, como señala Mills (2019: 2), ha vivido un crecimiento exponencial tras la crisis de 2008. En el caso español, los resultados del último barómetro del CIS²⁰⁹ o los de la encuesta realizada por la Universitat Oberta de Catalunya²¹⁰, dejan en evidencia que el porvenir comienza a percibirse como una de nuestras principales preocupaciones.

Los anteriores ejemplos vienen a respaldar la idea de que, ante la inseguridad del presente, sólo somos capaces de imaginar futuros *peores* al nuestro. Si a esto le sumamos la incapacidad de pensar un futuro fuera del capitalismo, pareciera posible afirmar incluso

²⁰⁹ «El miedo al futuro se introduce entre las preocupaciones de la sociedad en el último CIS». *El Salto*, 17-09-2020. Disponible en <https://www.elsaltodiario.com/coronavirus/el-miedo-al-futuro-se-introduce-entre-las-preocupaciones-de-la-sociedad-en-el-ultimo-cis>

²¹⁰ «El miedo al futuro amenaza la salud mental del 46% de los españoles», *El Periódico*, 11-05-2020. Disponible en <https://www.elperiodico.com/es/sanidad/20200511/miedo-futuro-salud-mental-espana-coronavirus-7957588>

que lo que cuesta es siquiera imaginar un futuro: al no ser capaces de ver el porvenir como algo susceptible de ser transformado por nuestras propias acciones en el presente, este parece presentarse, cada vez más, como un destino terrible e inexorable. Como diría Bauman (2017: 50):

Según nuestra *sensación* actual (...) nuestro mundo —el mundo del debilitamiento de los lazos humanos, de la desregulación y la atomización de las estructuras construidas por la vía política, o lo que es lo mismo, el mundo del divorcio entre la política y el poder— vuelve a ser un escenario de guerra (...).

Recuperando la frase de Jameson que da origen a esta investigación, cada vez más evidente que «es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo». Es en este sentido que entendemos posible incluir ahora a una parte de la llamada ficción post-apocalíptica dentro de la categoría de ficción distópica, quizá como un subgénero que deja constancia de esta imposibilidad. Aun cuando, como hemos visto, las definiciones del género distópico tienden a dejar fuera estas manifestaciones, resulta revelador que incluso los propios académicos dedicados al estudio de la distopía —o también los propios catálogos cinematográficos y/o literarios— tengan a veces dificultades para demarcar claramente los límites del género en nuestros días.

No obstante, no pretendemos ignorar que muchas de estas ficciones cuentan con características propias, al punto de ser considerados géneros en sí mismos (como es el caso evidente del llamado género *zombi* o el «*cine catástrofe*»). Por tanto, es necesario realizar algunas acotaciones a nuestra afirmación a fin de desentrañar los cruces entre la imaginación distópica y aquella sobre el «fin del mundo»: en otras palabras, no todas las ficciones apocalípticas o post-apocalípticas *tienen por qué* ser distopías. Coincidimos con la mayor parte de teóricos que, como Martorell²¹¹, establecen una delimitación del género distópico basada en que el mismo se caracteriza «por criticar el *modus operandi* de civilizaciones venideras peores que, y derivadas de, la existente». Sin embargo, esta delimitación no parece suficiente, dado que buena parte de la ficción post-apocalíptica también establece un vínculo claro entre nuestra actual civilización y aquella superviviente a la *catástrofe final*, así como también puede llegar a realizar una crítica a

²¹¹ Martorell, Francisco (2020). ¿Estamos viviendo realmente una distopía?, en *eldiario.com*, 25-04-2020. Disponible en https://eldiario.es/comunitat-valenciana/viviendo-realmente-distopia_1_5918037.html

las formas de organización resultantes de la misma. Teniendo en cuenta esto, se vuelve conveniente establecer de manera más específica algunas de las diferencias y convergencias entre estos géneros:

Ficción post-apocalíptica

Mundo en ruinas (catástrofes naturales, guerras, etc.).

La tecnología, por lo general, ha desaparecido (aunque no necesariamente).

Sociedades desestructuradas: el Estado está generalmente ausente o muy debilitado.

Muchas veces: presencia de tribus o grupos que controlan el territorio y rigen la vida social.

Ambiente marcado por la escasez (de alimentos, de recursos, etc.)

Estado de barbarie pre-social: lucha (generalmente) individual por la supervivencia (mundo hobbesiano)

Violencia

Individuos y/o grupos que actúan al margen de la ley.

Ficción distópica

Generalmente, mundos urbanos (conquista de la naturaleza por parte del espacio urbano).

Algunas veces: mundos marcados por algún tipo de catástrofe natural, guerras, etc.

Generalmente, fuerte presencia de la tecnología (aunque no necesariamente).

Generalmente, sociedades híper planificadas e híper racionalizadas, marcadas por el rol del Estado y/o por el de alguna mega corporación: control, vigilancia, represión...

La escasez puede o no ser un motivo presente en la ficción distópica (por el contrario, puede serlo también la híper abundancia).

Escape y/o lucha contra el poder establecido que, en ocasiones, puede traducirse también en una lucha *hobbesiana* por la supervivencia (de la especie, de un grupo, de un individuo...).

Apatía y/o cinismo.

Tabla 1. Elaboración propia a partir de algunas aportaciones de Martorell (2015: 90-91).

Como se puede observar, las ficciones post-apocalípticas suelen retratar mundos en ruinas provocados por algún tipo de catástrofe de origen natural, humano o, incluso, *extraterrenal* (sea la guerra, la contaminación, el agotamiento de los recursos, la caída de un meteorito, una invasión extraterrestre, etc.): en este sentido, se centran en la representación de un retorno a un estado pre-social dejando paso a sociedades

desestructuradas en las que la tecnología, generalmente, ha desaparecido por completo. No obstante, es necesario señalar que esto último no siempre es así: pensemos, por ejemplo, en el caso de la película *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008), en la que el planeta Tierra ha quedado devastado a causa de la contaminación y la humanidad ha sido evacuada al espacio, donde la tecnología continúa cumpliendo un rol importante (recuperaremos posteriormente este filme en nuestro análisis). En cualquier caso, es necesario reconocer que, al contrario que en la mayor parte de la ficción post-apocalíptica, la mayoría de las distopías versan sobre sociedades complejas ambientadas en mundos híper-planificados y/o híper-tecnificados. Sin embargo, algunas distopías pueden igualmente ambientarse en mundos post-catástrofe, como es el caso de filmes como *La Jetée* (Chris Marker, 1962) o *12 Monos* (Terry Gilliam, 1995); algo que también hemos podido observar en algunos de los ejemplos comentados anteriormente, como *La máquina se para* o *La fuga de Logan*, donde la guerra, la contaminación o la escasez son las causantes de la realidad distópica.

Por otro lado, parte de la ficción post-apocalíptica puede también centrarse en las consecuencias sociales de la catástrofe: la violencia, el control, el autoritarismo o la represión —marcas características de la ficción distópica— aparecen en muchas de ellas como parte de las dificultades para la reconstrucción civilizatoria (pensamos, por ejemplo, en la famosa serie televisiva *The Walking Dead*, de la que nos hemos ocupado en investigaciones previas²¹²). No obstante, es cierto que la ficción post-apocalíptica suele representar mundos de corte hobbesiano en el que el individuo queda expuesto a la barbarie del «todos contra todos» sin la protección del todopoderoso Leviatán: en la ficción post-apocalíptica, el Estado normalmente ha desaparecido o se encuentra muy debilitado, cediendo paso a la presencia de pequeñas tribus o grupos que actúan según sus propias reglas internas. Al contrario, en la mayor parte de las distopías la vida social está generalmente marcada por la enorme presencia del Estado o, en su caso, de alguna megacorporación que ha tomado su lugar. Esto no es óbice para que, sin embargo, el planteamiento de muchas de ellas gire en torno a lo que Bauman (2017: 53) llamaría una «versión actualizada el mundo hobbesiano» en el que «las personas atrapadas en un “frenesí competitivo” tienden a tener la pólvora seca y lista» para utilizarla contra todos los demás. Así, algunas distopías pueden también representar sociedades en las cuales el

²¹² Rey Segovia, Ana-Clara (2019b). Preparados para el desastre: «Survivalismo» y colapso en la distopía contemporánea (el caso de «*The Walking Dead*»), *Tropelías*, pp. 68-85.

Estado ha renunciado a su rol moderno como Leviatán, inaugurando y/o habilitando nuevas formas de control y represión más difusas y fragmentadas. Lo hemos visto, por ejemplo, en el caso de *Mercaderes del espacio*, donde los «asesinatos comerciales» pueden ser leídos como una expresión de esa guerra de «todos contra todos» o, también, en *La Naranja Mecánica* de Burgess, en la que la debilitación del Estado ha dado lugar a la proliferación de grupos violentos que *atemorizan* a la sociedad. Como ya hemos observado, esta tendencia distópica parece intensificarse a medida que el nuevo contexto neoliberal, con la consiguiente desintegración de las instituciones tradicionales y la aparente *desburocratización* del Estado, ha ido ganando terreno.

Como puede observarse, muchos de los elementos generalmente asociados al género post-apocalíptico aparecen con cada vez mayor frecuencia en la ficción distópica; de la misma manera que el *impulso distópico* —o incluso anti-utópico, si tomamos como punto de partida una posible utopía capitalista— se convierte cada vez más en uno de los principales *leitmotiv* de la ficción post-apocalíptica. El establecimiento de límites claros de uno y otro género se vuelve cada vez más complicado a medida que la *utopía capitalista* se asemeja cada vez más a lo distópico, conduciéndonos directamente hacia el desastre. Así, en este marco, parece posible hablar de *distopías post-apocalípticas* o, incluso, de *post-apocalipsis distópicos*: esto es, ficciones distópicas que no podrían entenderse al margen del escenario post-apocalíptico (re)presentado, o, en el sentido contrario, mundos post-apocalípticos en los que el afán re-civilizatorio se ve obstaculizado (o, incluso, impedido) por la presencia de elementos propiamente distópicos.

Retomando el período que nos ocupa, creemos que un caso claro de esto lo constituye la primera película de la saga *Mad Max* (George Miller y Byron Kennedy, 1979), filme claramente post-apocalíptico a la que muchos catálogos actuales incluyen, sin embargo, dentro del género distópico²¹³. Es claro que la película de Miller y Kennedy no «encaja» dentro de las definiciones tradicionales de la distopía. Con todo, la decisión de ambientarla en una sociedad futura en la que la escasez, el caos social y la violencia son la norma —temas que, como hemos visto, constituyen también marcas distintivas de muchas distopías de posguerra—, fuerza los límites genéricos al punto de que la distopía (entendida en su sentido literal, como «mal lugar») se presenta como una suerte de

²¹³ Dystopia.com; IMDB.com; Rottentomatoes.com.

pretexto necesario para dotar de mayor *credibilidad* a la trama central. En definitiva, sin la presencia de ambos elementos (distópicos y post-apocalípticos), no podría comprenderse el rol del patrullero Max Rockatansky —protagonista de *Mad Max*— en la trama.

2.5.4. El fatalismo como reclamo: distopía, globalización y cultura *mainstream*.

En esta última parte del recorrido por la producción distópica a lo largo de la historia, pretendemos sólo dejar sentadas algunas de las bases que justificarán nuestro análisis posterior. Por ello, como hemos mencionado al inicio del punto 2.5 de este bloque, no nos dedicaremos al examen de las obras que componen este período, sino a observar cómo la distopía se consolida como uno de los discursos más *populares* de la nueva industria del entretenimiento, en el marco de lo que Martel (2011) ha venido a llamar «cultura *mainstream*». Como ya hemos visto, la *crisis* de la utopía y su suplantación por una distopía cada vez más fatalista no supone en sí una novedad; sin embargo, esa tendencia al *cierre* que hemos ido detectando a lo largo de los cien primeros años de producción distópica propiamente dicha parece acabar de consolidarse, especialmente, en este período. En ese sentido, el salto definitivo de la distopía al cine de masas durante los años ochenta y noventa sirve como evidencia del cambio en las estructuras de sentimiento al que antes nos referíamos: el que lleva a que las distopías pierdan casi por completo el impulso utópico que subyace a muchos de los textos anteriormente comentados, desde *La máquina se para* de Forster a *Fahrenheit 451* de Bradbury. Aun cuando hemos sido críticos con muchas de las manifestaciones de lo utópico en los casos mencionados, quizá ahora podamos observar aquellas propuestas como síntomas de una creciente desorientación a la hora de establecer nuevos referentes para construir *verdaderas* alternativas en una realidad que se empecina, cada vez más y más, en refutarlas: lo que nos habla, en definitiva, de un sentimiento de pérdida que lo engulle (aparentemente) todo.

Mad Max (George Miller y Byron Kennedy, 1979), filme dirigido y producido por dos australianos ajenos a la gran industria cinematográfica, resulta un caso paradigmático en relación también a algunas de las aparentes tensiones surgidas de las dinámicas *totalizadoras* del nuevo capitalismo global. Aunque no pretendemos abordar este ejemplo

en profundidad, nos gustaría poner de relieve lo que el mismo representa en cuanto muestra también de los efectos de la globalización en las manifestaciones culturales locales, que ahora quedarían sometidas a un proceso de *estandarización* en el que los Estados Unidos (o, en este caso, Hollywood) marcará las pautas para el éxito²¹⁴. En este sentido, cabe señalar que la mencionada película supone uno de los principales ejemplos de lo que en Australia se denominó bajo la etiqueta de «*Ozploitation films*»²¹⁵, películas de *serie B* —en particular, del llamado cine *exploitation*— que mezclan las fórmulas de éxito del cine de género norteamericano con elementos *típicamente* australianos (Ryan, 2010: 851). La distopía de Miller puede ser entendida, pues, como un ejemplo de lo que Boaventura de Souza Santos (1998: 350) identificó bajo el nombre de «globalismos localizados», esto es, «el impacto de las prácticas e imperativos transnacionales sobre las condiciones locales que por tanto son desestructuradas y reestructuradas». Prueba de ello es que *Mad Max* fue denostada por los críticos australianos que la consideraron una película «inequívocamente americana», al tiempo que, tras ser adquirida por la *American International Pictures* (AIP) en 1980, los estadounidenses decidieron doblarla al inglés *americano* a fin de eliminar cualquier localismo (Dwyer, 2018: 117). En cualquier caso, el éxito internacional de *Mad Max* queda demostrado tanto en su actual consideración como «*cult movie*», así como a través de los datos de taquilla: a día de hoy, la película original ha recaudado en torno a los cien millones de dólares, nada mal para un producto de bajo presupuesto ajeno al circuito hollywoodense²¹⁶.

²¹⁴ Valga como otro ejemplo de esto un caso particular que hemos tenido la oportunidad de estudiar *in situ*, como es el del cómic distópico *rioplatense* (Argentina y Uruguay). En la estancia de investigación realizada en el año 2018 en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC, Argentina), nos hemos podido entrevistar con varios creadores de este ámbito —como Rodolfo Santullo (Montevideo, 1979), Nicolás Brondo (Córdoba, 1982) o Damián Connelly (Buenos Aires, 1980), entre otros— quienes expresaban que la principal inspiración para sus creaciones surgía del consumo del cómic estadounidense de ciencia ficción durante su niñez. Es el caso también del director de cine Santiago Ventura (Montevideo, 1990), quien es responsable de la realización de la primera distopía uruguaya titulada *Ojos Grises* (actualmente en etapa de posproducción), quien expresaba que uno de los comentarios más recurrentes sobre su filme es que «no parece uruguayo» (Santiago Ventura, en conversación con la autora, 24 de octubre de 2018).

²¹⁵ Cabe aclarar que la etiqueta, surgida del documental *Not Quite Hollywood: The Wild, Untold Story of Ozploitation!* (Mark Hartley, 2008), ha sido ampliamente discutida por varios académicos australianos (ver, por ejemplo, Ryan, 2010; Kunze, 2018).

²¹⁶ Fuente: [The-numbers.com/movie/Mad-Max](https://the-numbers.com/movie/Mad-Max). El filme se coloca en el entorno a los mil primeros filmes más taquilleros de la historia a nivel internacional, por encima de ejemplos como *The Terminator* (James Cameron, 1984) o *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Cabe aclarar que el presupuesto del filme fue de tan sólo 380.000 dólares australianos, unos 350.000 dólares americanos —lo que equivale a alrededor de 1,5 millones de dólares actuales (<https://fxtop.com/>)— lo que la convierte, además, en una de las películas más rentables de la historia del cine (Alfonso, 2013: 211).

La consolidación de *Mad Max* como un filme de culto en occidente sirve como ejemplo del definitivo establecimiento, durante los años ochenta y noventa, de lo que Frederic Martel (2011: 18; 22) denomina «cultura *mainstream*» o, en otras palabras, la cultura «dominante» dirigida al gran público que, en realidad, hace referencia directa a una cultura a imagen y semejanza de la de los Estados Unidos. En términos cinematográficos, se trataría de la cultura del *blockbuster*, del éxito de taquilla, que en esta década culmina un proceso que se había puesto en marcha en la época dorada del Hollywood de los años cincuenta y que pareció haber tenido una breve interrupción con el «Nuevo Hollywood», cuestión a la que ya hemos dedicado nuestra atención. En relación con esto, los años ochenta y noventa serán también los años de la popularización e internacionalización de los llamados multicines, enormes complejos de salas cinematográficas nacidos en el corazón de la *América mainstream* (Martel, 2011: 53), lo que pone sobre la mesa los vínculos entre esta nueva cultura y los cambios socioeconómicos de la época. En anteriores investigaciones (Rey Segovia, 2016: 44-47) hemos hecho referencia a lo que esto significó en términos de la imposición de la *lógica de taquilla* dentro las nuevas producciones de la industria hollywoodense. Por resumir, hablaríamos pues de:

- 1) El establecimiento de nuevas fusiones empresariales, que acabarán configurando gigantes mediáticos —como por ejemplo *AOL Time-Warner*, *Sony-Columbia* o *Viacom-Paramount*—, y que ahora representarán «la fuerza dominante de una industria del entretenimiento en clara y rápida expansión global» (Pardo, 2011: 50).
- 2) La internacionalización de capitales, consecuencia de la consolidación de este «Hollywood corporativo», permitirá aprovechar la subcontratación, inversión y/o compra de las industrias cinematográficas alrededor del mundo, con lo que la producción cinematográfica tenderá a hacerse cada vez más «espectacular» y global.
- 3) En aras de optimizar el *blockbuster*, los grandes conglomerados del entretenimiento tenderán a la diversificación de sus ingresos a través de la venta de *merchandising*, bandas sonoras y otros productos asociados a los éxitos de taquilla.

Retomando el ejemplo del filme de Miller y Kennedy, lo señalado puede observarse en la configuración de una franquicia multimedia que abarca ya no sólo el cine —con sus

correspondientes secuelas—, sino también la industria de los videojuegos o del cómic. Pero este no sería el único caso: en 1982 se estrenaba en Estados Unidos la adaptación de la novela de Philip K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, rebautizada ahora como *Blade Runner* (Ridley Scott). La película viviría sucesivos reestrenos, siendo el último en 2017, con motivo de la presentación de su secuela, *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve), de la que nos ocuparemos posteriormente en nuestro análisis. El filme de Scott también inaugurará su propia franquicia multimedia, en la que a los videojuegos o los cómics habrá que añadir también el fenómeno del *fanfiction* («ficciones de fanáticos») o la producción de juegos de mesa basados en la saga. Por otra parte, *Blade Runner* es uno de los mejores ejemplos del llamado *ciberpunk*, género posmoderno por excelencia, cuya «disparatada tecnología de ciencia ficción» y su exagerada explotación de los estereotipos llevarán a Jameson (2009: 451) a afirmar que el mismo «constituye una especie de experimento de laboratorio en el que se registran el espectro lumínico y los anchos de banda geográfico culturales del nuevo sistema»²¹⁷.

Dos años más tarde del primer estreno de *Blade Runner*, veía la luz la primera película de la saga *Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984), filme que ocupará el primer puesto de la taquilla estadounidense durante las dos primeras semanas desde su estreno, por encima de otros *blockbusters* como *Ghostbusters* (Ivan Reitman, 1984) o *The Karate Kid* (John G. Avildsen, 1984). El mismo año, se estrenaba también una nueva adaptación cinematográfica de la famosa distopía de Orwell, *1984*. Si bien es cierto que *Nineteen Eighty-Four* (Michael Radford) no cosechará el éxito de los anteriores ejemplos, parece al menos significativo que, durante este mismo año, la empresa de informática *Apple* decidiera utilizar este mismo motivo para el famoso lanzamiento publicitario de su nuevo

²¹⁷ El análisis del ciberpunk merecería una investigación aparte. El término, acuñado por el escritor Bruce Bethke en 1983, se hará popular a partir de la publicación de la novela de William Gibson *Nigromante* (1984), obra a la que generalmente se le atribuye el papel de pionera dentro del género. Como apunta Amaral (2003), el *ciberpunk* es directamente legatario de la posmodernidad: no sólo por su presentación, a modo de pastiche, de referencias procedentes de diferentes culturas como la nipona o la de los bajos fondos del mundo cibernético —con los *hackers* como máximos representantes—, sino que además apela a uno de los principales temas del posmodernismo: la disolución del sujeto y, aún más, el *borrado* del cuerpo y la identidad frente al avance tecnológico. Junto con ello, el ciberpunk establece además una clara sentencia contra el capitalismo a través de una exagerada sátira de cuestiones como el consumismo, la desaparición de lo público y/o la privatización y *tecnologización* —con la consiguiente represión— de la vida social (Amaral, 2003: 4-5).

ordenador Macintosh, lo que deja también constancia de la reducción del espíritu utópico a un mero reclamo publicitario: «you'll see why 1984 won't be like 1984»²¹⁸.

El éxito internacional de la distopía cinematográfica seguirá en los años noventa²¹⁹, con la continuación de la saga *Terminator* (*Terminator 2: Judgment Day*, James Cameron, 1991), el estreno de *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam, 1995) y la adaptación a la gran pantalla del famoso manga japonés *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, 1995). Los miedos ante los efectos de la llegada del nuevo milenio quedarán reflejados también en una distopía como *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995), ambientada en un futuro tan cercano como lo era el año 1999. Los años que restan hasta el inicio del siglo XXI, con filmes como, *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) o *The Matrix* (Lilly y Lana Wachowski, 1999), confirmarán que lo distópico continuaba siendo una apuesta segura para la industria cinematográfica. No pretendemos extendernos ahora en el análisis de estos ejemplos concretos, más allá de dejar en evidencia una tendencia que continúa hasta nuestros días (y que en los últimos años parece haber dado el salto al formato televisivo, con el auge de las plataformas de *streaming* como HBO, Netflix o Amazon Prime): esto, es, la consolidación de lo distópico como un producto masivo, rentable y, en definitiva, como un discurso perfectamente adaptado (y adaptable) a las lógicas globales del mercado del entretenimiento.

En cualquier caso, cabe señalar que los casos mencionados no sólo dejan en evidencia la imposición de las lógicas capitalistas de mercado a las producciones culturales —con el consiguiente *borrado* de las demandas surgidas de la cultura popular, cuestión en la que profundizaremos en el posterior análisis—, sino también la mundialización de una determinada manera de ver el mundo en la que la distopía representa uno de los nuevos imaginarios *de moda* para la juventud occidental, como hemos podido observar en el anterior epígrafe. En otras palabras, pareciera que las representaciones distópicas del futuro *funcionan* a nivel de mercado, en tanto los imaginarios de los jóvenes occidentales formados en la era de la globalización tienden a considerar de una manera muy similar los efectos y consecuencias de la nueva realidad capitalista.

²¹⁸ 1984, *Apple's Macintosh Commercial*, disponible en <https://youtu.be/VtvjbmoDx-I>

²¹⁹ No pretendemos ignorar otras obras tan célebres como, por ejemplo, el de la distopía orwelliana *Brazil* (Terry Gilliam, 1985). Sin embargo, para el caso que aquí nos ocupa, consideramos que el filme de Gilliam es quizá uno de los pocos ejemplos de la época en conseguir *escapar* a las lógicas del mainstream.

Esto no implica, sin embargo, que el potencial crítico de la distopía desaparezca por completo; no obstante, será necesario observar cómo estas dinámicas afectan a la (re)presentación de los miedos, ansiedades y angustias respecto al porvenir. Es en este sentido que consideramos que la famosa frase de Jameson citada en el punto anterior cobra un sentido muy relevante para la comprensión de esta aparente contradicción; en conclusión, pareciera que, a partir de ahora, el *requisito de supervivencia* de la distopía quedase supeditado a la condición —indispensable para el mercado— de que continuemos asumiendo que el fin del capitalismo no entra dentro de las posibilidades (lo que podría traducirse en términos de una sentencia que rezaría algo así como «*capitalismo o barbarie*»). Siendo conscientes de que tal aseveración es merecedora de un mayor desarrollo, esta será una de las principales cuestiones a observar en la producción distópica contemporánea.

3. Enfrentarse al laberinto distópico (y salir con vida).

El recorrido por las distopías comentadas en este capítulo nos permite, ahora, introducir algunos necesarios matices sobre la definición de lo distópico en la actualidad. A tal efecto, parece necesario realizar una síntesis de lo comentado, en la que evidenciar aquellos aspectos más recurrentes en las ficciones distópicas y detectar sus principales características. Como se podrá observar, nos desligaremos de los enfoques más comunes sobre lo distópico, abordando no sólo sus contenidos sino también la forma en que estos se nos presentan (esto es, sus aspectos formales más recurrentes). En este sentido, atenderemos en especial a la estructura narrativa de los textos, prestando particular atención a sus desenlaces en cuanto muestras de los posibles cierres y/o aperturas de las realidades planteadas.

Por otra parte, y tras este primer acercamiento, intentaremos dilucidar cuáles son los principales motivos que subyacen a los temas tratados en la mayor parte de las ficciones distópicas. Con esto, pretendemos sentar una nueva definición de la distopía en cuanto fenómeno que —como hemos podido observar— trasciende muchas veces la ficción, para asentarse también como un imaginario concreto relacionado con la percepción no sólo de nuestro presente sino también de nuestro «ser en el mundo». Así, aunque tomaremos como válidos muchos de los aspectos presentes en las anteriores propuestas de definición,

nuestro objetivo será trascender los mismos para situar la distopía como un discurso que no necesariamente constituye un «llamado a la acción», como se la ha entendido en ocasiones. Creemos que todo esto nos ayudará a avanzar sobre algunas de nuestras hipótesis cuando entremos al análisis concreto de los productos culturales de nuestra época.

3.1. La distopía como conflicto permanente: un análisis de las tendencias en el interior y el exterior de los textos distópicos.

Como hemos podido observar a lo largo de estos más de cien años de producción distópica, el examen de los textos concretos no puede ser nunca independiente de la posición en la que nos situemos a la hora de abordar los mismos. No obstante, resulta conveniente establecer algunos criterios orientadores que busquen trascender una mirada excesivamente parcial o subjetiva —si es que eso es posible— a fin de determinar la existencia de ciertas tendencias usuales dentro de la imaginación distópica, que puedan resultarnos útiles para abordar un análisis crítico como el que nos proponemos en el siguiente bloque. A tal efecto, creemos posible establecer dos ejes principales: por un lado, uno que ponga el foco en la tendencia a la *apertura* y/o el *cierre* de las propuestas distópicas en cuanto a su planteamiento formal (sobre todo, atendiendo al planteamiento de finales abiertos y/o cerrados); y, por el otro, otro que observe a la tendencia a la apertura o cierre de los mundos planteados, esto es, a la propuesta o no de una realidad alternativa a la analizada en la ficción.

Cabe, sin embargo, una aclaración inicial: como ya hemos analizado en el apartado 2.4.5 de este bloque, los cierres y aperturas representan elementos en tensión incluso, dentro del mismo texto, ya sea que hablemos de su planteamiento formal o de la relación entre el texto y el contexto. En este caso, nos referiremos por tanto a *tendencias* y, en este sentido, es evidente que los textos son siempre susceptibles de interpretación en tanto lo utópico y lo distópico se caracterizan principalmente por su ambigüedad. Dicho esto, parecería posible clasificar a algunos de los ejemplos comentados de la siguiente manera:

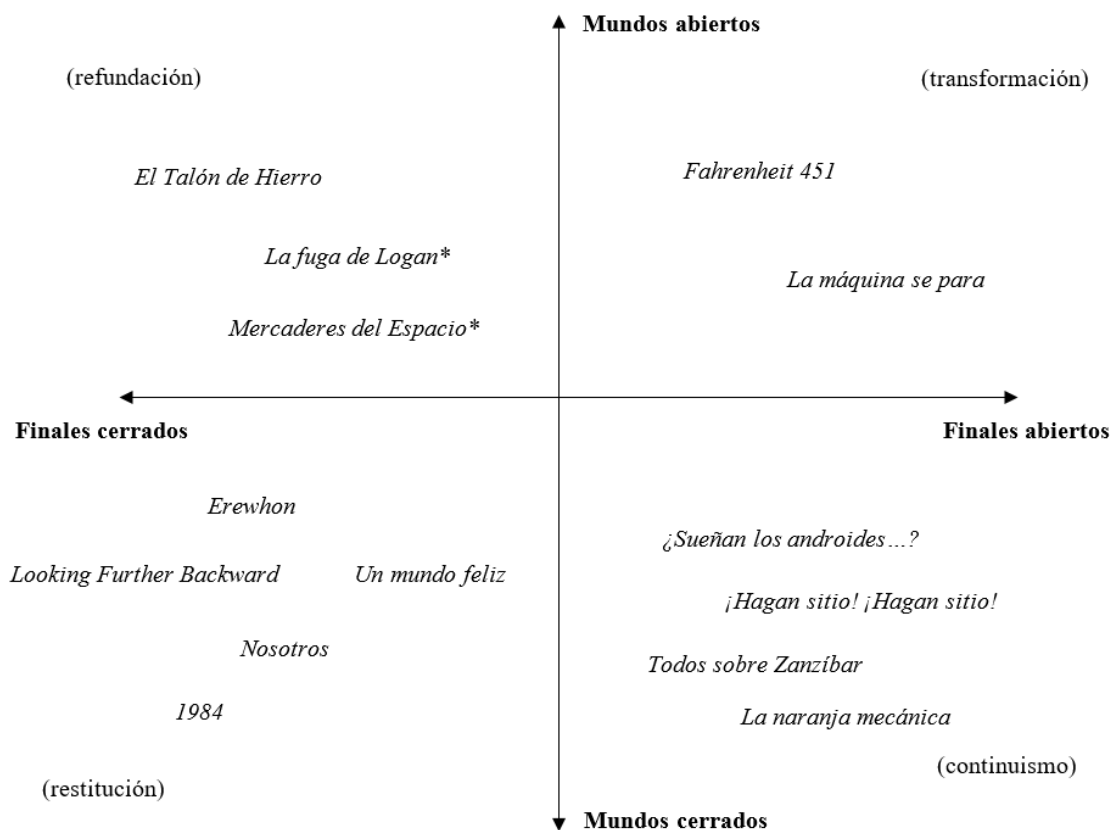


Figura 1. Elaboración propia a partir de algunos de los ejemplos analizados.

* Ubicamos dentro de este cuadrante a estas dos novelas debido a que, pese a que sus desenlaces bien pueden ser leídos como finales *abiertos*, ambos constituyen salidas de tipo individual. En ese sentido, creemos que los mismos pueden interpretarse como clásicos «finales felices» para sus protagonistas.

Como puede observarse, esta categorización es independiente de la presencia o no de un potencial *impulso utópico* que puede, perfectamente, exceder los límites del texto (como podría llegar a ser el caso de novelas como *Un mundo feliz*, *1984* o *Nosotros*). No obstante, con lo expuesto parece posible extraer algunas conclusiones preliminares. En primer lugar, podemos observar cómo las propuestas de apertura formales son también susceptibles de un nuevo cierre a la hora de abordar el contenido de las obras en términos *críticos* políticamente (lo que en el gráfico anterior hemos identificado bajo la etiqueta de «continuismo»): en este sentido, ejemplos tales como *Todos sobre Zanzíbar* o *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, que en términos formales presentan finales abiertos, vuelven a sellarse a la hora de proponer una continuidad de la realidad dada.

Por otra parte, y como ya hemos tenido oportunidad de analizar, las aperturas de los mundos planteados al final de muchas de las distopías comentadas son también susceptibles de ser interpretados como meros retornos o refundaciones. Es necesario

señalar además que incluso cuando estas aperturas suponen una *transformación* (como es el caso ya mencionado de *Fahrenheit 451*) esto no significa que la misma esté planteada en términos necesariamente «críticos». ¿Significa esto que tales novelas no constituyen, por tanto, distopías críticas? Con los textos en la mano, y siguiendo la definición de Baccolini y Moylan (la recuperación «de las posibilidades progresistas inherentes a la narrativa distópica») podríamos determinar que lo son. Sin embargo, no parece posible establecer una relación directa entre apertura formal y distopía crítica, como sugerían estos autores²²⁰. Pese a ello, sí existiría una relación algo más clara entre la tendencia al cierre formal y la eliminación de cualquier propuesta alternativa en el interior de los textos (lo que hemos identificado como «restitución» de la realidad planteada): podemos observar cómo casi todas las reacciones a una utopía concreta analizadas a lo largo de estas páginas —*Erewhon*, *The Republic of the Future*, *Looking Further Backward*, *Nosotros*, *Un mundo feliz* e, incluso, *1984*— se enmarcan dentro de este doble *cierre* o doble *borrado*. Así, podemos establecer esta como una primera característica de los textos propiamente anti-utópicos.

¿Cómo podemos caracterizar, pues, a aquellos textos que no constituyen propiamente anti-utopías, pero cuya crítica queda siempre abierta a la interpretación? Como hemos podido observar, creemos que lo que más caracteriza a estos textos es, justamente, el conflicto interno inherente a los mismos. Bajo nuestro punto de vista, independientemente de si estos textos «críticos» con un presente determinado son o no *verdaderamente* críticos, lo interesante de ellos es su propia ambigüedad. De esta manera, lo *distópico* — que no lo *anti-utópico*— debería ser entendido como conflicto permanente que deja entrever las posibles tensiones más allá de los textos: como expresiones en las que se manifiestan los conflictos sociales, políticos o, valga la redundancia, culturales. Son, por tanto, espacios en permanente tensión entre una visión del mundo que pretende *escapar* a una realidad dada, y otras que no *consiguen* hacerlo por estar hasta cierto punto estructuradas y/o condicionadas por esa misma realidad. En este sentido es que consideramos necesario observar a estos textos en toda su ambigüedad, tal y como ya hemos sugerido para el caso del cine distópico de los años 60s y 70s, en el que estas tensiones se expresaban en toda su complejidad. Teniendo en cuenta, además, lo ya

²²⁰ Según los autores, «the new critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse within the work» (Baccolini y Moylan 2003: 7).

comentado acerca del *éxito* comercial del cine distópico en los años 80s y 90s, pareciera que una mirada a la imagen distópico-cinematográfica en la actualidad nos ofrecería pistas más que suficientes para abordar este conflicto.

3.2. La distopía: una (nueva) propuesta de definición.

Con lo comentado se vuelve necesario detenerse nuevamente en la definición de lo distópico atendiendo a toda su complejidad, a fin de *descomplejizarlo* en la medida de lo posible y detectar, con ello, los motivos y/o elementos comunes que lo caracterizan más allá de sus posibles derivas anti- o, incluso, post- utópicas. De esta manera, podemos decir que la distopía, en términos generales, se refiere a:

- (a) Un examen de la realidad social y/o política de una sociedad determinada; sea esta realidad entendida en términos o no *utópicos*;
- (b) Una extrapolación (generalmente, en el futuro, aunque no necesariamente) de aquellos aspectos más perniciosos o potencialmente amenazantes de esa realidad;
- (c) Un juicio sobre los efectos nocivos (sociales, culturales, políticos, psicológicos) del progreso, que puede o no conllevar una impugnación total o parcial al mismo.

Siendo estos los aspectos que caracterizarían lo distópico en términos generales, cabría hilar un poco más fino. Así, parece necesario insistir en el punto (c) por las implicaciones que este tiene en cuanto a la presencia de algunos motivos recurrentes en la ficción distópica. En este sentido, las distopías generalmente:

- (a) Se sitúan en escenarios urbanos (aunque no necesariamente);
- (b) Establecen un juicio sobre los efectos nocivos (sociales, políticos y/o culturales) de los usos de la tecnología o de la ciencia en general;
- (c) Establecen un juicio sobre los efectos nocivos (sociales, políticos y/o culturales) del progreso económico;
- (d) Reflexionan sobre la sensación de desamparo, desorientación y/o pérdida de identidad del individuo;
- (e) Reflexionan sobre los mecanismos de control, opresión y/o represión en términos tanto *bio-* como *psico-*políticos;
- (f) Intentan sacar a relucir las tensiones y contradicciones del sistema examinado.

Por consiguiente, podríamos definir como distopías aquellos textos (normalmente inscritos dentro del ámbito de la ficción, sea esta literaria y/o audiovisual) que plantean un examen de una realidad social y/o política determinada, a través de la extrapolación —generalmente, en el futuro— de los aspectos más perniciosos o potencialmente amenazantes de esa realidad. En tal examen, las distopías suelen poner el foco en los efectos nocivos (sociales, culturales, políticos...) del progreso moderno, lo que no necesariamente conlleva una impugnación del mismo. Al centrarse en la idea moderna de progreso, la mayor parte de las distopías —que no *todas*— se ubican en escenarios urbanos y tratan con temas tales como los posibles efectos de los avances sociales, económicos, científicos y/o tecnológicos, así como también con la sensación de desamparo, desorientación y/o pérdida de la identidad individual. Siguiendo esta línea, los textos distópicos suelen centrarse en las diferentes formas de control, opresión o represión asociadas a esta realidad. De esta manera, las distopías pretenden —por lo general— sacar a relucir las tensiones, contradicciones y conflictos presentes en la realidad examinada.

Es necesario insistir, sin embargo, en que esto no implica la asunción de una actitud necesariamente *contestataria y/o transformadora* en términos políticos. Como hemos podido observar al atender a los cierres y aperturas de lo distópico, muchos de estos textos parecen fracasar a la hora de constituir un verdadero «llamado a la acción», incurriendo muchas veces en una actitud meramente cínica o, incluso, *derrotista* respecto a lo planteado. Por ello, consideramos que la invitación a «*hacer algo*», señalada en definiciones como la de Sargent, resulta un criterio demasiado abierto en relación a los posibles *usos* de los textos: por el contrario, creemos que, en ocasiones, las distopías podrían llegar a constituir invitaciones a «*no tocar nada*» —atendiendo a las posibles consecuencias de hacerlo, como en el caso más claro de las anti-utopías— o, incluso, a retornar a un supuesto pasado idealizado —lo que Bauman (2017) bautizaría como «retrotopías»—, con el objetivo de reforzar o recuperar ciertas lógicas o valores aparentemente *abandonados*. En nuestra investigación sobre la saga cinematográfica de *Los Juegos del Hambre* (Rey Segovia, 2016), ya hemos sugerido algunas pistas sobre esto último. De lo que se trata, ahora, es de observar si esto se repite también en otros ejemplos actuales.

III. FUTUROS *MAINSTREAM*: LA (RE)PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA DEL CIERRE DISTÓPICO ACTUAL.

Introducción.

Como adelantábamos en las primeras páginas de esta tesis, nuestra intención será prestar atención a la manera en que las imágenes distópicas se articulan tanto *dentro* como *fuera* de los textos, en un intento por abordar la mirada propuesta por el cine distópico *mainstream* desde un enfoque crítico que trascenderá, necesariamente, los límites del espacio textual. En definitiva, dos preguntas servirán de guía general para el análisis: ¿qué nos *dicen* los textos distópicos más representativos de la cultura de masas sobre nuestra realidad actual? ¿De qué manera estos textos colaboran —si es que lo hacen— a la (re)producción de una determinada mirada sobre la realidad?

La atención a la cinematografía distópica parece una cuestión importante a tener en cuenta, tomando en consideración lo visto hasta el momento. Si a lo anterior le agregamos que, en los últimos años, la producción audiovisual inscrita en este género ha vivido un cierto *florecimiento*²²¹, la problemática planteada cobra una relevancia indiscutible. En este sentido, si bien es cierto que en los últimos años el género distópico ha trascendido la pantalla cinematográfica para trasladarse (al parecer, de manera definitiva) al formato

²²¹ Además de los filmes que se analizarán en esta tesis, pueden mencionarse muchos otros, como la saga *The Matrix* (Lana y Lily Wachowski, 1999, 2003), *Idiocracy* (Mike Judge, 2006), *The Lobster* (Yorgos Lanthimos, 2015), *High Rise* (Ben Wheatley, 2015), la readaptación de *Fahrenheit 451* (Ramin Bahrani, 2018), *Anon* (Andrew Niccol, 2018), *El Hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019), o la reciente *Nuevo Orden* (Michel Franco, 2020), por mencionar sólo algunas. En el caso de los productos televisivos, aunque la oferta es tremendamente amplia, destacan series como *Black Mirror* (Charlie Brooker, 2011-2014; 2016 – actualidad), *The 100* (Jason Rothenberg, 2014-2020), *3%* (Pedro Aguilera, 2016-2020), *Colony* (Carlton Cuse, 2016-2018), *The Handmaid's Tale* (Bruce Miller, 2017- actualidad), *Altered Carbon* (Laeta Kalogridis, 2018-2020), *The Rain* (Jannik Tai Mosholt, Esben Toft Jacobsen y Christian Potalivoo, 2018-2020), *Years and Years* (Russell T Davies, 2019) o la reciente *L'Effondrement* (colectivo «Les Parasites», 2019). Esto sin contar aquellos productos televisivos que, aunque no estrictamente inscritos en el género, presentan elementos muy cercanos a la distopía, como es el caso de *Westworld* (Jonathan Nolan y Lisa Joy, 2016 – actualidad) o de la muy exitosa *The Walking Dead* (Frank Darabont, 2010 – actualidad). Aunque los datos de audiencias no son claros en los casos de las series, según la plataforma *TV Time*, a mayo de 2021, series como *The Walking Dead*, *The Handmaid's Tale*, *Black Mirror*, *The 100* o *Upload* se colocan como las más populares dentro de sus respectivas plataformas de *streaming* (fuente: TVTime.com).

televisivo, consideramos que la investigación sobre este formato merecería un tratamiento mucho más amplio que no nos permitiría tratar con la suficiente profundidad los diferentes temas planteados. En cualquier caso, creemos que el tratamiento dado a muchas de las cuestiones aquí propuestas bien podría ser aplicado, sin necesidad de demasiada traducción, al análisis de los productos televisivos actuales (más teniendo en cuenta de que, en algunos casos, hablamos de adaptaciones de largometrajes anteriores²²²). Sea como sea, dejamos abiertas las puertas al estudio de este formato concreto en posteriores investigaciones.

Como decíamos en los capítulos previos, la distopía parece haberse constituido, durante las dos primeras décadas del siglo XXI, como una apuesta segura para la industria cinematográfica masiva. La presencia de distopías en la gran pantalla se ha sucedido de manera prácticamente continua, y con bastante éxito, en los últimos veinte años. Nuestro corpus para el presente capítulo estará constituido, así, por algunos de los títulos más taquilleros, entre los que se encuentran *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002)²²³, *The Island* (Michael Bay, 2005)²²⁴, *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006)²²⁵, *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008)²²⁶, *In Time* (Andrew Niccol, 2011)²²⁷, pasando por sagas²²⁸ como *The Maze Runner* (Wes Ball, 2014; 2015; 2018) o la serie *Divergent* (Neil Burguer, 2014;

²²² Tal es el caso de series como *Snowpiercer* (Josh Friedman y Graeme Manson, 2020), basada en la película homónima de 2013 del director surcoreano Bong Joon-ho; *The Handmaid's Tale* (Bruce Miller, 2017), basada en la novela de 1985 escrita por Margaret Atwood, y adaptada anteriormente al cine por el alemán Volker Schlöndorff, en 1990; o *Minority Report* (Max Borenstein, 2015), basada en el filme de Steven Spielberg del año 2002.

²²³ El décimo filme más taquillero a escala global del año 2002. Fuente: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/2002/>

²²⁴ El filme ocupa el puesto número 26 de los filmes más taquilleros del año 2005. Fuente: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/2005/>

²²⁵ Si bien es cierto que el filme de Cuarón no se encuentra entre los primeros puestos de su año de estreno, sus datos de recaudación globales se acercan bastante a los del filme de Michael Bay comentado antes. Fuente: [https://www.the-numbers.com/movies/custom-comparisons-extended/Children-of-Men/Island-The-e-\(2005\)/Minority-Report#tab=day_by_day_comparison](https://www.the-numbers.com/movies/custom-comparisons-extended/Children-of-Men/Island-The-e-(2005)/Minority-Report#tab=day_by_day_comparison)

²²⁶ Se trata de la novena película más vista del año 2008. Fuente <https://www.boxofficemojo.com/year/world/2008/>

²²⁷ Al igual que lo comentado para el filme de Cuarón, *In Time* no ocupa los primeros puestos del ranking de 2011, pero su recaudación global iguala a la de *Children of men* o *The Island*. Fuente: [https://www.the-numbers.com/movies/custom-comparisons-extended/Children-of-Men/Island-The-\(2005\)/In-Time#tab=day_by_day_comparison](https://www.the-numbers.com/movies/custom-comparisons-extended/Children-of-Men/Island-The-(2005)/In-Time#tab=day_by_day_comparison)

²²⁸ La saga *The Hunger Games* (Gary Ross, 2012; Francis Lawrence, 2013; 2014; 2015) ya ha sido tratada en investigaciones anteriores, por lo que no se incluye aquí, aun cuando realizaremos algunas alusiones a la misma.

Robert Schwentke, 2015; 2016)²²⁹, y otros ejemplos como *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013)²³⁰, *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013)²³¹, *The Giver* (2014)²³², *Downsizing* (Alexander Payne, 2017), *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017)²³³ o *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018)²³⁴. Como puede observarse, el corpus total se compone de diecisiete largometrajes (trece si consideramos las mencionadas sagas como un mismo espacio textual), tamaño que entendemos lo suficientemente representativo para el planteamiento de nuestra investigación.

Cabe señalar, como hemos comentado también en el marco teórico general de esta tesis doctoral, que el análisis estará centrado tanto en los elementos narrativos de los textos fílmicos propuestos, como también en su propuesta formal. Lo que pretendemos es, pues, ahondar en la manera en la que las distopías cinematográficas del *mainstream* contemporáneo traducen y reproducen los tropos identificados ya en el recorrido realizado por la literatura distópica (tales como la frontera, el *progreso*, la catástrofe, las aperturas y clausuras, etc.)²³⁵, atendiendo también a la *forma* en que tales tropos son presentados, lo que nos conducirá también al tratamiento de la cuestión de la mirada espectral y a las posibles lecturas propuestas por los textos. En consecuencia, el análisis de los textos fílmicos trascenderá necesariamente el espacio textual concreto, para poner el foco en la necesaria relación entre texto(s) y contexto(s). En este sentido, es

²²⁹ El primer filme de la trilogía de Wes Ball se coloca entre los primeros veinticinco puestos de los filmes más vistos del año 2014, seguida muy de cerca por la primera película de la saga *Divergent* (una de las más taquilleras de este listado).

²³⁰ Es cierto que el caso de *Snowpiercer* no encaja dentro de la categoría de películas «taquilleras». Sin embargo, consideramos interesante su propuesta, más teniendo en cuenta el reciente estreno de su adaptación en formato televisivo, por la plataforma *Netflix* (ver nota al pie número 222).

²³¹ La película de Blomkamp ocupa el puesto número veintiséis dentro de los filmes más taquilleros del año 2013. Fuente: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/2013/>

²³² Tanto *The Giver* como *Downsizing*, al igual que sucedía en el caso de *Snowpiercer*, no pueden considerarse dentro de los criterios de taquilla seguidos para el resto de filmes. Sin embargo, consideramos que su inclusión está justificada por diversos motivos: en primer lugar, porque plantean ciertas características propias que las alejan del tradicional tratamiento distópico (lo que nos permitirá observar si las lógicas de la distopía *mainstream* se repiten en filmes que podrían llegar a entrar dentro de la categoría de filmes «independientes» o «alternativos»), y, en segundo, porque nos permitirán abordar temáticas menos tratadas en el resto de filmes.

²³³ La secuela del filme de Scott ocupa el número 35 de los filmes más taquilleros del año 2017. Fuente: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/2017/>

²³⁴ La película de Spielberg es una de las más taquilleras de este listado, superando al otro filme del director incluido aquí (véase: *Minority Report*). Fuente: https://www.the-numbers.com/movies/custom-comparisons/Ready-Player-One/Minority-Report#tab=day_by_day_comparison

²³⁵ Estas cuestiones han sido tratadas en profundidad en la segunda parte de esta tesis (ver, «Reacciones a la utopía: distopía y anti-utopía como corolarios»).

preciso aclarar que, aunque la producción académica respecto a algunos de estos filmes ha sido (y es) prolífica, hemos decidido no aludir a esta clase de estudios salvo en casos concretos, con el objetivo de presentar una lectura lo suficientemente *original* de las mencionadas propuestas.

Así, y aun cuando consideramos que los anteriores capítulos nos ofrecen ya una buena base sobre la que sostener el estudio que presentaremos en las siguientes páginas, creemos conveniente realizar algunas apreciaciones de tipo teórico-metodológico, en pos de esclarecer algunas de las reflexiones que realizaremos en las páginas que siguen. A tal efecto, y teniendo en cuenta nuestra intención de abordar los filmes a partir de la propuesta del análisis textual, resultará necesario acotar correctamente la noción de *texto*, propuesta que tiene su origen en la semiótica estructuralista, y que ha sido continuada y reelaborada por académicos de la talla de Roland Barthes, Julia Kristeva, Umberto Eco o Christian Metz. A partir de esta definición preliminar, nuestra intención será la de abordar el análisis a partir de dos ejes fundamentales que nos ayuden a avanzar sobre la *lectura* de los filmes: uno centrado fundamentalmente en la observación de la mencionada relación entre texto(s) y contexto(s), y otro centrado en indagar en las propuestas concretas a partir de una mirada que nos ayude a *desandar* el laberinto distópico actual. Esto, por supuesto, teniendo siempre presentes tanto las hipótesis esbozadas al inicio de esta tesis doctoral como también las observaciones realizadas hasta el momento: esto es, la relación entre crisis, imaginarios y distopía, la aparente *clausura* de las posibilidades utópicas en el imaginario colectivo y la reedición, ante esta «impotencia reflexiva» (Fisher, 2018: 49), de tales posibilidades en un sentido *retrotópico* o de «vuelta al pasado».

1. El filme como texto.

Como se menciona en la anterior introducción, la noción de *texto*, tal y como la aplicaremos en este análisis, tiene su origen en la semiótica estructuralista, con las correspondientes reelaboraciones posteriores realizadas por la escuela *postestructuralista*. Inicialmente aplicada al caso de la literatura, como nos recuerda Aumont (2008: 209), el origen etimológico del término *texto* nos retrotrae al concepto de «tejido» o, en definitiva, a un entrelazamiento/entramado de materiales que provienen de fuentes potencialmente diversas. Este concepto cobrará especial relevancia de la mano de

Julia Kristeva que, partiendo del análisis del lenguaje como sistema de signos, propone un acercamiento epistemológico al mismo que permite colocarlo como el objeto de estudio central de la semiótica. Para Kristeva (1981: 147), el texto debe ser entendido como «un instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua», poniendo en relación el *habla comunicativa* (y, en consecuencia, el código) y la enunciación. La teórica propone, de este modo, abordar el texto como «productividad», lo que implica contemplar tanto su relación «redistributiva» respecto a la lengua en la que se sitúa (el juego de destrucción/construcción que el texto realiza a partir de su «materia prima», la lengua), como la *intertextualidad* implícita a cualquier texto (lo que los textos toman y/o *descartan* de otros textos: todo texto es, en este sentido, un *intertexto*). En última instancia, hablar del texto como *tejido* supone hacer alusión a una trama conformada por una pluralidad de otros textos —muchas veces *olvidados*, *perdidos*, diría Barthes (2004: 6)— que, tomados en su conjunto, juegan un importante rol en la producción de sentido. Esta noción será crucial para la lectura propuesta aquí. En palabras de Barthes (2003: 146), la intertextualidad «no se reduce (...) a un problema de fuentes o influencias» sino que engloba, además, «un campo de general de fórmulas anónimas (...), de citas inconscientes o automáticas». Ya lo hemos observado en las lecturas propuestas sobre los ejemplos comentados en las páginas previas: de Platón a Moro y de éste a London o, más adelante, a Huxley, Callenbach, Bradbury o Le Guin. En definitiva, como menciona también Barthes (2003: 146), el texto como *intertexto* asegura la productividad del texto, al diseminar el lenguaje tanto «anterior» como «contemporáneo» al mismo.

Partiendo de la propuesta de Kristeva, Roland Barthes (2003: 142) definirá al texto como una «práctica significante», esto es, como un sistema significante que es dependiente de «una tipología de las significaciones» que se pone en juego en un *trabajo* activo en el que toman parte tanto el sujeto, como el Otro y el contexto social. En otras palabras, podríamos decir que, en el texto, la significación dependerá no sólo de la «materia del significante» sino también del «plural que hace al sujeto enunciadore» y que siempre se hace «bajo el discurso» del Otro (Barthes, 2003: 142). Atendiendo a la idea de texto como «productividad», Barthes (2003: 144) plantea la necesidad cambiar el concepto monológico de «significación» por uno que tome en cuenta que el texto constituye un «espacio polisémico en el que se entrecruzan varios sentidos posibles». Así, el autor propone hablar de *significancia*, entendida como un trabajo significante *radical*, «a través del cual el sujeto explora cómo la lengua lo trabaja y lo deshace en cuanto entra en ella».

Sin pretender ser demasiado exhaustivos, las anteriores propuestas permiten abordar la noción de texto como cualquier «trabajo significativo» en el que tanto el productor como el lector «se ponen a jugar con el significante» (Barthes, 2003: 143). En palabras de Aumont (2008: 210), esto implica separar la noción de *texto* de la de *obra*, para entenderla como un producto siempre inacabado, como «producciones perpetuas, enunciaciones a través de las cuales el sujeto continúa debatiéndose», lo que tiene como principal consecuencia la puesta en valor de la *lectura*. Esto supone asumir que el lector desempeña una función central en el proceso de producción de sentido. En palabras de Barthes (2004: 2), lo que está en juego en esta noción de texto es, pues, la necesidad de «hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto», de manera que la lectura consistirá en

encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así pasa el texto: es una nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico. (Barthes, 2004: 7).

Desde esta perspectiva, la lectura ya no puede ser entendida como un «*acto de decodificación*», sino como [un] *proceso ininterrumpido de producción/transformación*». (Talens, 2010: 40). Hablamos, por tanto, de un proceso de *co-creación*, de ruptura de los límites del texto en su sentido clásico, esto es, como «obra» acabada y cerrada. La labor de análisis no recaería, pues, en un intento por acceder a un supuesto significado último *oculto* en el texto, sino en un «examen de la significación como proceso que se realiza en los textos en los que emergen sujetos y en los cuales éstos interactúan» (Lozano, en Talens, 2010: 37). Entendido de este modo, el análisis textual de los filmes se nos presenta como una oportunidad para deshacer la madeja que nos permitirá abordar las diferentes lecturas que se desprenden de las propuestas distópicas audiovisuales en la actualidad, desde la perspectiva del lector como «estrategia desde la que abordar el dispositivo textual». (Talens, 2010: 36). No obstante, es necesario advertir que este enfoque no debe ser concebido como una invitación a una lectura arbitraria de los textos. Continuando con el razonamiento de Talens (2010: 40-41),

El riesgo de la arbitrariedad a que puede conducir la posibilidad deconstructora puede salvarse si aceptamos que el espacio donde el trabajo lector se desarrolla está, si no fijado, sí, cuando menos, acotado. Los límites de la producción del objeto *texto* vienen impuestos por el *espacio textual*.

Así, será el propio espacio textual, el que determinará los posibles límites de la interpretación. Dicho esto, resulta necesario realizar una segunda distinción respecto a la noción de texto: mientras esta última quedará asociada a la idea de *sentido* (por ser más claros, y como ya hemos mencionado, a la de *lectura* y, de ahí, a la de *productividad*), el «espacio textual» será entendido como la «estructura textual» (Company y Talens, 1984: 31) o, en otras palabras, como «un sistema de relaciones articuladas según una cierta lógica» (Carmona, 2010: 66). Por tanto, en nuestro caso concreto el espacio textual estará conformado por los filmes distópicos abordados como propuestas aparentemente *críticas* con nuestro presente, lo que nos obligará a una atención constante a la relación entre *texto* y *contexto*. Podríamos decir, pues, que la *validez* de las lecturas propuestas (esto es, de la *productividad* de los textos) estará garantizada por los propios los propios filmes en cuanto (re)interpretaciones de una realidad determinada, teniendo en cuenta que los mismos constituyen «artefacto[s] construido[s], donde la realidad no funciona como presupuesto, sino como resultado» (Carmona, 2010: 59). De esta manera, nuestro estudio prestará especial atención a la manera en que tales artefactos *articulan* una propuesta de lectura de la realidad, partiendo de ciertas estrategias; tomando la propuesta que realiza Talens (2010: 64-65) para el análisis de *Un chien andalou* de Luis Buñuel, nos centraremos especialmente en tres pilares que nos permitirán ir avanzando sobre los diferentes filmes:

- (a) la *lectura* de «los elementos de base utilizados como material de partida», por ejemplo, de «determinadas imágenes dialógicamente relacionables con un amplio espectro de referentes culturales, iconográficos y literarios» (lo que Talens denomina «*significación A*»);
- (b) la *lectura* producida a partir de «la concreta articulación de esos elementos como por su inscripción en una determinada tipología discursiva» («*significación B*»), lo que en última instancia conlleva asumir la labor de codificación/decodificación de los textos, entendida siempre en el marco de «producción/transformación» de los textos (Talens, 2010: 40);
- (c) la «apropiación» por parte del espectador, en el momento en que este «interioriza» y «asume» la significación simbólica *no codificada* —esto es, aquello que escapa a los puntos (a) y (b), y que constituiría la «*significación C*»—, lo que habilita la producción de *sentidos* (como *efectos* del lenguaje) en el lugar de la recepción.

En síntesis, podríamos decir que el análisis tomará como punto de partida la interacción y/o interrelación entre *objeto-texto-sujeto*. Con lo anterior como guía, nuestra pretensión es la de ahondar en las lecturas de los textos distópicos intentando superar aquellas interpretaciones que se centran esencialmente (o, incluso, *únicamente*) en sus propuestas narrativas. Esto sin olvidar —atendiendo a las reflexiones vertidas en los capítulos introductorios de esta tesis acerca de la interrelación entre imágenes, imaginarios e imaginación²³⁶—, que buena parte de la productividad de los textos fílmicos tiene que ver con la forma en que estos colaboran a reforzar ciertas *posiciones/identificaciones*, que en última instancia influyen en la (re)producción de una determinada *mirada* sobre la realidad. Creemos que, tras haber sentado las bases fundamentales sobre la tradición utópica/distópica en los capítulos previos, es ahora posible identificar algunas de los elementos necesarios para abordar la investigación con la suficiente rigurosidad.

1.1. Una propuesta de lectura (I): reconociendo el terreno.

Como ya hemos comentado, el análisis fílmico que aquí abordaremos atenderá tanto a los aspectos formales como narrativos poniendo en el centro la atención a la construcción de la *mirada* del espectador. Como propone Metz (2001: 48; 57), entendemos que «la “forma” de una película nos ha de enseñar tanto como su “contenido”», teniendo en cuenta que en el cine el significante es siempre *perceptivo* (auditivo y visual). Así, todos los elementos que intervienen en la construcción del filme en cuanto objeto de estudio serán tomados como parte del «arsenal» con el que el cine intenta «imponer al espectador [una] interpretación del acontecimiento representado» (Bazin, 1990: 84).

En este sentido, aunque ya en la introducción a esta tesis hemos hecho alguna alusión al marco teórico-metodológico general empleado, consideramos conveniente precisar mejor algunos puntos a fin de que justificar y argumentar nuestra propuesta. Nuestro empeño estará puesto en un primer lugar en una descomposición de las diferentes obras que conforman el corpus, que tendrá como principal objetivo el de desentrañar los mecanismos que intervienen en la construcción del espacio textual. Siguiendo las recomendaciones de Carmona (2010), a la tarea de segmentación de las diferentes partes de las obras analizadas (o *decoupage*), le ha seguido un trabajo de *estratificación* de las

²³⁶ Ver el epígrafe 2.2 («Imágenes, imaginación, imaginario(s): una (posible) aproximación»), correspondiente al apartado titulado «A modo de mapa».

mismas a fin de dilucidar su articulación tanto en relación al propio texto como con los diferentes textos que componen el corpus. La mencionada segmentación ha tomado como criterios fundamentales la identificación de diferentes «unidades significativas» (Carmona, 2010: 72) que, en nuestro caso, se corresponden con las secuencias —entendidas como unidades narrativas— que componen cada filme, conformadas por diferentes escenas que, al mismo tiempo, han sido segmentadas en sus diferentes planos y encuadres. Tal tarea de segmentación nos ha valido para reconocer una serie de *motivos* transversales a las diferentes propuestas que serán tomados como elementos centrales de nuestro análisis, a modo de *recomposición* o *reorganización* de los textos fílmicos (esto es, la exploración de los posibles *sentidos*), cuestión que abordaremos en el siguiente epígrafe.

Por otra parte, esta tarea de segmentación ha sido especialmente útil a la hora de dilucidar las lógicas internas de cada propuesta, y abordarlas según los *códigos* propios del lenguaje cinematográfico —a saber, aquellos *visuales* (planificación, encuadres, movimientos y angulaciones de cámara, iluminación, color, etc.), *sonoros* y *sintácticos*— y su organización espacio-temporal (*puesta en escena* y *puesta en serie*). Esto último, como recuerda Carmona (2010: 117), resulta especialmente relevante para el análisis dado que es a través de los mecanismos de la puesta en escena y de la puesta en serie que el filme construye «un espacio imaginario de representación» que «articula cada uno de los fragmentos de ese espacio en una sucesión» temporal (más si tenemos en cuenta el carácter narrativo de los filmes aquí analizados). En tal sentido, es necesario aclarar que lo que nosotros pretendemos aquí no es realizar un examen minucioso de las diferentes tramas, sino de *descomponer* los diferentes filmes a fin de volver a *componerlos* de forma que el nuevo texto producido en este proceso nos ayude a comprender las *intersecciones* entre las diferentes propuestas y nuestra *realidad*.

Lo anterior nos remite al concepto de *representación* —entendida en el sentido freudiano de *Vorstellung* o representación mental—, dado que será a través de los mencionados mecanismos que la imagen fílmica funciona como *sustitución* de aquello representado: nos referimos, como dice Carmona (2010: 119), a la manera en que la representación cinematográfica se vuelve, en definitiva, «imagen de algo». Por continuar con la propuesta del autor, esto implicaría que «el factor clave de la representación no está en la relación de semejanza que pueda establecerse entre el objeto y su representación» sino en que «*la forma autorice el significado con el que se la inviste y que el contexto fije y*

sancione el significado de manera adecuada». En el caso del cine distópico, con su pretensión generalmente *anticipatoria* y supuestamente *crítica*, lo anterior se vuelve una cuestión especialmente relevante, porque explica en parte cómo lo representado funciona de manera *contingente*, esto es, como *posibilidad* que trasciende, por sus características, el propio espacio textual.

En otras palabras, podríamos decir que el cine distópico se vale no tanto —o, al menos, no *necesariamente*— de la semejanza o verosimilitud respecto a aquella realidad que pretende criticar o denunciar, sino de su adecuación a un orden simbólico que *autoriza* una serie de lecturas (más o menos) determinadas. Lecturas que, al mismo tiempo, son devueltas en la pantalla a modo de *espejo* (recordemos, siempre potencialmente *deformante*) al espacio de lo imaginario. Así, el vínculo entre imagen, imaginario e imaginación —abordado ya en el marco teórico general de esta tesis doctoral²³⁷— toma aquí un papel central, en tanto fundamental para comprender cómo las imágenes distópicas no pueden tomarse nunca de manera aislada, sino siempre a partir de la necesaria atención al espacio simbólico en el que se insertan. Sin ánimo de insistir nuevamente en este aspecto, entendemos que este punto resultará crucial a la hora de abordar el papel que tales imágenes juegan a la hora de interpretar nuestra realidad, con la consiguiente exploración de lo que queda «fuera» de ella; lo que nos remite otra vez a la idea de la falta como experiencia traumática que alude necesariamente a la cuestión del *deseo*, sin olvidar el papel central de la ideología en todo este proceso. Nuestra propuesta estará centrada, por tanto, en la manera en que tales imágenes funcionan a modo de *sopORTE* de una determinada concepción de (lo que *es* y *debería ser*) el mundo (la *realidad*), así como de nuestra posición dentro de tal concepción.

1.2. Una propuesta de lectura (II): desandar el laberinto.

En este intento por deshacer la madeja que nos permitiría salir de este laberinto distópico, resulta imprescindible volver a insistir primero en algunas de las clásicas dicotomías y/o tropos planteados en este tipo de narrativas/relatos. Aunque muchos de estos aspectos deberán ser problematizados al abordar los análisis de los casos concretos, la siguiente

²³⁷ Ver epígrafe 2.2 del marco teórico general, presentado en el primer bloque de esta tesis («A modo de mapa»).

tabla recoge, a modo de resumen, lo que hemos identificado hasta el momento como los motivos más habituales de las propuestas distópicas:

| | |
|------------------|----------------|
| Natural | Artificial |
| Exterior | Interior |
| Apertura | Clausura |
| Restos / Ruinas | Reconstrucción |
| Caos | Orden |
| Retroceso | Progreso |
| Barbarie | Civilización |
| Olvido (o falta) | Memoria |
| Ellos | Nosotros |

Tabla 2. Motivos y oposiciones más habituales en los textos distópicos.

Fuente: Elaboración propia.

A partir de esta tabla, es posible establecer algunos criterios generales para estructurar nuestra propuesta, problematizando cada uno de ellos a partir de los ejemplos concretos. En esta línea, en primera instancia, creemos necesario prestar atención al lugar en el que los textos nos colocan en tanto que espectadores, atendiendo especialmente a la cuestión de la mirada y la manera en que esta estructura las posibles lecturas (aun cuando, huelga aclarar, tal lectura esté potencialmente sujeta a un cierto grado de conflicto que debería explorarse en un análisis más concreto sobre la recepción de los textos). Una vez planteada esta cuestión, pasaremos a explorar los aspectos más concretos relacionados con los elementos antes mencionados. Así, atenderemos a motivos tales como la frontera, la ruina y el progreso, la civilización, la reificación de la historia o la identidad, entre otros. Consideramos que cada uno de estos motivos compondrán una panorámica general de las narrativas distópicas en un sentido amplio, permitiéndonos explorar las intersecciones y tensiones planteadas por los filmes, teniendo siempre en cuenta el contexto de *crisis* en el que se insertan los textos. En definitiva, creemos que la atención a estos aspectos nos proporcionará indicios más que suficientes, ya no sólo para avanzar sobre nuestras principales hipótesis respecto a la distopía sino, también, para abordar de manera crítica la reflexión acerca de las posibles intersecciones, fisuras y tensiones de nuestro presente.

Lo anterior nos permitirá abordar los textos distópicos desde otro enfoque, esto es, desde uno que habilite una posible lectura crítica alejada del inmovilismo, y más cercana a una posible propuesta a partir de la cual avanzar en la reflexión. Pensamos que un cuestionamiento de esta dinámica crítica que se queda sólo en la afirmación de que la distopía representa una suerte de mera «reacción» en la que puede verse reflejada la ideología dominante —algo que, en parte, como se ha visto, compartimos— debe ser complejizada en un intento por reconectar la teoría y la praxis en un sentido utópico. Esta revisión permitiría abordar la diferencia fundamental entre una anti-utopía reaccionaria y conservadora, y una posible «distopía crítica» (Moylan: 2003: 7), no estática, capaz de habilitar una reflexión potencialmente transformadora.

En este sentido, como decíamos, nuestro análisis se centrará en algunas de las dicotomías recurrentes dentro de los relatos distópicos mencionadas previamente, con el ánimo de observar cómo estas se articulan en la propuesta formal y narrativa de los diferentes filmes para construir una mirada que configura y/o reproduce unos imaginarios determinados sobre nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro. Atendiendo a la propuesta de definición sobre lo distópico como crítica a los posibles efectos perniciosos del *progreso*, lo que nos interesará observar no es sólo *lo presente*, lo visible —la imagen como «cuerpo» del fantasma distópico de nuestra realidad (podríamos decir, lo más «evidente», valga la redundancia) sino también aquello elidido o, incluso, lo «invisible» —al menos, a primera vista— a la hora de abordar esta cuestión en particular.

A partir de los ejes/dicotomías mencionados, se trata, por tanto, de un intento por identificar los elementos propiamente fílmicos que permiten al espectador (re)conocer su mundo, los elementos que conforman su espacio simbólico, a partir de la imagen/imaginación distópica. En otras palabras, se trata de dilucidar cuál es ese mundo que se (re)produce en la distopía *mainstream* y a partir de qué estrategias lo hace. Para ello, hemos elegido como principales elementos a tener en cuenta en el análisis los listados a continuación:

| Estrategias formales | Articulación/Relación |
|-----------------------------|------------------------------|
| Puesta en cuadro | Dentro/Fuera |
| | Cierre/Apertura |
| | Arriba/Abajo |

| | |
|------------------|--|
| | Luz/Oscuridad |
| Puesta en escena | Interior/Exterior |
| | Fronteras/Pasajes |
| | Ausencia/Presencia |
| | Dependencia/Independencia |
| Puesta en serie | Totalidad/Fragmentación |
| | Pasado/Presente/Futuro |
| | Retroceso/Progreso (<i>avance, salida</i>) |

Tabla 3. Posibles estrategias formales.

Fuente: Elaboración propia.

No se trata, en ningún caso, de establecer una clasificación estanca: es evidente que los elementos listados no pueden, la mayoría de las veces, identificarse de manera aislada en el espacio textual sino que constituyen, en su conjunto, la manera en que los diferentes textos construyen su propuesta. Muchos de los elementos citados en la columna «Articulación/Relación», como se puede observar, trascienden en algunos casos las categorías listadas bajo la columna «Estrategias formales» y bien podrían intercambiarse. En este sentido, deberemos atender a cómo los mismos se articulan entre sí en las diferentes propuestas fílmicas (por ejemplo, la relación entre tiempo y espacio fílmico, entre códigos visuales y sonoros, etc.) para construir la narración, con lo que esta enseña/oculta, así como con lo que elide/destaca. Esto sin dejar de contemplar las posibles fisuras e intersecciones tanto a nivel diegético (en el mismo espacio textual) como extradiegético (entre el texto fílmico y el espectador). En consecuencia, entrarán también en juego otros aspectos, como lo son la intertextualidad (e, incluso, el juego con el pastiche y la parodia) o la identificación espectral, esto último relacionado tanto con la propuesta narrativa de los filmes como con el esquema actancial propuesto en cada uno de ellos.

Somos conscientes de que, otra vez, nuestras consideraciones requerirán siempre de un cierto grado de fideísmo, relacionado al fin y al cabo con nuestra propuesta general de mantener siempre una lectura situada²³⁸ de nuestro objeto de estudio. No obstante, creemos que la distopía suscita —a diferencia de la utopía— un consenso más amplio, al

²³⁸ Ver epígrafe 2.4 del primer bloque de esta tesis («Pensar en los márgenes: el conocimiento situado como oportunidad»).

menos en su propuesta de base: parece claro que, se vea desde donde se vea, la distopía es el lugar hacia al que a nadie le gustaría dirigirse (o, al menos, no *en realidad*). En cualquier caso, esta última afirmación deberá ser, también, matizada más adelante.

2. Miradas distópicas sobre la crisis de la realidad actual: texto(s) y contexto(s).

El análisis que presentaremos a continuación toma como punto de partida el cambio de milenio. Más allá del llamado «efecto 2000», que también serviría de inspiración para algunos filmes distópicos de finales del siglo pasado —véase, por ejemplo, *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995)—, es un evento en particular el que marcaría un hito a la hora de configurar los imaginarios predominantes acerca del futuro: nos referimos, por supuesto, a los atentados de Nueva York del 11 de septiembre de 2001. En esta línea, en anteriores investigaciones hemos hecho ya referencia al impacto que las guerras de Afganistán e Irak, libradas en nombre del «mundo libre» occidental, tuvieron en los imaginarios distópicos plasmados en novelas y filmes como *The Hunger Games*, por mencionar sólo un ejemplo. El rechazo popular a la guerra, y el surgimiento de nuevas potencias económicas fuera de Occidente (los llamados «BRICS»), a lo que se sumaría, unos años más tarde el crack financiero del año 2008, parecían comenzar a configurar un escenario que en trabajos previos hemos denominado de «*desestadosunización*» de Occidente, afirmación que —pese a ser probablemente demasiado arriesgada y, por supuesto, discutible— se confirma en cierto grado si tomamos como ejemplo el eslogan de campaña del republicano Donald Trump algunos años más tarde: *Make America Great Again!*²³⁹.

En la introducción a esta tercera parte hemos podido observar cómo este período se corresponde a su vez con un nuevo *auge* de la ficción distópica (novelas, filmes, series de televisión) que, en su éxito comercial (al menos, en el mundo occidental), nos habla de un sentimiento bastante generalizado de desconcierto y preocupación por el futuro. Tales relatos, sin embargo, no parecen centrarse sólo en el actual escenario de crisis sino que, en línea con la necesaria intertextualidad que los constituye como género, rescatan también los fantasmas de distopías pasadas, como el control, la represión y, en especial, el totalitarismo. Así, la distopía, como instrumento útil para denunciar las derivas

²³⁹ El mismo lema de campaña había sido ya utilizado por el republicano Ronald Reagan en 1980, en un período también convulso de la historia norteamericana (ver epígrafes 2.4.5 y 2.5 del segundo bloque).

perniciosas de nuestro presente, parece haber vuelto a reivindicarse como una de las herramientas fundamentales a través de la cual plantear una reflexión potencialmente crítica con el presente, invitando su revisión y posible *transformación*.

En este sentido, el estallido —durante los primeros años de la segunda década del siglo— de movimientos como el 15M en España, YoSoy132 en México u *Occupy* en los Estados Unidos (a los que podría añadirse, con sus particularidades, la llamada Primavera Árabe²⁴⁰), guarda sin dudas una estrecha relación con esta renovación de la crítica distópica en la cultura de masas (confirmando, nuevamente, los cruces entre lo popular y lo masivo esbozadas en la introducción al marco teórico general de esta tesis). Si bien es necesario reconocer la heterogeneidad de tales movimientos en lo que refiere a sus reivindicaciones y posicionamientos políticos —calificados muchas veces de meramente *reformistas*²⁴¹—, la notoriedad y popularidad de los mismos son muestra de un momento de fuerte impugnación del relato neoliberal que traería consigo la emergencia de nuevas demandas de profundización y *radicalización* democrática, así como de nuevas formas de movilización y nuevos sujetos políticos vinculados a las nuevas subjetividades sociales, más plurales y diversas que antaño. El sociólogo Ángel Calle Collado (2013: 35) se refiere a estos cambios como un paso de la «*política del o*» —caracterizada por el fuerte anclaje a proyectos identitarios, como sucedía en el caso del movimiento obrero— a la «*política del y*», apoyada sobre todo «en la agregación de sujetos desde la diversidad». Para el mencionado sociólogo, este ciclo de movilizaciones no debe ser tratado como «un mero grito de desencanto», sino sobre todo como «una construcción pausada de la política desde lo político, una recodificación de las formas de entender la democracia desde la «*política del y*» que, lejos de conformarse con las soluciones del pasado, explora nuevos

²⁴⁰ La periodista catalana Esther Vivas (2014: 31) sitúa las revueltas en el mundo árabe como uno de los antecedentes de este ciclo de movilizaciones a nivel global, al que añade también las protestas argentinas del año 2001. Ángel Calle Collado (2013: 13), por su parte, reconoce también los acontecimientos señalados por Vivas como parte del mismo ciclo de movilizaciones anti-neoliberales del que forma parte el 15M y que, para él, puede rastrearse también en la emergencia de los foros sociales o las protestas «antiglobalización» de finales del siglo XX e inicios del XXI.

²⁴¹ La Parra-Pérez (2014: 46-47) realiza un repaso de algunas de las críticas formuladas desde algunos sectores de la izquierda más *ortodoxa* hacia el movimiento 15M. Según el autor, tales críticas se centraron, especialmente, en el señalamiento a la falta de una vanguardia sólida dentro del movimiento y a su planteamiento sólo «embrionario» de su conciencia de clase, lo que —según intelectuales como el antropólogo catalán Manuel Delgado— pondrían en riesgo su potencial *transformador*, alineándolo con un «izquierdismo de clase media» sólo preocupado por expresar su «descontento con los excesos del capitalismo». Parte de la crítica de Manuel Delgado hacia el «ciudadanismo» del 15M puede consultarse en el siguiente artículo publicado en su *blog* personal: <http://manueldelgadoruiz.blogspot.com/2020/05/15m-el-peligro-ciudadanista.html>

territorios, tales como el de las economías endógenas, la autogestión social y el *decrecimiento* (volveremos sobre estos puntos en el corolario final de esta tesis), desafiando con ello las lógicas del progreso y proponiendo transiciones hacia nuevos mundos posibles (Calle Collado, 2013: 144; 159).

Con el paso de los años, hemos podido comprobar cómo tales demandas no sólo no han desaparecido sino que, por el contrario, han ido tomando cuerpo en el importante (re)surgimiento de movimientos sociales como el llamado feminismo de la «cuarta ola»²⁴² o el ecologismo (en el que movimientos como *Extinction Rebellion*²⁴³ o *Fridays for Future*²⁴⁴ constituyen los ejemplos más claros). Estos movimientos han venido a poner sobre la mesa una cuestión que es también fundamental para el tema que aquí nos ocupa: la idea de que el tiempo se acaba²⁴⁵ y de la urgente necesidad de cambios profundos como única vía para evitar la catástrofe. En este sentido, la filósofa catalana Marina Garcés (2017: 21) asegura que hemos superado ya los tiempos de la condición postmoderna para situarnos en una nueva experiencia que ella denomina como «condición póstuma», en el que «el sentido del después ha mutado» del «después de la modernidad al después sin después». Citando a la autora (Garcés, 2017: 13):

Nuestro tiempo es el tiempo del todo se acaba. Vimos acabar la modernidad, la historia, las ideologías y las revoluciones. Hemos ido viendo cómo se acababa el progreso: el futuro como tiempo de la promesa, del desarrollo y del crecimiento. Ahora vemos cómo se terminan los recursos, el agua, el petróleo y el aire limpio,

²⁴² Aunque volveremos sobre este aspecto en el epígrafe dedicado al análisis de las relaciones de género en los filmes, es necesario realizar aquí una breve aclaración. Si bien esta cuarta ola del feminismo puede rastrearse a nivel prácticamente global (aunque, nuevamente, el epicentro se encuentra principalmente en los países occidentales y *occidentalizados*), las autoras del *Manifiesto de un feminismo para el 99%* (Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya y Nancy Fraser, 2019) hablan de una bifurcación de la lucha feminista, entre un feminismo «empresarial» o liberal —representado por figuras como Hillary Clinton o la ejecutiva Sheryl Sandberg, actual jefa de operaciones de Facebook— y uno popular (anticapitalista, antirracista y antiimperialista) nacido de la intersección de las luchas de los países del Sur. Más que de una bifurcación, lo anterior podría calificarse (al menos en lo que aquí nos concierne) de una *pugna* entre dos concepciones del feminismo: una más impugnadora

²⁴³ <https://www.extinctionrebellion.es/>

²⁴⁴ <https://fridaysforfuture.org/>

²⁴⁵ «Time's Up» fue uno de los eslóganes utilizados por las mujeres de la industria hollywoodense contra los abusos denunciados por muchas de ellas. Gretha Thunberg, portavoz del movimiento *Fridays for Future*, denunció ante la ONU y el Parlamento Europeo que estamos ante la última oportunidad para atacar la crisis climática y que «ya no hay tiempo» para excusas. El propio nombre del movimiento *Extinction Rebellion* hace referencia también a lo mismo, denunciando en su página web que «se nos acaba el tiempo».

y cómo se extinguen los ecosistemas y su diversidad. En definitiva, nuestro tiempo es aquel en que todo se acaba, incluso el tiempo mismo.

En una línea similar se expresa también Calle Collado (2013: 148-149) quien apunta a la urgente necesidad de una *transición* (que él califica de «inaplazable»), en la que los *satisfactores* del pasado (el keynesianismo, el Estado del bienestar, el desarrollo sostenible) deberán ser «relocalizados» y reemplazados, a cuenta de su incapacidad para afrontar los límites sociales, políticos, económicos y ambientales a los que hoy nos enfrentamos. Sin pretender adelantar conclusiones, nuestra propuesta pasa por abordar las distopías que aquí nos ocupan desde este marco *transicional*, como síntomas de una transformación en las *estructuras del sentir* (Williams, 2000: 156), partiendo de la base de que tal transformación supone siempre una pugna entre lo «emergente» y lo «residual»²⁴⁶.

Por recurrir a la propuesta de Raymond Williams, hablaríamos pues de «experiencias sociales *en solución*» que, en tiempos de esa condición póstuma a la que nos referíamos antes de la mano de Marina Garcés, suponen una *perturbación* que culminaría —de manera traumática— aquella experiencia del «presente continuo» de la postmodernidad a la que nos referíamos en el epígrafe 2.5.2 de la segunda parte de esta tesis²⁴⁷. En este sentido (del trauma), no sorprende que vivamos en tiempos de creciente *negacionismo*, que Michael Specter (2010: 3) identifica cuando amplios sectores de la población prefieren optar por «mentiras confortables» ante el sufrimiento provocado por una realidad angustiosa y difícil de enfrentar. Podríamos decir que, en cierta manera, el negacionismo contemporáneo supone uno de los extremos del actual *cinismo* que Žižek (2009: 7) o también Mark Fisher (2018: 90) identificaban como la fórmula de un régimen que «sólo imagina que no cree en sí mismo»: un *retorno de lo reprimido* que, ante la aparente falta de salidas que impone la mencionada condición póstuma, acabaría tomando la forma de una doble negación (del sistema y de las alternativas), de manera que, como diría Žižek (2009: 23):

Aunque las crisis sacuden la autocomplacencia de la gente, obligándola a cuestionar los fundamentos de sus propias vidas, la primera reacción espontánea es el pánico que conduce a un «regreso a lo básico». Pero las premisas básicas de

²⁴⁶ Ver epígrafe 2.1 del bloque introductorio («Lo hegemónico como coordenada general: la cultura como espacio de encuentro y conflicto»).

²⁴⁷ Ver «Sin tiempo para imaginar: la *crisis* del sujeto moderno y la nueva cultura capitalista».

la ideología dominante, lejos de ser puestas en duda, se ven reafirmadas incluso más violentamente.

Así, y teniendo en cuenta la tradición distópica que la conecta directamente con la anti-utopía²⁴⁸, cabría preguntarse hasta qué punto las «advertencias» propuestas por los textos distópicos del *mainstream* contemporáneo no configuran un llamamiento en realidad *retrotópico* o, por volver a Williams, una reivindicación de lo «arcaico» que acabaría tomando la forma de una *retrotopía* conservadora y, hasta cierto punto, también inmovilista (en cuanto propondrían una «vuelta al pasado» en busca de soluciones dentro del sistema). Extremo que, de confirmarse, alejaría a estas propuestas de las demandas más *transformadoras* de los movimientos sociales antes comentados. No parece en este sentido casual que la mayoría de estos filmes recurran al clásico «happy ending» hollywoodense que, en sí mismo, pondría en riesgo su categorización como *verdaderas* distopías.

Si tal fuese el caso, nos encontraríamos ante un mensaje del tipo «más vale malo conocido que bueno por conocer» que, como hemos observado en otras investigaciones, conllevaría una operación de necesario *borrado* de las posibilidades de un futuro realmente emancipador (Rey Segovia, 2016: 80). No está de más recordar que según Žižek «el arte del cine consiste en despertar el deseo, jugar con él, pero al mismo tiempo, domesticarlo, hacerlo palpable y mantenerlo a una distancia prudente» (en De los Ríos y Ayala, 2018). Al fin y al cabo, las distopías que aquí nos ocupan, en cuanto productos de la industria cultural masiva hollywoodense, no escapan a la lógica de la mercancía que, como también hemos apuntado en trabajos anteriores, se verá necesariamente impregnada «de los valores e intereses propios de quienes la performan», esto es, de los capitalistas que, en última instancia, son quienes «financian el espectáculo» (Rey Segovia, 2016: 99)²⁴⁹.

Así, la operación de *borrado* antes señalada participaría al mismo tiempo de un proceso de «cierre de filas» en torno al sistema —más concretamente, un *cierre ideológico* en torno al capitalismo—, que en último término buscará eludir (y elidir) su responsabilidad sobre la deriva distópica, señalándose (en esta misma operación de borrado) como la

²⁴⁸ Hemos abordado esto a lo largo de las páginas de la segunda parte de esta tesis, así como también al final del primer bloque (ver epígrafe 6 de la primera parte: «La crítica anti-utópica y el fin de la utopía»).

²⁴⁹ Este tema ha sido también tratado en el apartado dedicado al análisis de otra época también *transicional*: los años 70 del siglo pasado (ver «2.4.5. Cierres y aperturas en la crítica distópica: un balance de una época de transiciones», en la segunda parte de esta tesis).

única vía posible. En este sentido, más que de los rasgos anti-utópicos de la distopía, de lo que podríamos hablar es de la persistencia de un impulso utópico que, paradójicamente, se recubriría con un cierto halo de anti-utopismo o, más correctamente, de una utopía²⁵⁰ que lleva como bandera el «realismo» y el «pragmatismo» que —como vimos en el apartado dedicado al «fin de la utopía»²⁵¹— supone uno de los principales rasgos de los planteamientos anti-utópicos. En este punto, las aportaciones del teólogo alemán Franz Hinkelammert resultan bastante esclarecedoras, en la medida en que permiten comprender la expresión actual de este giro anti-utópico. Para Hinkelammert (2000: 11):

Se trata del pensamiento antiutópico de la tradición neoliberal actual, que se junta con un neoconservadurismo de igual carácter antiutópico. Antiutopía significa aquí, simplemente, antisocialismo, produciéndose un pensamiento de elaboración antiutópica que vuelve a ser una réplica más extrema del mito de la mano invisible, que siempre ha sido una expresión de esta ingenuidad utópica. Su lema es: destruir la utopía para que no exista ninguna otra.

Esta «ingenuidad utópica» del capitalismo —que Žižek (2009: 24) identificaba como el «núcleo *utópico* de la economía neoliberal»— sería, pues, lo que nos permitiría seguir viviendo bajo la promesa de que las cosas encontrarán, de una u otra manera, alguna solución. Algo que a día de hoy (sobre todo en lo referido a la crisis ambiental), se recubre de la misma fe en el desarrollo científico y tecnológico que, como vimos en el primer bloque de esta tesis, caracteriza en buena parte a la tradición utópica²⁵². En esta línea se expresa también Carlos Taibo (2017: 166-167), cuando —en relación a las percepciones populares sobre el colapso ecológico— señala a un «optimismo sin freno» que, entre otras cosas, idolatra a la tecnología como una especie de «tótem religioso que difumina mágicamente todas las situaciones delicadas»²⁵³. Más que de *optimismo*, quizá sería

²⁵⁰ Nótese que esta acepción de la utopía no se correspondería tanto con la propuesta de definición esbozada en el epígrafe 4 de la primera parte de esta tesis (ver, «Una síntesis: hacia una (im)posible definición de lo utópico») sino con el uso dado tradicionalmente al término, esto es, como «quimera» que apuntaría a un supuesto «fin de la historia». En esta línea, pretendemos señalar a la aparente paradoja de este tipo de planteamientos en el sentido de una «utopía realista» o «pragmática». En adelante, cuando hablemos de «anti-utopías utópicas» o «utopías anti-utópicas», haremos referencia, pues, a esta concepción de lo utópico.

²⁵¹ Ver epígrafe 6 («La crítica anti-utópica y el fin de la utopía») correspondiente al primer bloque dedicado a la utopía.

²⁵² Hemos hecho referencia a esto en el bloque dedicado al pensamiento utópico, especialmente en lo referente a la utopía sansimoniana.

²⁵³ Aunque volveremos sobre estas cuestiones al analizar la manera en que las distopías cinematográficas del mainstream contemporáneo afrontan la cuestión de la crisis ecológica cabe aclarar que no se trata, en

mejor hablar de un «*cinismo* de la aceptación» (Fisher, 2018: 90), expresión que resumiría esta mezcla de indignación y resignación que caracteriza a nuestros tiempos. Y es que, en último término, es esta constante *huida hacia adelante* —que manifiesta (aun con sus recelos) una confianza tácita en la capacidad del sistema para «reinventarse» o «reciclarse»— la que nos permitiría *justificar* nuestra propia parálisis/pasividad. En esto último, la comprensión del papel desempeñado por las clases medias occidentales resulta fundamental, en cuanto la posición que ocupan dentro de un sistema que ha posibilitado su surgimiento en un primer lugar las convierte, ahora, en las principales representantes de este cinismo al que hacíamos referencia. Como apunta Esteban Hernández (2014: 300),

Estas situaciones traumáticas, la de una clase media que quiere continuar creyendo en las virtudes de un sistema que ha dejado de tener lugar para ella, que rechaza profundamente a aquellos que la tienen que dirigir, como son los políticos, que confía en valores que ya no son pragmáticos, y que creyéndose una clase privilegiada ha pasado a ser prescindible, tejen un panorama político y social que va a dar forma a las primeras décadas del siglo XXI: la nueva clase media consiste en un montón de personas desorientadas, cuyas ilusiones y esperanzas son débiles y que están tratando de encontrarse en un mundo que les está diciendo adiós.

Esta mezcla entre indignación, desorientación y resignación serviría también como base para un reclamo de *estabilidad* en el que la ideología parecería convertirse en una cuestión irrelevante o, como diría Hernández (2014: 302), para una demanda no tanto de certezas, sino de «algo que funcione, como sea». En otras palabras, la aceptación (aun cuando se trate de una aceptación *indignada*) de que *lo que hay es lo (único) que puede haber* (del «there is no alternative», que diría Thatcher), se traduciría en la consecuente (y aparente) desideologización de las salidas propuestas por el sistema. En este sentido, no parece demasiado aventurado afirmar que las clases medias suponen uno de los principales garantes ya no sólo de la estabilidad del sistema (Hernández, 2014: 132) sino, sobre todo, del sostenimiento de las aspiraciones utópicas del capitalismo.

El problema de esto es que, en un contexto de *acabamiento* como el antes señalado, corremos el claro riesgo de quedarnos estancados en una suerte de profecía autocumplida.

ningún caso, de negar el rol de la tecnología en las posibles soluciones a problemas tales como la crisis energética o de recursos, sino de negar que el problema que afrontamos pueda reducirse a una cuestión meramente técnica; algo que es también aplicable a las otras crisis —económica, política, social— que atraviesan nuestro presente.

Dicho de manera más clara: la resignación y la consecuente reducción de la crisis a un conjunto de problemas técnicos a resolver dentro del marco del sistema —sistema cuya propia lógica (de acumulación, de crecimiento...) requiere de la constante negación de los límites²⁵⁴— nos abocaría a asumir nuestro presente como la antesala de una catástrofe inminente e inevitable en la que la única esperanza pasaría por intentar *salvar a los nuestros*. Sin pretender adelantar conclusiones, resulta fácil reconocer en lo mencionado el argumento de buena parte de nuestros filmes. En definitiva, no es extraño que muchas de las distopías que nos ocupan insistan en poner sobre la mesa un panorama de lucha *hobbesiana* por la supervivencia, en la que el principal objetivo pasa por recuperar la libertad y la estabilidad. Así, y en referencia a la búsqueda planteada en las tramas de los diferentes filmes, la idea de la restitución del orden —entendida en el sentido de un pasado de esplendor (perdido, robado, olvidado)—, se plantea por tanto como una hipótesis más que plausible.

Teniendo todo esto en cuenta, nuestro análisis se centrará, en un primer lugar, en las *miradas* propuestas por los filmes, partiendo de la hipótesis de que tales miradas favorecen una lectura determinada de los mismos. Lectura que, asumiendo el vínculo entre distopía y realidad, supone un necesario posicionamiento ideológico respecto al presente. Con ello, lo que pretendemos es intentar confirmar la existencia del vínculo señalado al final del anterior párrafo de manera tentativa. Una vez hecho esto, propondremos un análisis basado en la observación en profundidad de algunos de sus tropos más habituales, a fin de seguir indagando en la hipótesis de la restitución del orden como *leitmotiv* de la mayor parte de estas distopías. Esto conllevará la necesaria descomposición y (re)composición de los filmes —tarea que se apoya, en buena parte, en el trabajo realizado a lo largo de las páginas de la segunda parte de esta tesis— en una suerte de *Atlas Mnemosyne* que intentará reunir los grandes «motivos» distópicos, tales

²⁵⁴ Lo señalado guarda también relación con el negacionismo señalado antes. Taibo (2017: 165) apunta, en este sentido, a los sucesivos cambios en el argumentario esbozado por las grandes empresas capitalistas, en su intento por sortear la crisis ambiental: «si primero negaron que hubiese límites en el planeta, más adelante sugirieron que éstos existían pero quedaban muy lejos, para después subrayar que el mercado y las tecnologías permitirían hacer frente a los problemas, y concluir que la única solución sigue siendo el crecimiento económico, que nos proporcionará los recursos para encarar esos problemas». Sin pretender ahondar mucho más en este tema, sobre el que volveremos más adelante, lo señalado por Taibo puede apreciarse claramente en las sucesivas estrategias comerciales de *greenwashing* de sectores como el automovilístico o el turístico. Para más información, ver también el capítulo 7.4 del estudio realizado por Ramón Fernández Durán y Luis González Reyes (2018b) para la asociación Ecologistas en Acción, titulado *En la espiral de la energía (Volumen II)*.

como la civilización, la barbarie, la frontera, los límites, la ruina, el progreso o el totalitarismo. Esto nos permitirá extraer una serie de conclusiones parciales que pretendemos confirmar, también, a través de la observación de las síntesis y las posibles *lecciones* propuestas al espectador, lo que nos obligará a retornar a los mecanismos de identificación puestos en marcha por los textos. De este modo, una vez observada ya la cuestión de la mirada, lo que buscaremos en esta última parte es indagar en el proceso denominado como «identificación cinematográfica secundaria» (Aumont, 1998: 237) o, por decirlo más claramente, en la manera en que los elementos propios de la narración (personajes, trama) condicionan, también, sus posibles lecturas.

Creemos que este recorrido nos concederá las suficientes herramientas para extraer unas conclusiones más amplias respecto a nuestras hipótesis de partida; a saber: (a) la identificación de los imaginarios hegemónicos relacionados con la crisis actual; (b) la confirmación (o no) de la parálisis reflexiva respecto a las posibles alternativas; (c) el vínculo entre esta parálisis y el panorama de cierre ideológico iniciado tras el triunfo del capitalismo neoliberal en los años 80; (d) el «secuestro de la imaginación» que se deriva de tal cierre. Con esto, y como ya hemos anunciado también en el punto (e) de nuestras hipótesis generales, nuestra intención será abordar la urgente necesidad de afrontar esta *crisis de la imaginación*, esbozando algunas propuestas que atiendan también a los posibles *límites* u obstáculos que se derivarán de lo propuesto en este apartado.

2.1. Una mirada al futuro: la construcción de la realidad distópica.

¿Es posible establecer alguna particularidad sobre la mirada propuesta por los textos cinematográficos distópicos? ¿La distopía cinematográfica *mainstream* favorece determinadas posiciones subjetivas a la hora de proponer una lectura de sus textos? Para responder a estas preguntas, creemos necesario comenzar el análisis por el principio, de manera literal: por la observación del lugar que asignan estos textos al espectador desde el inicio de los filmes, abordando las diferentes estrategias que los mismos ponen en marcha a la hora de intentar definir una mirada particular (si es que tal particularidad existe). Para ello, nos centraremos en concreto en intentar definir una serie de elementos que intervienen a la hora de posicionarnos frente a un texto de estas características desde el punto de vista tanto de la construcción formal como narrativa de los textos analizados: desde la planificación del filme, su puesta en escena, su puesta en serie, el montaje y/o

los diferentes *códigos* que intervienen en cada una de estas etapas (sonoros, visuales, gráficos, sintácticos, etc.).

En lo anterior es posible discernir entre dos conceptos fundamentales: el «punto de vista» y la «mirada». En el primero de los casos, nos referimos en particular a las implicaciones ideológicas que conlleva la misma «operación de recortar el encuadre en el *continuum* de lo visible» (Carmona, 2010: 194), en tanto en cuanto expresión de una intencionalidad. Por continuar con la aportación de Carmona, la organización de los materiales dentro de un filme conlleva un grado de manipulación, más o menos consciente, que colabora a «transmitir unas posiciones que (...) son entregadas a la lectura del espectador potencial». En definitiva, el punto de vista responde a la cuestión de la enunciación y de un supuesto «espectador implícito», aunque no supone la totalidad del asunto. Teniendo esto en cuenta, es necesario introducir también la noción de *focalización*, aspecto que hace referencia al grado de «restricción de la información» (Carmona, 2010: 194) en relación al campo cognitivo (el *saber narrativo*), cuestión que también intervendrá en el proceso de (re)construcción del sentido de un filme. Como se puede deducir, tanto la focalización como el punto de vista están ligados entre sí por la percepción, cuestión que afecta tanto al nivel visual (la *ocularización* entendida como aquello que vemos en relación a lo que ven los personajes) como sonoro (la *auricularización* o, en otras palabras, la relación entre lo que oímos como espectadores y lo que oyen los personajes).

En todos estos aspectos participarán los elementos antes reseñados (planificación, puesta en escena, puesta en serie, etc.), privilegiando ciertas lecturas sobre otras. Al fin y al cabo, al asumir el análisis de cualquier texto fílmico, no es posible determinar fehacientemente quién es el enunciador (esto es, quién «habla» en el filme): no encontramos marcas deícticas tan evidentes como en el caso de la literatura, lo que conlleva que la enunciación se vuelva un asunto bastante más complejo. Será a través de la identificación de las huellas o marcas de la enunciación que el enunciador haya dejado en el enunciado, que podamos develar el camino de la interpretación propuesta por los filmes. En este sentido, tanto el punto de vista como la focalización incidirán en la posición en la que el filme coloca al espectador, cuestión para nada *inocente*. Carmona (2010: 159) apunta a este «lugar de la inocencia» entendido como «lugar de la manipulación» en relación al enunciatario o sujeto enunciativo o, por ponerlo en sus palabras:

dicho sujeto enunciativo (...) busca ocultar la estrategia de la enunciación, las operaciones que convierten el filme en objeto de sentido, en máquina de

significación, en definitivo lugar de una verdad que sólo accede a esta categoría en tanto es, simultáneamente, una mentira.

Así, la *mirada* del espectador se constituirá en el lugar de la mediación entre esta propuesta interpretativa (el «espectador implícito», podríamos decir) y el sujeto/espectador *real*, ya que, en definitiva, como señala Gómez Tarín (2000: 3)

No podemos olvidar que la visión de un filme no detiene el pensamiento; por el contrario, la información suministrada a lo largo del espectáculo, por su verosimilitud (efecto de realidad), se integra en el flujo experiencial, confundiéndose con el resto de vivencias y, en ocasiones, propiciando una indiscriminación efectiva entre realidad y ficción.

Esto nos remite, en consecuencia, al proceso de identificación espectral abordado desde el ámbito del psicoanálisis al que hacíamos referencia en el marco teórico introductorio de esta tesis doctoral. Como recuerda Carmona (2010: 160), «el espectador se mueve en una tensión permanente entre el hecho de mirar y el hecho de ver», siendo aquello que «ve» lo que *dispara* el proceso de identificación. La noción de identificación nos remite de esta manera a la idea de la constitución imaginaria del *yo* que, para Lacan, tiene su origen en la llamada «fase del espejo». Aumont (2008: 248-249) recuerda que, durante esta fase —que tiene lugar entre los seis y dieciocho meses de vida— «se instaura la posibilidad de una *relación dual* entre el sujeto y el objeto, entre el yo y el otro», relación que se establece «sobre la base de la *identificación con una imagen*» que permite la entrada en el registro de lo *imaginario*, previo al acceso a lo simbólico. Este momento de identificación primaria, como también hemos señalado con anterioridad, supone la condición de posibilidad de las identificaciones secundarias «a través de las cuales se va a estructurar y a diferenciar (...) la personalidad del sujeto» (Aumont, 2008: 249). Esta «identificación narcisista», continúa Aumont (2008: 249-250), está en la base de la cuestión de la identificación espectral ya que es posible establecer una analogía entre la posición del niño frente al espejo y aquella del espectador ante la pantalla cinematográfica:

- (1) En primer lugar, debido a que en ambos casos «tenemos una superficie cuadrada, limitada, circunscrita. Esta propiedad del espejo (y de la pantalla) es la que permite de modo fundamental aislar un objeto del mundo, y al mismo tiempo, constituirlo en objeto real.»

- (2) En segunda instancia, respecto al paralelismo que puede establecerse entre «el estado de impotencia motriz del niño» —cuestión que, como se recordará, Lacan considera determinante para este proceso de constitución imaginaria del yo— y «la postura del espectador implicado por el dispositivo cinematográfico» en la sala de cine.

Así, para Aumont (2008: 250), como sucede en la fase del espejo, tanto la «inhibición de la motricidad» como el «papel preponderante de la función visual» constituyen las características fundamentales del espectador cinematográfico²⁵⁵:

Todo sucede como si el dispositivo puesto a punto por la institución cinematográfica (la pantalla que nos refleja la imagen de otros cuerpos, la posición sentada e inmóvil, la sobrevalorización de la actividad visual centrada en la pantalla a causa de la oscuridad del ambiente) impide o reproduzca parcialmente las condiciones que han presidido, en la infancia, la constitución imaginaria del yo de la fase del espejo.

Como recuerda Gómez Tarín (2000: 4-5), los mecanismos que se ponen en marcha mediante el anterior proceso involucran así elementos tanto físicos —lo relacionado con la percepción y la (re)construcción del espacio, el tiempo y el movimiento a partir de una serie de imágenes fijas: el fotograma— como subjetivos (en lo que interviene también el universo simbólico del espectador, su bagaje cultural, etc.): es la combinación de ambos «niveles» lo que posibilita el proceso de *reconstrucción* del espacio diegético que, a su vez, permite que se ponga en marcha el proceso interpretativo por parte del espectador (y, al fin y al cabo, su *lectura*, la producción de *sentido*).

Teniendo esto en cuenta, es posible abordar ahora la cuestión de la construcción de la mirada en los filmes distópicos a partir de la observación a los procesos de identificación espectacular que los textos ponen en marcha, prestando especial atención a aquellas huellas de la enunciación a las que hacíamos referencia antes. Para ello, nos centraremos especialmente en las secuencias iniciales de los respectivos textos, como primera «toma de contacto» con los respectivos mundos distópicos, aunque con la necesaria advertencia de que estas estrategias pueden variar, como es evidente, a lo largo de cada texto. No

²⁵⁵ Hemos abordado también esta cuestión, aunque de manera más general, en el apartado dedicado al marco teórico de esta tesis doctoral.

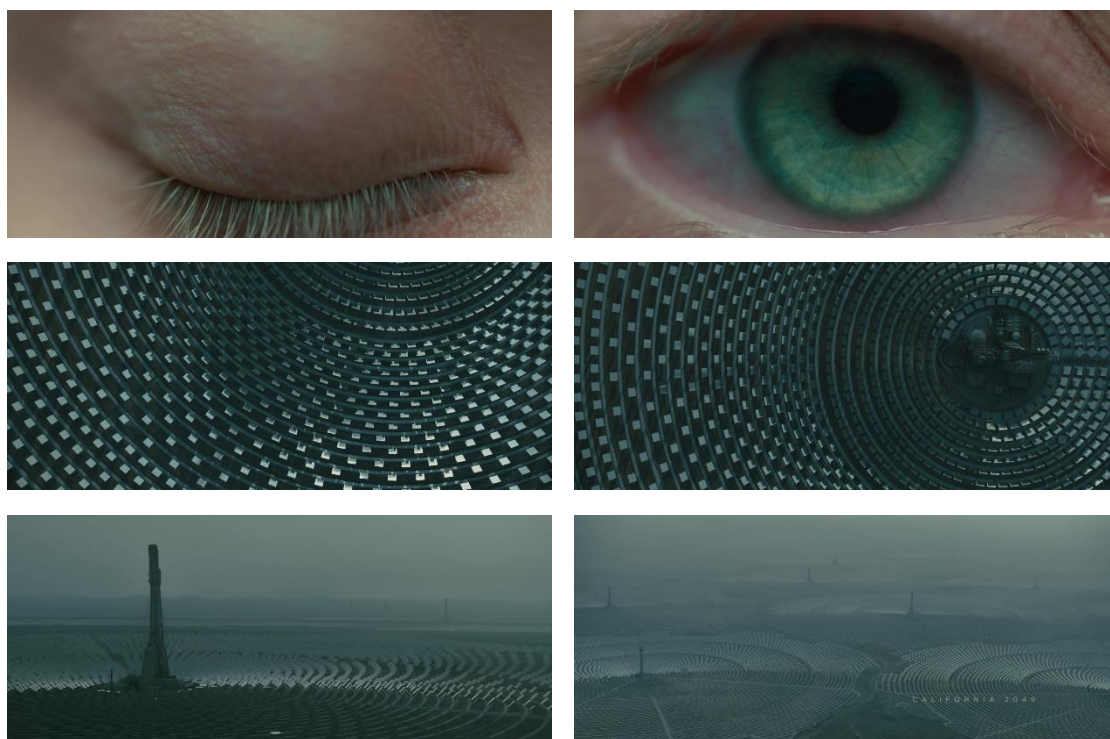
obstante, creemos que esta primera «puesta en situación» juega un rol determinante a la hora de delimitar las posibles interpretaciones que de los textos puedan extraerse.

Buena parte de los filmes analizados hacen gran hincapié de manera explícita en la cuestión de la mirada, cuestión que será tomada como eje vertebrador tanto de su propuesta narrativa como formal. Tal es el caso de la secuela del filme de Ridley Scott, *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve), ambientada ahora treinta años después de los hechos relatados en la primera película. La secuencia inicial del filme comienza de manera análoga a la de la película de Scott: el paisaje de la ciudad de Los Ángeles y un ojo que nos devuelve la mirada y en el que se refleja el mundo distópico que está a punto de desplegarse ante nuestra mirada. Sin embargo, en la propuesta de Villeneuve la secuencia se invierte, de manera que la imagen del ojo es a lo primero a lo que nos enfrentamos tras la secuencia de intertítulos iniciales que nos ponen en situación (fotogramas 1 a 6).

En el caso del filme de Villeneuve, la mirada ofrecida durante la primera secuencia se funde directamente en la imagen de las numerosas plantas de energía solar que ahora rodean la ciudad de Los Ángeles. El ojo, que aparece en un primer momento cerrado, *despierta* ante nosotros de la misma manera que el escenario aparece ante nosotros inabarcable, como una mirada clara pero desconocida hacia un horizonte oscuro y cargado de niebla. A diferencia de la *Blade Runner* de Scott, en el que el horizonte quedaba oculto tras la maraña de rascacielos de la ciudad futurista, aquí partimos de un exterior abierto pero casi *impenetrable* —cargado quizá de aquel *kipple* del relato de Dick— en donde todo está al servicio del interior asfixiante de la ciudad. Esta representación de un interior bien delimitado y un exterior aparentemente abierto que, como ya hemos tenido oportunidad de observar, funciona ya como un lugar común de las narrativas distópicas, es aquí planteada de manera que el exterior ya no supone una posibilidad. De esta manera, mientras en la propuesta de Scott el exterior quedaba explícitamente elidido, en la de Villeneuve se opta por representarlo como un espacio sometido a las lógicas del interior, *ocupado, colonizado*: tanto o más gris que el interior, tanto o más oscuro que la ciudad

Así, la fusión de la imagen de ese ojo que se *abre* a esta realidad con la imagen de las plantas solares que sirven como una de las principales fuentes de energía de la ciudad (junto con la mareomotriz) nos habla de una disolución de los límites entre lo natural y lo

artificial, todo al servicio de la civilización: de la completa conquista de la naturaleza en pos del progreso. Esta disolución, representada claramente en la figura de los replicantes, indistinguibles de los seres humanos, será uno de los motivos principales del filme, de modo que el constante *engaño* producido por las imágenes que conforman esta realidad distópica se convierte en una metáfora a través de la cual se apela, por un lado, a la reflexión acerca de aquello que nos hace *verdaderamente* humanos —cuestión que se puede sintetizar en la metáfora más evidente: los ojos como «espejo del alma»—, pero también al artificio de la representación, haciendo que dudemos de manera constante de aquello que se presenta ante nuestros propios ojos, lo que puede interpretarse también como una reflexión sobre el propio aparato cinematográfico.



Fotogramas 1 a 6.

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017)

De esta manera, el filme nos enfrenta de manera explícita a nuestra propia experiencia como espectadores, haciendo que nos reconozcamos en la pantalla cinematográfica como constructores de la propia realidad representada, interpeándonos así como agentes responsables (o, al menos, partícipes) de aquello a lo que se nos expondrá a lo largo del filme. En otras palabras, podríamos decir que los ojos en *Blade Runner* nos recuerdan el marcado carácter ficticio de esta realidad, producto de nuestra percepción en un sentido

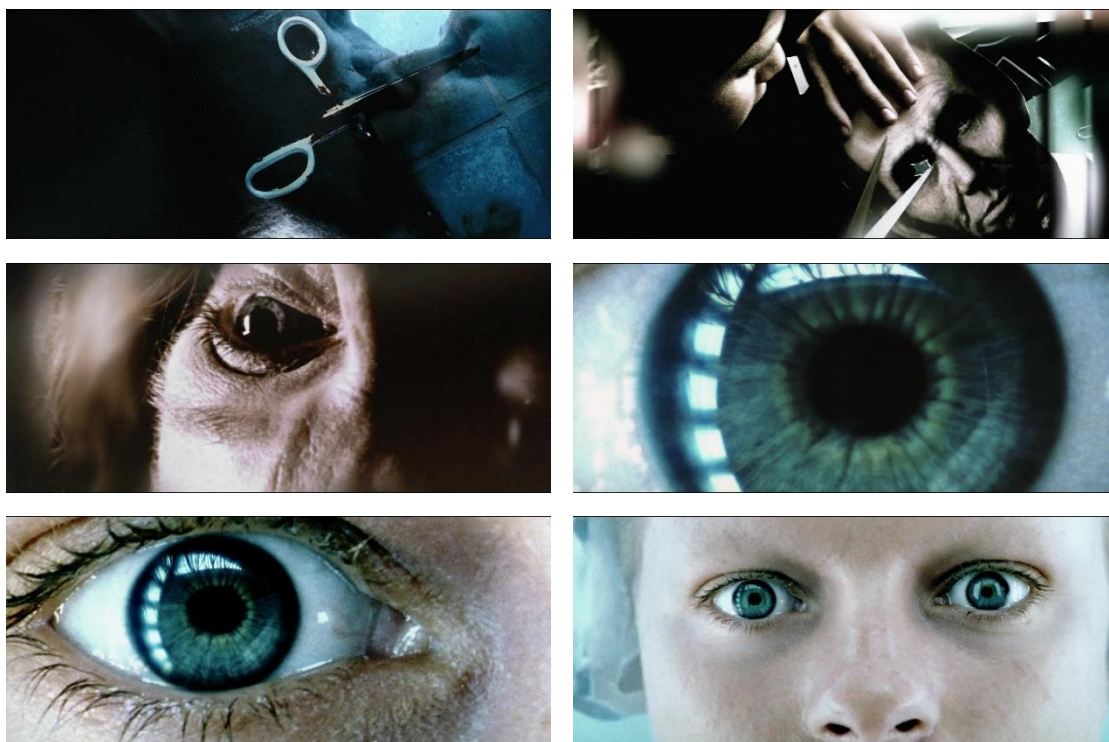
doble: ya sea como espectadores en la sala de cine (responsables de dotar de sentido a la imagen) como también como potenciales *causantes* de la misma.

Como comentábamos, al igual que sucede en la propuesta de Scott, la mencionada escena está precedida de una breve puesta en contexto que, mediante el uso de intertítulos, nos sitúa en la trama. Además de realizar una breve mención sobre los replicantes, el texto nos relata lo sucedido tras los eventos narrados en el filme de Scott: la bancarrota de la corporación Tyrell, el colapso de los ecosistemas hacia la mitad de la década de 2020 y el surgimiento de una nueva megacorporación, vinculada en origen a los cultivos sintéticos, dirigida por Niander Wallace, quien adquirirá los restos de Tyrell para volver a poner en marcha una nueva línea de replicantes más «obedientes» que sus predecesores. El texto extradiegético no sólo está dirigido a recordarnos los orígenes de la trama de este nuevo filme sino que, al mismo tiempo, colabora a la puesta en relación del texto con el contexto extradiegético, al situarse, nuevamente, en una ciudad reconocible, en un futuro no demasiado distante, con una tremenda crisis ecológica como escenario de fondo y la caída de los antiguos colosos empresariales —al estilo de Lehman Brothers— como punto de partida. Lo anterior colabora a reforzar lo dicho previamente respecto a la posición que ocupa el espectador dentro de este futuro distópico: la mirada que despierta ante este mundo se convierte, así también, en una suerte de espejo que nos devuelve la mirada en la sala cinematográfica, recordándonos que la realidad imaginada es, también, *nuestra* realidad.

Como tendremos oportunidad de comentar a lo largo del presente epígrafe, esta apelación al dispositivo de la visión, en concreto, al ojo y la mirada como mecanismo de reconocimiento en la imagen distópica, se repite de manera más o menos explícita en varios de los textos fílmicos que componen nuestro corpus. Tal es el caso de *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), donde, nada más acabar los créditos de apertura, se nos enfrenta a una sucesión inconexa y borrosa de pequeños fragmentos de imágenes que van poco a poco conformando la escena de lo que parece ser un asesinato, y que acaban en la mirada absorta de uno de los personajes protagonistas (fotogramas 7 a 12). Esta suerte de doble juego de miradas trasciende de manera explícita el espacio textual, rompiendo con la cuarta pared de manera similar a lo que sucedía en el caso del filme de Villeneuve. Aquí, sin embargo, el plano detalle del ojo se irá abriendo poco a poco hasta descubrir a la portadora de la mirada a la que, más tarde, pondremos nombre: se trata de Agatha, una de los llamados «precognitivos» —los tres hermanos con capacidades proféticas,

utilizados por la corporación «Precrimen» para predecir los asesinatos en la ciudad de Washington—, que atiende a su proyección como en una especie de trance.

Como se puede observar (fotograma 12), la mirada de Agatha es una mirada absorta y evidentemente *aterrada* respecto al futuro que se presenta ante sus ojos: un futuro que se presenta oscuro, lleno de lagunas y deformado tanto en las visiones de los tres precognitivos como también ante los ojos del espectador. En este sentido, cabe recordar que el filme de Spielberg se estrena el 4 de octubre del año 2002, tan sólo un año después de los ataques terroristas del 11-S en la ciudad de Nueva York y cinco meses antes del comienzo de la segunda guerra de Irak, en una realidad convulsa cuyo futuro se percibe como igualmente inquietante y amenazador para buena parte del mundo occidental. Así, a través del montaje fragmentado de la escena que culmina con la mirada de Agatha directamente a cámara, el texto nos ofrece ya uno de los principales argumentos de la trama: el carácter de constructo de la realidad y los posibles problemas asociados a la necesidad de dotarla de sentido, de interpretar los pocos y pequeños fragmentos de imágenes inconexas a los cuales se nos da acceso.



Fotogramas 7 a 12.

Fuente: *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002).

El espectador asiste, de este modo, a una suerte de *pesadilla* que se sucede ante su mirada, retenido en la butaca de una sala de cine a oscuras, de manera muy similar a la que se

encuentran los tres precognitivos, inmovilizados en el «tanque» que se halla dentro del denominado «templo» (fotograma 13), lugar desde el que Wally —el técnico de Precrimen, único con acceso autorizado a la sala—, controla tanto sus proyecciones como sus constantes vitales, como un guardián afable pero algo receloso de sus criaturas. Con este paralelismo, el texto nos interpela de manera directa, situándonos en una posición de cierta indefensión y reforzando nuestra parálisis ante las imágenes de este futuro distópico.



Fotograma 13.

Fuente: *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002).

El filme despierta de esta manera nuestro deseo de *ver* y *saber*, invitándonos a un viaje fantasmático en búsqueda del sentido. Nótese que, además, quienes estén encargados de dotar de coherencia al relato en los filmes mencionados hasta el momento serán dos «agentes del orden»: John Anderton (Tom Cruise) —jefe de la unidad de policías de Precrimen— en el caso del filme de Spielberg, y el Agente K (Ryan Gosling) —un «*blade runner*» de la policía de Los Ángeles, encargado de la retirada de los viejos modelos de replicantes— en el de Villeneuve. Esta primera puesta en contexto, sin embargo, se nos presenta inicialmente de manera ajena a estos personajes, con lo que los textos parecen querer colocarnos en el lugar de observadores y jueces *imparciales* de la realidad planteada. Pese a ello, a medida que las tramas avancen, iremos poco a poco posicionándonos en una mirada mucho más cercana a ellos, identificándonos con los dilemas a los que tales personajes deberán enfrentarse y dotándolos, con ello, de la autoridad necesaria para la reconstrucción del orden (volveremos sobre esto más adelante).

Así, retomando el filme de Spielberg, la trama nos irá situando ante una disyuntiva moral en el que nos veremos obligados a reflexionar sobre la cuestión de la «predestinación» o el «libre albedrío», lo que en definitiva implica una advertencia sobre la capacidad o no para actuar en pos de modificar nuestro propio futuro. Como se irá viendo a lo largo de las siguientes páginas, el filme se decantará finalmente por la segunda de estas opciones, cuestión que remarca su espíritu profundamente humanista. En este sentido, *Minority Report* —basado en un relato corto realizado por Philip K. Dick publicado por la revista *Fantastic Universe* de enero de 1956— comparte muchas características con la novela de Anthony Burgess, *The Clockwork Orange* (1962), algo que el texto no nos oculta: el antagonista del mismo, Lamar Burgess (Max von Sydow), director de Precrimen, lleva por apellido el mismo que el del mencionado autor de la obra. Además, en una escena similar a la de la adaptación cinematográfica de Stanley Kubrick, el protagonista de *Minority Report*, John Anderton, será sometido a una intervención en la que su mirada será sustituida por una nueva, en este caso de manera explícita: en su huida, John recibirá un trasplante de ojos, con el objetivo de esquivar los escáneres de retina que facilitarían su identificación y detención.



Fotograma 14

Fuente: *Minority Report* (Spielberg, 2002).



Fotograma 15

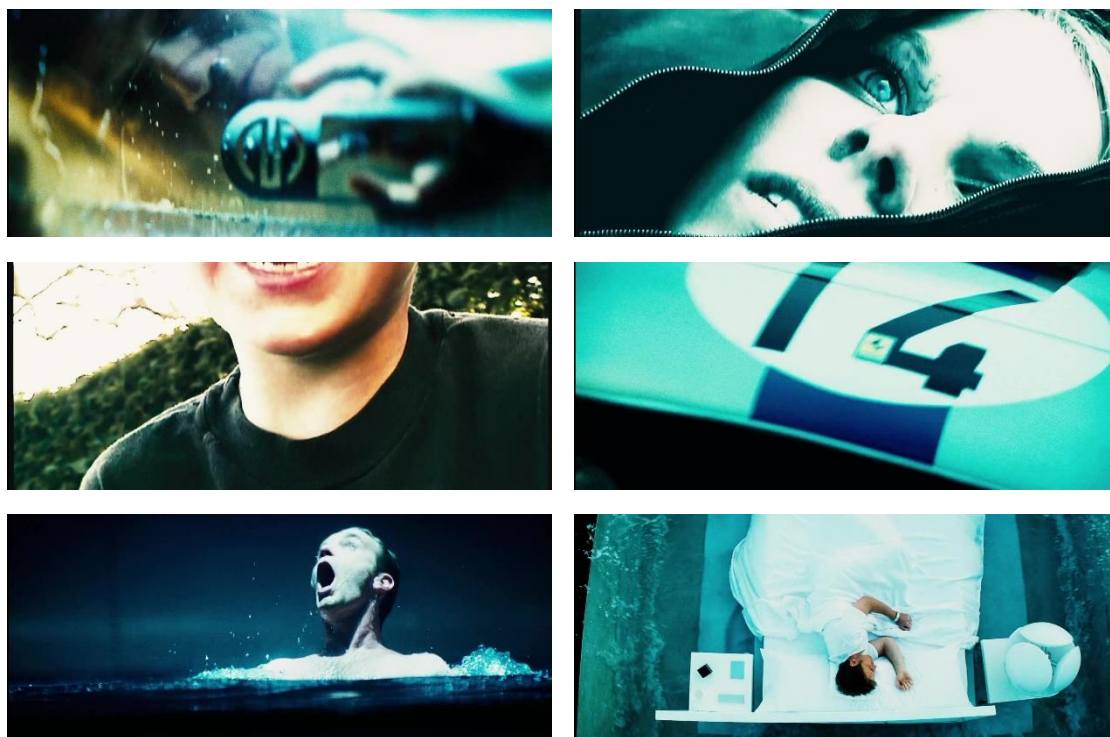
Fuente: *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971).

Estas evidentes similitudes entre los mencionados textos vienen a reforzar el argumento central del filme. De manera similar al Alex de Kubrick, Anderton será sometido a un proceso de transformación de su propia percepción del mundo, aunque para él esto vendrá motivado por su propia «toma de consciencia» de las *trampas* del sistema. Así, mientras el Alex de Burgess / Kubrick será «obligado» a adaptarse y seguir las reglas del juego (proceso que, como recordaremos, finalmente fracasa), Anderton seguirá el camino contrario, desafiando todo su sistema de creencias por voluntad propia. Esto sucederá cuando el protagonista sea señalado por los precognitivos como autor del próximo

asesinato, de manera que el personaje se verá obligado a cuestionar su fe ciega en el sistema que él mismo ha ayudado a crear. Ahondaremos en estas cuestiones a medida que avancemos en los respectivos análisis.

Una escena inicial similar a la ofrecida por el filme de Spielberg se nos presenta también en *The Island* (Michael Bay, 2005). Aquí, sin embargo, las imágenes correspondientes a la primera secuencia nos colocan en un escenario idílico —un yate que lleva a los dos protagonistas, Lincoln (Ewan McGregor) y Jordan (Scarlett Johansson), navegando en un mar en calma— que, poco a poco, se va volviendo cada vez más fragmentado, oscuro, desordenado y aparentemente incoherente. Como descubrimos a medida que avanza la secuencia, tales imágenes se corresponden al sueño de Lincoln, quien yace plácidamente dormido en una habitación completamente blanca y luminosa (fotogramas 16 a 29). Las claras y casi idílicas imágenes del mar por el que navega en su sueño, se irán así intercalando con momentos más oscuros en el que Lincoln aparece intentando mantener la cabeza a flote, dejándonos ya entrever también las ansias de libertad del personaje.





Fotogramas 16 a 29

Fuente: *The Island* (Michael Bay, 2005).

El motivo del sueño/pesadilla resulta relevante en la medida en que, tanto en el filme de Spielberg como en el de Bay, cumple una función metanarrativa recordándonos y al mismo tiempo difuminando las fronteras entre realidad y ficción, y guiándonos dentro de las propuestas narrativas como una suerte de fantasma lacaniano que nos guía hacia el encuentro con lo Real (la búsqueda de respuestas en medio del caos, el deseo de *saber*). De esta manera, los filmes de Spielberg y Bay nos colocan ya sobre aviso: a lo que vamos a enfrentarnos es a un viaje a través de nuestros peores miedos, hacia aquello *reprimido* a lo que no queremos enfrenarnos en nuestra realidad. En otras palabras, el fantasma que toma cuerpo en las imágenes distópicas de los mencionados filmes con estos sueños/pesadillas como propuestas iniciales, nos recuerdan que en lo que estamos a punto de participar es en esa búsqueda de lo Real que, por definición, no podrá ser nunca una experiencia placentera. Se trata, como parecen dejar claro estas secuencias iniciales, de una exploración siempre difusa, fragmentada y, sobre todo, desorientada, en la que la falta de un marco de referencia nos provoca ansiedad y desconcierto.

Como se recordará, en el capítulo dedicado al marco teórico introductorio de esta tesis, hacíamos ya referencia a los riesgos que esta búsqueda fantasmática a través de la imagen/imaginación fílmica-distópica conlleva, en cuanto la misma acaba suponiendo

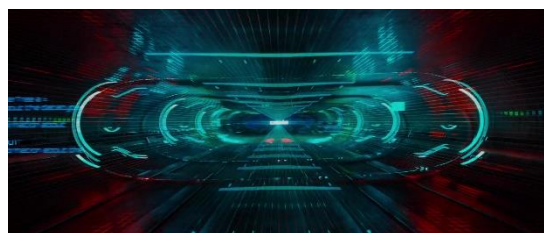
una suerte de paradoja que nos recuerda que lo que estamos observando no es más que una representación, una ficción; como decíamos, el efecto de *hiperrealidad* de las imágenes distópicas colaboran a construir una especie de segunda realidad que, en última instancia, acaba anulando el posible efecto movilizador que popularmente se le suele atribuir a las distopías. En definitiva, como sugeríamos en nuestro marco teórico, no estamos más que retenidos en la butaca de una sala oscura (como los *precogs* de Spielberg), de modo que la realidad representada en los filmes acaba constituyendo una suerte de escape, de fuga del verdadero encuentro con lo Real: lo real fílmico *no es*, pues, *más que más realidad*. Esto plantea una pregunta fundamental, a la que intentaremos ir dando respuesta a medida que avancemos en el análisis: ¿es posible plantear, a través de los mecanismos convencionales del cine narrativo de ficción, una crítica realmente *movilizadora*?

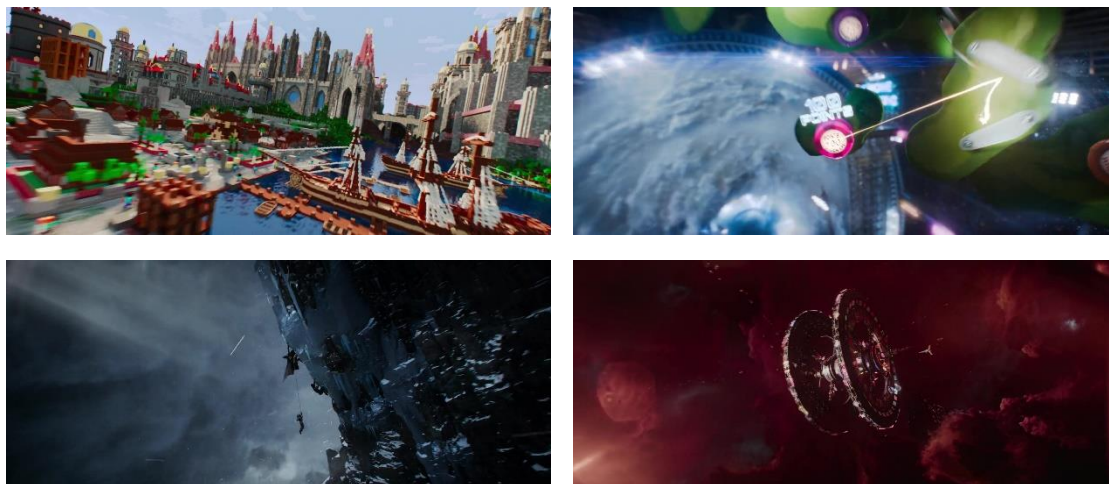
En cualquier caso, es necesario reconocer que esto no anula de por sí (al menos, no de momento) la pretensión crítica de los filmes, aunque sí pone hasta cierto punto en riesgo su supuesta función última: la de servir como advertencia sobre las posibles derivas de nuestro presente. Aun cuando podría sugerirse que la falta de coherencia narrativa de estas secuencias iniciales podrían colaborar a *romper* con este efecto de realidad, recordándonos el carácter de constructo de la imagen cinematográfica e invitándonos de este modo a reflexionar sobre *nuestra* realidad (de manera similar a lo que ocurría en el filme de Villeneuve), la forma en que ambos filmes nos devuelven inmediatamente a nuestra posición de meros espectadores ante una realidad que se irá desenvolviendo (ahora sí) de manera *coherente* ante nuestros ojos, nos recuerda que esta apelación a la fragmentación es simplemente parte de la ficción a la que están sometidos también sus protagonistas, de la mano de quienes, como ya hemos comentado, iremos (re)construyendo el relato. El restablecimiento del orden parece presentarse, así, como uno de los objetivos principales subyacentes a estos relatos (un orden que, como veremos, no tiene por qué ser necesariamente el del punto de partida de los mismos).

Esto último se repite en prácticamente todos los textos fílmicos propuestos para el análisis, especialmente en aquellos destinados a un público más juvenil. Tal es el caso del reciente filme *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018), en el cual —de una manera quizá más *convencional*— somos introducidos en la trama a través de la voz *over* de su protagonista, el joven Wade Watts (Tye Sheridan), quien será el encargado de narrarnos todo aquello que concierne a su mundo. De esta manera, acompañados por una sucesión

de planos secuencia que nos presentan una superpoblada y pauperizada barriada situada en la capital de Ohio en la que la mayoría de la gente vive conectada a sus gafas de realidad virtual, Wade nos pone en situación: tras un período de escasez y conflictos, nos dice Wade, la gente dejó de «intentar de solucionar los problemas» y se limitó a «intentar sobrevivir». En este contexto, la empresa de videojuegos Gregarious Games fundada por James Halliday y Ogden Morrow, creó el mundo virtual conocido como el OASIS. Como nos cuenta Wade: «Hoy la realidad es un fastidio. Todos buscan una forma de escapar. Por eso Halliday fue un héroe para nosotros: nos mostró que podíamos ir a donde sea sin ir a ningún lado. (...). James Halliday vio el futuro y luego lo construyó. Nos dio un lugar adonde ir».

Una vez puestos en contexto, el filme nos introduce, ahora mediante una mirada a través de las gafas de realidad virtual de Wade, en el OASIS (fotogramas 30 a 37). La recurrente apuesta por el plano subjetivo a lo largo de todo el texto fílmico nos convierte en un protagonista más de la propuesta metanarrativa del filme y de su universo de fantasía. Esto queda aún más claro al final de esta secuencia inicial cuando —tras presentarnos el mundo y relatarnos las reglas del juego en el que los protagonistas se verán envueltos durante la trama (la búsqueda de las tres llaves que dan al ganador el derecho de propiedad sobre *Gregarious Games*)— el propio título de la película nos llamará a prepararnos para jugar: «preparado primer jugador» o, con la sugerente traducción del título para Hispanoamérica, «Comienza el juego» (fotograma 38).





Fotogramas 30 a 37

Fuente: *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018)



Fotograma 38

Fuente: *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018)

De hecho, como veremos más adelante, todo el filme se plantea como una suerte de juego extradiegético en el que el espectador se verá sometido a una constante búsqueda de diferentes «tesoros» del pasado, en una propuesta que apela no sólo al público adolescente sino también, claramente, a aquel que ya ha superado la trentena, con referencias constantes a diversos iconos e hitos de la cultura *pop* estadounidense de los años 80 y 90 (volveremos a ello, por las implicaciones que esta propuesta «nostálgica» conlleva, en las siguientes páginas). En este caso, la relevancia de esta propuesta radica justamente en que se trata de una realidad alienante construida de manera expresa con tal fin, que a su vez se nos presenta en una realidad futura ficticia (el Ohio del año 2045), y que constantemente apela a *nuestra* realidad, presentada a través de un batiburrillo de

referencias a la cultura de masas fácilmente reconocibles por el espectador, de forma de implicarlo directamente en este mundo (lo que nos lleva, nuevamente, a lo real-fílmico como una extensión de lo real-extradiegético).

De esta manera, las fronteras entre la ficción que constituye el OASIS, la realidad del Ohio del futuro, la ficción propuesta por el propio filme y la realidad del espectador se fuerzan y difuminan continuamente, de forma que el espectador se ve al mismo tiempo fuera y dentro de la ficción, siendo continuamente interpelado para que participe de manera activa en la resolución de los diferentes acertijos y pruebas a los que deberán someterse los personajes. Con ello, la «caza» del tesoro que emprenden Wade y su pandilla, se vuelve también *nuestra* búsqueda por intentar dilucidar y superar los obstáculos que se nos interponen en el camino a lo largo del filme, siempre con el objetivo de recuperar un pasado perdido e idealizado que ha sido corrompido por el poder de las megacorporaciones, representadas en la ficción por el gigante de los videojuegos *Innovative Online Industries* («IOI») y su inescrupuloso propietario, Nolan Sorrento. La realidad de *Ready Player One* se constituye así como un claro espejo de la nuestra, pese a que gran parte del filme se aleja, durante buena parte del mismo, del hiperrealismo de las propuestas anteriores.

Algo similar sucede en la primera entrega de la saga *Divergent* (Neil Burger, 2014), donde la idea de la realidad fílmica como imagen especular de la nuestra se refleja —valga la redundancia— de manera mucho más explícita. La trama del filme transcurre en una Chicago destruida por una guerra, en un futuro indeterminado en el cual la sociedad se ha dividido en diferentes facciones conformadas cada una por personas cuyas características vienen predeterminadas desde su nacimiento. Tales características, sin embargo, no serán descubiertas hasta alcanzar la edad adulta, a través de una «prueba de aptitud» a la que los jóvenes de esta sociedad deberán someterse a fin de posteriormente decidir aquella facción a la que desean unirse. Así, nos encontramos con los miembros de «Verdad», caracterizados por su honestidad, los pacíficos y amables integrantes de la facción llamada «Cordialidad», los inteligentes y calculadores científicos de «Erudición», los valientes miembros de «Osadía», y los entregados e incorruptibles de «Abnegación» que, por sus características, conforman la mayoría dentro del Consejo que gobierna la ciudad. Quienes no encajan por diversos motivos dentro de ninguna de estas facciones constituyen el grupo de los llamados «Abandonados», personas que viven en la indigencia y sobreviven gracias a la caridad de los mencionados «Abnegados».

Tris Prior (Shailene Woodley), la joven protagonista de la saga, proviene de esta facción de gobernantes que, debido a su altruismo y renuncia, sólo pueden mirarse al espejo una vez cada tres meses, cuando se cortan el cabello. Este momento se ve representado en una de las escenas de la secuencia inicial del filme (fotogramas 39 a 44), cuando, a través de un primer plano semi-subjetivo, conoceremos a su personaje justo en el momento en el que está siendo preparada por su madre para atender a la prueba de aptitud.



Fotogramas 39 a 44

Fuente: *Divergent* (Neil Burgess, 2014)

Como puede observarse, Tris se muestra algo vacilante ante su reflejo: aunque parece sentir curiosidad ante su propia imagen, la presencia de su madre la reprime y se interpone constantemente. Lo interesante es que esta represión no se ejerce de manera violenta, sino todo lo contrario: la escena se sucede en un ambiente de cuidados y calidez (como se puede apreciar gracias a la paleta de colores utilizada), en el que la tradición — representada mediante el personaje de la madre— sirve en realidad como una especie de «seguro» ante el mundo exterior. Aunque puede percibirse cierta contrariedad por parte de Tris, ésta en ningún momento manifiesta su disconformidad de manera explícita: acepta, resignadamente, que la imagen en el pequeño espejo constituye sus propios límites y aquellos de su mundo.

Será justamente durante la prueba de aptitudes, cuando Tris, ahora sin la compañía de su madre, vuelva a enfrentarse a una serie de espejos que ahora le devuelven una sucesión de reflejos de su cuerpo entero, haciendo referencia al momento en el que la joven descubre por primera vez que sus cualidades la vuelven diferente, no *encasillable*: Tris es una «divergente» —una persona con características apropiadas para encajar en diferentes facciones— de la misma manera en que sus imágenes divergen y se bifurcan, repitiéndose y alejándose en el espejo (fotogramas 45 a 48).



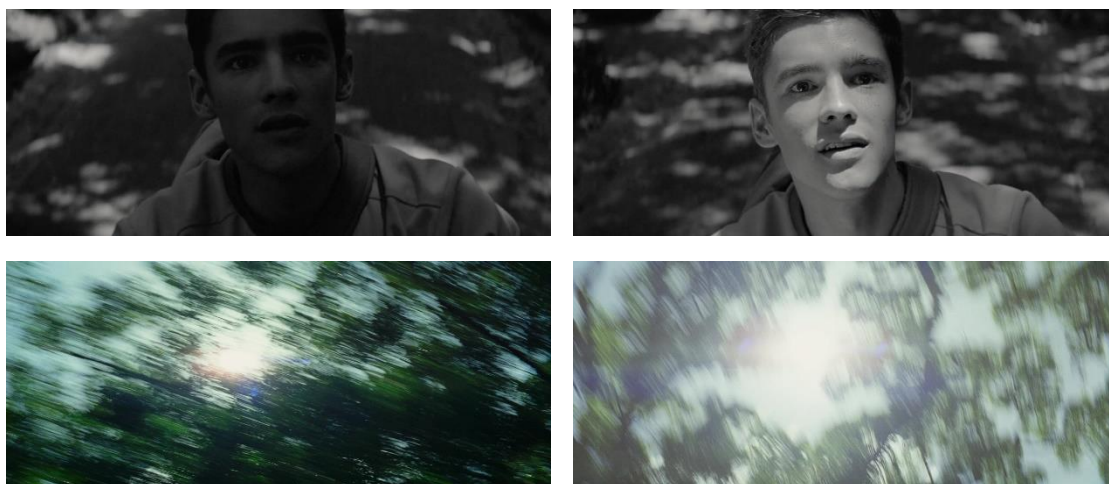
Fotogramas 45 a 48

Fuente: *Divergent* (Neil Burgess, 2014).

Aunque se trata de una metáfora quizá demasiado evidente, lo que quizá no resulte tan obvio es la manera en que la cámara nos coloca, mediante este juego de espejos en el que también interviene la pantalla como límite y marco de referencia principal, en el lugar de la protagonista. El reflejo de Tris en el espejo se convierte de esta manera también en nuestro propio reflejo como espectadores diversos, polifacéticos, *distintos*. De manera análoga a la fase descrita por Lacan, estas imágenes especulares nos constituyen, situándonos en el rol de individuos aparentemente *libres* de elegir nuestro propio camino y anunciándonos que la búsqueda de Tris supondrá también nuestra propia búsqueda *personal*. Así, la presencia de Tris junto a su madre viene a representar ese claro momento constitutivo del *ego* que, al estar castrada por la imagen de su madre, no podrá ser completo hasta que Tris consiga reconocerse de manera independiente, en soledad, como un individuo único, separado y aislado, aunque siempre en una realidad heredada y construida *ex profeso*. La imagen en el espejo funciona aquí, por tanto, en un sentido doble: como un símbolo de la represión, de la entrada en el registro de lo simbólico que le permitirá a Tris, más tarde, liberarse en otra imagen especular más amplia y

aparentemente *libre*, aunque también limitada por las categorías disponibles en este mundo (al fin y al cabo, Tris deberá responder a las *exigencias* de su mundo, sometiéndose a un duro entrenamiento).

En cualquier caso, como decíamos, la referencia a la imagen especular, y la manera en que esta es presentada ante el espectador, funciona de modo que la pantalla cinematográfica se vuelve ahora un reflejo *explícito* de nuestra realidad, mediada y determinada por la mirada que Tris lanza a su mundo. Algo que queda claro también en las primeras imágenes de *The Giver* (Phillip Noyce, 2014), en el que su protagonista, Jonas, habitante de un mundo utópico pero completamente en blanco y negro, nos permitirá observar la realidad a través de sus ojos, capaces de percibir el color (fotogramas 49 a 52).



Fotogramas 49 a 52

Fuente: *The Giver* (Phillip Noyce, 2014).

Cabe recordar que tanto la saga *Divergent* como el filme de Noyce se ubican dentro de la categoría de las llamadas «*young-adult dystopias*» (distopías para «jóvenes adultos»), a la que pertenecen también otros filmes como el ya comentado *Ready Player One*, pero también *The Maze Runner* (Wes Ball, 2014) o la famosísima saga de *The Hunger Games* (Gary Ross, 2012). Todas ellas apelan de alguna manera a este período vital de auto-descubrimiento y *madurez*, en un momento histórico por demás muy particular, coincidente con el auge de los nuevos movimientos sociales caracterizados por los altos índices de participación juvenil. Nos referimos, como es evidente, al caso de los llamados movimientos «anti-austeridad» (el 15M español, el YoSoy132 mexicano o el movimiento *Occupy* en los Estados Unidos), pero también a la reciente renovación de discursos como

el feminismo y el ecologismo en buena parte del mundo occidental, representados por figuras como la de la jovencísima Greta Thunberg. Aunque ahondaremos en estas cuestiones a medida que avancemos, podría decirse que los mencionados filmes apelan en general al «espíritu» de estos movimientos, identificados en general con los reclamos de los conocidos como *millennials* pero, en especial, con los de los miembros de la llamada «generación Z» (jóvenes nacidos entre finales de la década de 1990 y mediados de los 2000)²⁵⁶. Así, en un primer momento, puede comprobarse cómo el perfil del activista *medio* de este tipo de movimientos coincide también con el «espectador implícito» al que estos filmes parecen interpelar: jóvenes para quienes la promesa de prosperidad, bienestar y estabilidad se ha esfumado debido, en gran parte, a las transformaciones asociadas a la tremenda crisis económica del año 2008²⁵⁷. Jóvenes, en definitiva, encerrados en un laberinto plagado de obstáculos y sin salidas a la vista, como le sucede también a los personajes de *The Maze Runner* (fotograma 53).



Fotograma 53.

Fuente: *The Maze Runner* (Wes Ball, 2014).

²⁵⁶ Aunque no existe consenso sobre estas delimitaciones, suele señalarse a los *millennials* —también conocidos como «generación Y»— como aquellos jóvenes nacidos entre los años 80 y finales de los 90s. La «generación Z» o *centennials* corresponderían a la generación inmediatamente posterior, según el diccionario en línea Merriam-Webster. Ver: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Generation%20Z>

²⁵⁷ En el caso español, Anduiza, Cristancho y Sabucedo (2013: 760) llaman la atención sobre el hecho de que, en el 15M, el índice de participación de mujeres jóvenes, muchas de ellas desempleadas, con un nivel educativo generalmente alto, fue significativamente mayor al de aquellos movimientos políticos y/o sociales más «tradicionales». No parece difícil establecer aquí un claro paralelismo entre estas activistas y el rol protagonista otorgado a personajes como Katniss en *The Hunger Games* o Tris en la saga *Divergent*. No obstante, cabe señalar que la participación masculina dentro los movimientos de protesta «anti-austeridad» continúa siendo más elevado (Giugni y Grasso, 2019: 76).

Aunque, como ya hemos tenido oportunidad de analizar de la mano de Richard Sennett hacia el final de la segunda parte de esta tesis, la sensación de inestabilidad a la que responde buena parte de estas generaciones puede identificarse ya con lo que el autor definía como «la cultura del nuevo capitalismo», el creciente desconcierto y la inseguridad vital asociada a lo que Guy Standing (2009; 2011) ha venido a llamar el «preariado», parece ser constituir una de las características fundamentales de nuestra época. Al igual que los protagonistas de las mencionadas distopías adolescentes, los jóvenes precarios responden al creciente estado de ansiedad *existencial* (Giugni y Grasso, 2019: 57) rebelándose ante las promesas incumplidas de sus mayores. Así, el discurso de buena parte de estos filmes y su planteamiento formal y narrativo, con su apelación a la figura de un narrador coincidente con la voz de los protagonistas, al punto de vista subjetivo o semi-subjetivo, al reflejo, a la bifurcación, al encierro y/o al laberinto, enfrentan nuevamente al espectador a una búsqueda de respuestas que le permitan dotar de coherencia ya no solo el relato plasmado en los textos fílmicos, sino a su propia experiencia vital (retomaremos estas cuestiones al analizar con mayor detalle las tramas de las distopías adolescentes²⁵⁸).

Como puede observarse a través de los ejemplos comentados, esta apuesta por construir una suerte de reflejo a través del cual encontrar respuestas a nuestra propia experiencia (confusa, insegura, inestable) de la realidad iría perfilándose como uno de los elementos fundamentales para el planteamiento de este tipo de filmes. En cualquier caso, los mecanismos a través de los cuales esto se plantea no son siempre tan *evidentes* como en los casos anteriores. El caso de *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) y *Snowpiercer* (Bong Joon-Ho, 2013), constituyen ejemplos de planteamientos quizá algo más «complejos», como podremos observar enseguida.

El filme de Cuarón comienza con una pantalla completamente negra sobre la que se superponen las voces en *over* de dos periodistas, que nos presentan una serie de titulares: «*Day 1000 of the siege of Seattle / The Muslim community demands an end to the Army's occupation of mosques / The Homeland Security bill is ratified. After eight years, British borders will remain closed. The deportation of illegal immigrants will continue. Good morning. Our lead story*». Con esta última frase, mediante un corte directo, el filme pasará a enseñarnos el salón de un bar en el que veremos entrar al protagonista, Theo Faron

²⁵⁸ Para un desarrollo más amplio de esta cuestión, ver el epígrafe 2.5.3 de esta tercera parte, titulado «Rebeldía y sensatez: la abdicación como aprendizaje (o la domesticación de la revuelta)».

(Clive Owen). En un plano general ligeramente contrapicado, el filme nos permitirá observar durante unos pocos segundos al diverso grupo de personas que atienden a las noticias que continúan, ahora con un apoyo visual, anunciándonos el asesinato de la última persona nacida en el mundo. Inmediatamente después, la cámara nos colocará entre el afectado y pequeño público del bar (fotogramas 54 a 57).



Fotogramas 54 a 57.

Fuente: *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006).

El filme se presenta así al mismo tiempo que se nos anuncia el estado actual del mundo, como en la tradición de los noticieros cinematográficos, convirtiendo la sala cinematográfica en una cámara oscura en la que proyectar nuestras propias imágenes. La pantalla en negro constituye de este modo un espacio de *sutura* entre el espectador y el texto fílmico, apelando a la violencia irrepresentable que nos ha conducido a ese futuro indeseable, como el significante de lo real-traumático a lo que no queremos (o no podemos) enfrentarnos. Como una suerte de *impasse* e intervalo entre nuestro presente y el presente de la historia, ambientada en el Londres de 2027. Pese al ambiente cargado de malas noticias, Theo nos es presentado como un personaje que intenta mantenerse ajeno —quizá por cierto hastío— a los problemas de su mundo: tras dirigir una breve mirada al televisor, pide un café y se marcha del bar, atravesando al conmovido grupo de personas que no quitan ojo a la pantalla. Lo seguimos, cámara en mano, aunque deteniéndonos un momento en la puerta del bar para examinar el paisaje callejero: el de una calle comercial

de Londres, en la que los anuncios publicitarios se mezclan con los de las fuerzas de seguridad que llaman a «denunciar cualquier actividad sospechosa», mensaje que nos remite a la clásica distopía orwelliana (fotograma 58).



Fotograma 58

Fuente: *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006).

Los colores fríos y desaturados de la imagen aluden a un paisaje cargado de cierto hartazgo o monotonía, sólo alterado —aunque tampoco de manera demasiado disruptiva— por los detalles en un rojo apagado, que representan los anuncios de control gubernamentales. El uso de paletas frías no es una novedad en el cine distópico —como tendremos oportunidad de observar con mayor detalle al abordar las representaciones de lo urbano en los diferentes filmes— pero, en este caso, destaca la ausencia de elementos notoriamente «futuristas» (lo que Suvin denominaba el *novum*²⁵⁹), lo que aleja la propuesta de otras más cercanas a la ciencia ficción, como *Blade Runner 2049* o *Minority Report*. Así, el paisaje ante el que nos coloca la cámara, salvo por los pequeños detalles que remiten a una cierta pauperización de la vida cotidiana (los *rickshaws*, el humo de los tubos de escape, las montañas de bolsas de basura en las aceras), es un paisaje habitual, perfectamente asimilable al Londres del presente.

²⁵⁹ La definición del *novum* como uno de los elementos característicos de la ciencia ficción ha sido abordada en el apartado 3.4 de la primera parte de esta tesis («Más allá de la ficción: la utopía como método y proceso»).

Tras esta breve pausa contemplativa, volvemos a divisar a Theo y retomamos nuestro camino hacia él, rodeándolo, justo en el momento en el que una explosión hace volar el bar que acabamos de abandonar. Volvemos a dejar a Theo, desconcertado y aturdido por el estallido, y avanzamos corriendo hacia el lugar (quizá con la intención de salvar a alguien): entre los gritos ahogados y los ruidos de una alarma, vemos a una mujer mutilada saliendo del bar, momento en el que la secuencia se corta violentamente para enseñarnos el título del filme que, con grandes letras blancas sobre un fondo negro, acompaña los ruidos de la caótica escena. De esta manera, el filme nos sitúa ya en un estado de impotencia y angustia, actitud con la que el texto exige ser leído: desde la posición de un viajero que visita su propio futuro, curioso y algo desorientado ante los convulsos eventos que constituyen la cotidianeidad de los personajes que le rodean. El espectador se convierte con esto en un actante más, en un sujeto de la trama, que iniciará su propia búsqueda acompañando al protagonista, Theo, quien será el encargado de enseñarle su mundo. Como él, nos encontramos atrapados en esta realidad —motivo, el del aprisionamiento, que se repite de manera más evidente en las primeras imágenes de *Maze Runner* (Wess Ball, 2014) e *In Time* (Andrew Niccol, 2011)— igualmente superados y agitados por los hechos que se suceden a nuestro alrededor.

En cualquier caso, el filme de Cuarón nos ofrece una diferencia respecto a los casos comentados antes: aquí el proceso de identificación no se da necesariamente a través de un personaje, sino directamente a través de la mirada de la cámara que nos coloca ante el mundo, empujados a participar en él sin las constricciones impuestas por el resto de personajes (salvo, claro está, por el de la propia cámara). La imagen se convierte así en una especie de *prolongación* de nuestra realidad, más que en un reflejo o una proyección como sucedía en los casos previos, en una actitud quizá más acorde con el supuesto espíritu crítico generalmente atribuido a la distopía. En otras palabras, aunque la imagen continúa estando mediada y determinada por la cámara, el filme explora otros mecanismos de identificación, intentando mantener un cierto grado de autonomía respecto a los personajes de la ficción. De esta manera, y aun cuando el punto de vista viene igualmente determinado de antemano, la focalización se mantiene externa durante esta secuencia inicial, explotando con ello nuestro deseo de conocer la realidad que se presenta ante nuestros ojos de una manera similar a la que plantea el cine documental. A medida que avancemos en el análisis veremos si este ánimo de «registro» es mantenido

durante el resto del filme, o si el mismo acaba por reproducir las convenciones del cine narrativo como en los casos anteriores.

Una secuencia inicial similar a la de la película de Cuarón puede observarse en el filme de Bong Joon-ho, *Snowpiercer* (2013). Aquí atendemos también a una serie de cortes de voz en *over*, montados en este caso sobre los títulos de créditos iniciales. Empezando por la noticia que concreta, de manera explícita, el inicio de la debacle —el 1 de julio de 2014, un año más tarde del estreno de la película en Corea, pero tan solo unos días después de su debut en los Estados Unidos—, las voces de los periodistas nos narran una sucesión de titulares que nos ponen en situación: la intensificación de las protestas de los grupos ambientalistas y de los países «subdesarrollados» debido al calentamiento global, el descubrimiento de un compuesto químico que promete acabar con la crisis climática y, finalmente, la decisión de los diferentes gobiernos del mundo de lanzar el compuesto en la atmósfera.

A diferencia de *Children of Men*, en *Snowpiercer* las voces se entrecruzan y montan entre sí acompañados de una música apenas audible, para acabar en un fundido de titulares casi indistinguibles que acompaña a una disolución en negro de los créditos. Este fundido encadenará con un violento estruendo de la música mediante la cual se nos presentará la imagen de dos aviones esparciendo los químicos sobre un cielo completamente despejado. De este modo, la propuesta de Bong se aleja ya de aquella más «realista» planteada por Cuarón, introduciéndonos directamente en el plano de la ficción. Aquí, las interferencias que acompañan a las voces de los periodistas nos hablan de unos hechos ya antiguos, cumpliendo un rol similar al de los intertítulos iniciales de filmes como el mencionado *Blade Runner 2049* o al de los monólogos introductorios de *Ready Player One*, *Divergent* o *The Giver*. La banda sonora cumple aquí un papel también fundamental: los acordes asimilables a los de un filme de terror²⁶⁰ nos anuncian que las consecuencias del experimento científico serán, como veremos a continuación, calamitosas.

Tras esto, un corte a negro nos anuncia el título del filme, a lo cual seguirá la imagen de un paisaje oscuro, estático y yerto, poblado de automóviles abandonados cubiertos de

²⁶⁰ La banda sonora de la película fue compuesta por Marco Beltrami, conocido por ser el autor de la música de otros filmes de terror y ciencia ficción como *Resident Evil* (Paul W. S. Anderson, 2002), *Don't Be Afraid of the Dark* (Guillermo del Toro, 2011) o el *remake* de la famosa *Carrie* (Lawrence D. Cohen y Roberto Aguirre-Sacasa, 2013). Beltrami también es el autor de la música de *The Giver* (Phillip Noyce, 2014) filme incluido en el presente análisis.

nieve, al que atendemos a través del parabrisas de uno de los coches. Sobre la imagen, un intertítulo nos presenta, en una sola frase, las fatales consecuencias de lo anterior: la completa extinción de la vida en el planeta. El detalle de un pequeño adorno con la frase «*Save the planet*», colgado en el espejo retrovisor del coche en el que nos encontramos, parece funcionar como una denuncia de los riesgos de la intervención humana, como un recordatorio de la posible paradoja que esto podría conllevar: el colapso definitivo provocado por los intentos de desafiar a la naturaleza. Estas primeras imágenes encierran un juicio de valor respecto a los posibles peligros de los avances científicos, siguiendo la tradición de muchas distopías comentadas previamente.

La violencia de la propuesta de Bong será enfatizada nuevamente cuando, a continuación, la oscuridad y quietud del paisaje sean literalmente sacudidas por un potente ruido acompañado de una intensa luz que irrumpe y atraviesa el plano, dejando paso a la imagen de un tren que pasa a toda velocidad ante nuestros ojos (fotogramas 59 a 64). Como descubriremos enseguida a través de un nuevo intertítulo, los pocos supervivientes a la catástrofe se embarcaron en un viaje eterno a bordo de un tren que, a modo de arca, no para de dar vueltas alrededor del planeta: pese a la imposibilidad de la vida en el mundo, la *máquina* ha encontrado la manera de seguir en marcha.



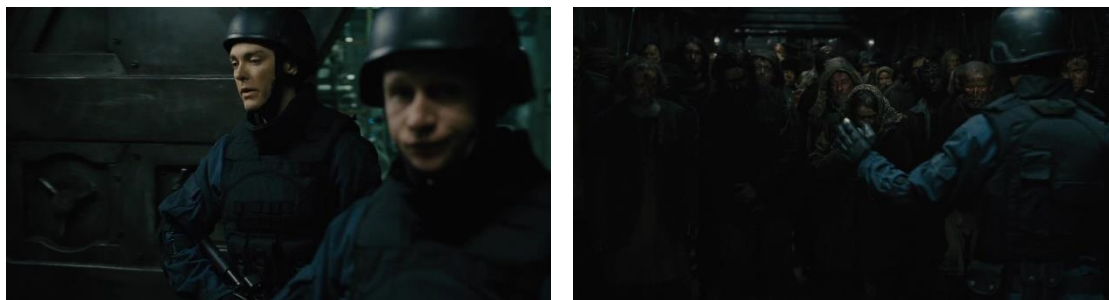


Fotogramas 59 a 64.

Fuente: *Snowpiercer* (Bong Joon-Ho, 2013).

A medida que el texto avance, iremos atendiendo a una violenta metáfora de la lucha de clases. Así, mientras en los vagones de cola sobreviven aquellos más pobres, en los más cercanos a la cabina delantera —donde se encuentra el motor— habitan las clases más pudientes, que viven ajenas a lo que sucede en el resto del tren, rodeadas de lujos y distracciones. En medio, una serie de personajes trabajan para mantener la máquina en marcha, ya sea alimentando con desperdicios a las clases bajas (en una referencia clara al *soylent verde* del filme de Richard Fleischer), custodiando los accesos a los vagones delanteros, reparando la maquinaria o, simplemente, sirviendo a los caprichos de las clases acomodadas. Tras la anterior puesta en contexto, el filme nos coloca ya en el interior del tren, en el momento en que un grupo de soldados irrumpen en el último vagón.

Lo primero que vemos es una pesada puerta metálica que se abre para dejar paso a la imagen en primer plano de un rifle de asalto en manos de un soldado. El plano detalle del sistema de bloqueo de la pesada puerta metálica, seguida del primer plano del arma al abrirse desde fuera, nos habla ya de un encierro impuesto a la fuerza, de una cárcel en la cual nosotros somos, ahora también, prisioneros. Sin embargo, la cámara nos colocará a cierta distancia del grupo de harapientas y sucias personas que lo habitan (fotogramas 65 y 66): seguimos siendo, de momento, observadores impasibles y fríos de esta realidad, colocados detrás del grupo de violentos opresores, sin mezclarnos entre el de los (al menos, de momento) resignados oprimidos, dirigiendo nuestra mirada sin implicarnos demasiado, aunque advertidos ya de la violencia a la que están sometidos los habitantes del vagón de cola.



Fotogramas 65 y 66.

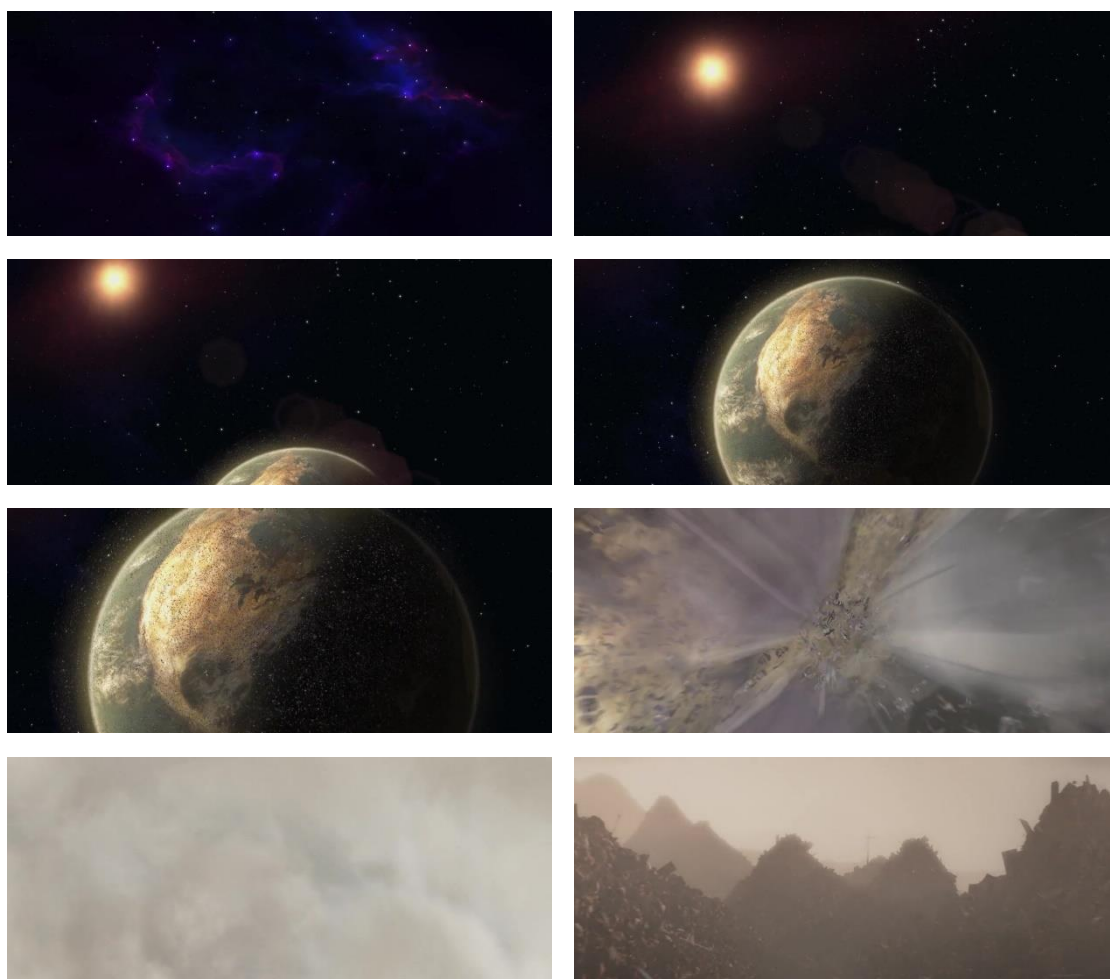
Fuente: *Snowpiercer* (Bong Joon-Ho, 2013).

El hacinamiento y la oscuridad de este vagón nos remite también al imaginario del holocausto, al de los trenes cargados de judíos siendo dirigidos a los campos de concentración, imagen también recurrente en la distopía contemporánea, como podremos ver más adelante. Aquí, sin embargo, ya no hay ningún sitio al que dirigirse: el campo de concentración se funde en la imagen del propio vagón trasero, en el cual sus desdichados habitantes nacen, viven y mueren, privados de cualquier posibilidad de *avance* más que la de rebelarse contra el sistema que los mantiene oprimidos. Aun cuando el resto de los pobladores de la máquina comparten el encierro, sus condiciones de vida difieren enormemente: como veremos más adelante, los vagones delanteros gozan incluso de vagones-jardín que imitan el exterior perdido, además de los *lujos* y la abundancia de su antiguo mundo. En cualquier caso, la trama se disparará cuando una pequeña vanguardia del vagón trasero se arriesgue a intentar tomar las riendas de la máquina.

Así, los primeros minutos del filme enfatizan ya el carácter satírico de la propuesta de Bong. Como tendremos ocasión de analizar en mayor detalle, la caricatura y la ironía serán dos de los elementos característicos del filme, tanto en su planteamiento narrativo como formal: el carácter grotesco de los personajes, la tendencia al *gore* de algunas de sus escenas, el uso del color y la iluminación para crear ambientes bien diferenciados, el tono casi teatral de algunos de sus diálogos, producirán en el espectador una sensación de extrañamiento basada, fundamentalmente, en los tremendos excesos y la agresividad de este mundo.

En contraste con la violencia de la propuesta de Bong, pero coincidiendo con el tono satírico de la misma, encontramos otro tipo de planteamientos iniciales que parecen funcionar de manera más convencional desde el punto narrativo: como una especie de «érase una vez» que nos coloca fuera del mundo para descubrirlo de manera progresiva, partiendo de lo universal a lo más particular. Tal es el caso de *Wall·E* (Andrew Stanton,

2008). Como puede observarse en los fotogramas 67 a 74, el filme comienza con una breve puesta en contexto (las imágenes del universo, la galaxia, el sol, el planeta Tierra) acompañada de la canción *Put On Your Sunday Clothes* del musical *Hello Dolly!* (Gene Kelly, 1969), que irá *in crescendo* a medida que nos acercamos a la superficie terrestre, contrastando de esta manera con el paisaje contaminado que iremos descubriendo. Una vez que ya nos encontremos recorriendo las calles del paisaje urbano cubierto de basura, la música irá progresivamente desapareciendo en un *fade out*, para dejar paso a una escena muda, desolada, brumosa, sin vida.



Fotogramas 67 a 74.

Fuente: *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008).

Hasta el momento somos poseedores de una mirada aparentemente privilegiada sobre el mundo, como una suerte de visitante exterior que observa una realidad que, claramente, no es la suya. La canción que suena como acompañamiento nos devuelve, no obstante, a *nuestra* realidad: por más que cueste reconocerlo, ese mundo *fue* el nuestro (como lo confirma la primera aparición de Wall·E, que escucha la misma canción mientras realiza

su trabajo como compactador de basura). El espectador queda así ubicado en un presente —*su* presente— de excesos y derroche, entre un pasado optimista, lleno de «oportunidades» («*Put on your sunday clothes / there's lots of world out there (...) / We're gonna find adventure in the evening air*», cantaba el personaje de Cornelius en el musical), y un futuro cargado de devastación, polución y abandono, que ha quedado detenido en el tiempo: el mundo del que hablaba Cornelius en *Hello, Dolly!* ha acabado convertido, después de todo, en un montón de basura.

De esta manera, el filme señala directamente al espectador en la sala, aleccionándolo ya desde el minuto uno sobre lo que *debería haber sido* —recordemos que el musical de Kelly se ambienta en la pujante Nueva York de finales del siglo XIX, primer puerto de la mayoría de los inmigrantes que llegaban a los Estados Unidos en busca del «sueño americano»— y lo que finalmente *fue*. Esta posición de mero observador será paulatinamente sustituida por una mucho más cercana al personaje de Wall·E, en una mirada que apela constantemente a la nostalgia: el pequeño y oxidado robot va recogiendo y seleccionado distintos objetos del pasado que guarda como tesoros en su nave, y su propio aspecto no deja de ser el de una máquina antigua, similar a la de aquél robot de la película dirigida por John Badham, *Short Circuit* (1986) o al más famoso E.T. de Spielberg (1982). Además, los gestos del pequeño Wall·E nos recuerdan a personajes como el Charlot de Charles Chaplin, remitiéndonos así nuevamente a un pasado de esplendor, seguramente muy presente en el imaginario colectivo del público más adulto de la película. De hecho, parte del argumento de *Wall·E* puede asimilarse a los temas planteados en *Tiempos Modernos* (*Modern Times*, 1936), al menos en lo concerniente a la mecanización de la vida cotidiana.

Esta propuesta satírica se completa, además, con las imágenes de las calles cubiertas de basura mientras los carteles publicitarios del enorme conglomerado empresarial *Buy 'n Large* (BnL) continúan intactos, anunciando sus productos (fotograma 75). Las imágenes nos irán narrando la historia del colapso: los grandes almacenes abandonados de BnL, los billetes con el logo de la compañía esparcidos entre la basura y los recortes de los antiguos periódicos en los que el jefe de la corporación ocupa el lugar del presidente de los Estados Unidos, pintan un pasado caracterizado por el consumismo extremo y los peligros asociados al enorme poder de los monopolios. BnL ha acabado sustituyendo de este modo al propio gobierno, convirtiéndose en la mayor representante de la nación norteamericana, como podemos observar también a través de los colores de la empresa.



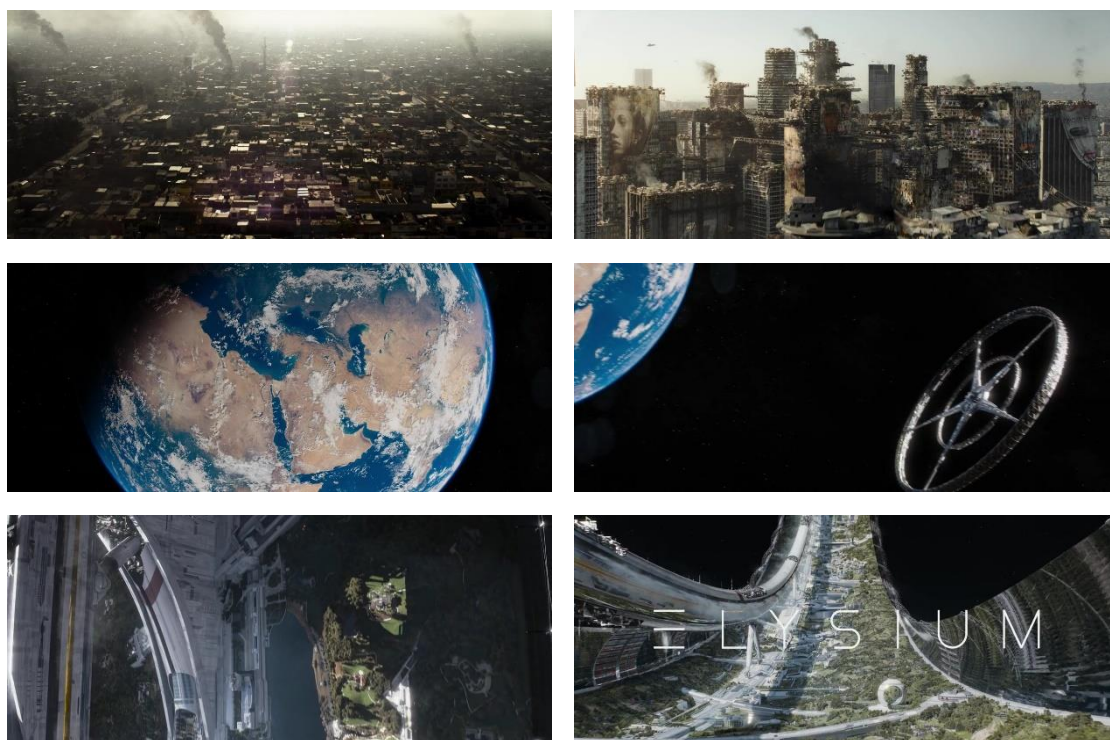
Fotograma 75.

Fuente: *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008).

Inmediatamente después, mediante un vídeo promocional de la empresa, nos enteramos de que la humanidad ha sido evacuada del planeta a bordo del crucero espacial *Axiom*, propiedad de la misma BnL. La primera voz humana que escuchamos provendrá, pues, de la misma publicidad que anuncia, con entusiasmo, que aún «hay mucho espacio en el espacio». Es justamente mediante esta serie de contrastes iniciales que el texto nos anuncia la ironía con la que irá cargada el resto la trama: el afán por hacer la vida más cómoda gracias a la tecnología, ha acabado por separar y aislar a los humanos, que se han convertido en seres alienados, ociosos y obesos a bordo de la nave que los mantiene alejados del planeta. Por el otro lado, Wall·E, el tierno y viejo robot, último de su especie, añora tremendamente el contacto, repitiendo constantemente la romántica escena del musical de Kelly en la que Cornelius e Irene cantan *It Only Takes a Moment*.

Mediante esta primera aproximación, el filme va construyendo progresivamente una mirada melancólica y apesadumbrada en la que Wall·E se convertirá en un catalizador y una guía de nuestras emociones ante la trama. De esta manera, los robots acabarán representando los valores *perdidos* en el proceso de automatización de la vida cotidiana (la empatía, el amor, la tolerancia, la cooperación...) mientras los humanos personificarán la inconsciencia, el exceso y la irreflexión. Así, en una crítica similar a la planteada en *Blade Runner*, el filme nos empujará a reflexionar sobre la *deshumanización* de la vida humana, las consecuencias asociadas al mal uso de la tecnología y la necesidad de «reconectar» con la (o mejor, con nuestra) *naturaleza*. Volveremos sobre estas cuestiones a medida que avancemos en los análisis.

Una secuencia similar a la del inicio de *Wall·E* puede observarse también en el caso de *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013), aunque aquí el contraste se da entre dos realidades antagónicas representadas sólo al nivel de la imagen: la de la Tierra, arrasada por la contaminación, la superpoblación y el cambio climático, y la de Elysium, la estación espacial poblada de jardines y grandes mansiones a la que se han trasladado las clases privilegiadas con el fin de preservar su estilo de vida (fotogramas 76 a 81).



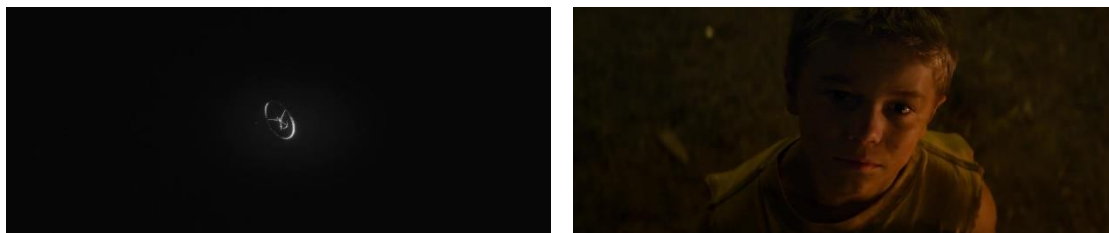
Fotogramas 76 a 81.

Fuente: *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013).

Aunque el recurso a esta contraposición satírica entre «los de arriba» y «los de abajo», como metáfora de la lucha de clases, puede llegar a constituir ya un *cliché* —baste repasar algunos de los ejemplos ya mencionados en esta tesis, como es el caso más claro de la *Metrópolis* de Lang²⁶¹— lo interesante de esta primera puesta en situación es que señala también al espacio de tránsito entre uno y otro mundo: al espacio intermedio que, más tarde, se volverá fundamental para la resolución del conflicto planteado en la trama. En cualquier caso, como sucedía también en el ejemplo anterior, esta mirada exploratoria

²⁶¹ También se repite en filmes más recientes, como la distopía española *El Hoyo* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019).

será sustituida también por la mirada subjetiva del protagonista, Max, en su niñez, cuyo objetivo está puesto en la estación espacial (fotogramas 82 y 83).



Fotogramas 82 y 83.

Fuente: *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013).

A lo que atenderemos a continuación es a una serie de recuerdos encadenados a modo de *flashbacks*, que nos conducirán por algunas de sus vivencias: su infancia en un orfanato religioso, su amistad con Frey (Alice Braga), y sus ansias de escapar de su mundo para trasladarse, por fin, a Elysium. Inmediatamente después de que una de las monjas que lo cuidan lo intente convencer de aceptar resignadamente su realidad, el filme nos enfrenta, mediante un corte directo, a la imagen de un Max ya adulto (Matt Damon), en un primerísimo primer plano que nos devuelve la mirada, desafiante, rompiendo con la cuarta pared (fotograma 84) y exigiéndonos una respuesta a la pregunta que se hacía cuando aún era un niño: «No es justo... ¿Por qué no puedo ir?».



Fotograma 84.

Fuente: *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013).

Esta oposición entre el mundo de los de «arriba» y el de los de «abajo», como puede observarse en los fotogramas anteriores, está claramente garantizada tanto por la puesta en escena como por la paleta de colores elegida para representar ambos mundos: mientras

Elysium es un lugar luminoso, blanco y verde, plagado de ordenados parques y planificado hasta el último detalle, la Tierra es un sitio turbio, ocre y sepia: un páramo semidesértico y anárquico, en el que la mayor parte de la vida animal y vegetal se ha extinguido por completo (como sucedía, por otra parte, en la propuesta de Dick en *Sueñan los andróides con ovejas eléctricas*). Los elementos satíricos vienen dados aquí, pues, por ese claro contraste entre ambos mundos que dramatizan las diferencias de clase, de una manera similar a la planteada en la ya comentada *Snowpiercer*. Aquí, sin embargo, la trama no se dispara debido a una rebelión colectiva, sino a raíz de un accidente laboral en el que Max —que ahora trabaja como operario en una fábrica que elabora naves teledirigidas para Elysium— recibirá una enorme dosis de radiación, motivo por el que se arriesgará a colarse en la estación espacial en busca de una cura inexistente en la Tierra. Nuestra mirada como espectadores se constituye así a partir de esta injusta división inicial, dentro de la que Max se convertirá en nuestro principal guía.

La carga satírica e irónica de las propuestas anteriores se repite muy claramente en otro de los filmes también protagonizado por Matt Damon, *Downsizing* (Alexander Payne, 2017). Al igual que en las dos propuestas comentadas, los elementos de ciencia ficción —el novum al que se refería Darko Suvin²⁶²— serán también fundamentales dentro de la trama de este filme, funcionando como disparadores de la trama: nos referimos a la supuesta invención, por parte de un científico noruego —el Dr. Jorgen Asbjørnsen (Rolf Lassgård)—, de un procedimiento quirúrgico capaz de reducir el tamaño del cuerpo humano. El descubrimiento del Dr. Asbjørnsen se plantea como la panacea definitiva para afrontar la tremenda crisis ambiental que atraviesa el planeta, en una metáfora que hace referencia a la necesidad de reducir el impacto de la actividad humana en el planeta.

Las dos primeras escenas del filme transcurren en edificios asépticos y perfectamente integrados en el paisaje: el primero, el laboratorio donde el científico acaba de realizar su gran descubrimiento (fotogramas 85 y 86) y, el segundo, un centro de congresos en el que se presentan los primeros resultados de los experimentos en humanos, cinco años más tarde (fotogramas 87 y 88). Como se puede observar en las imágenes la armonía de la paleta de colores, el equilibrio de la iluminación, las líneas rectas y las formas simples de las construcciones nos transmiten una sensación de orden, seriedad y formalidad propia

²⁶² Ver epígrafe 3.4 («Más allá de la ficción: la utopía como método y proceso») en la primera parte de esta tesis.

de los estereotipos generalmente asociados a los países nórdicos (o, en el imaginario de los estadounidenses más *liberales*²⁶³, a Europa en general).



Fotogramas 85 y 86.

Fuente: *Downsizing* (Alexander Payne, 2017).



Fotogramas 87 y 88.

Fuente: *Downsizing* (Alexander Payne, 2017).

Al igual que sucedía en el caso de *Snowpiercer* o *Wall-E* (entre otros de los ejemplos comentados antes), *Downsizing* nos vuelve a acercar a uno de los temas más recurrentes de la distopía: los usos de la ciencia —o, más concretamente, de los avances científicos— en favor del progreso humano, y los peligros asociados a esto. Atendiendo a estas primeras imágenes, podemos observar cómo la ciencia es presentada inicialmente como una labor esencialmente objetiva, a cargo de personas *respectables* y políticamente neutrales que trabajan en favor del progreso humano. Puede observarse aquí el contraste con el planteamiento tradicional de la distopía, que suele atribuirle un carácter esencialmente negativo a los avances científicos y tecnológicos (exceptuando, al menos en parte, el planteamiento de la ya comentada *Wall-E*). La decisión de ubicar estas escenas iniciales fuera de las fronteras de los Estados Unidos, nos habla también de una ciencia alejada del paradigma capitalista más *salvaje*, al servicio de la divulgación y el conocimiento, como puede observarse en la conferencia académica celebrada en Turquía de los fotogramas 87 y 88. Así, una vez presentados públicamente los resultados del

²⁶³ Utilizamos aquí el término «liberal» en el sentido estadounidense, como sinónimo de «progresista».

experimento, la noticia dará la vuelta al mundo, provocando la sorpresa y el entusiasmo de los ciudadanos de las diferentes partes del globo (fotogramas 89 a 96).



Fotogramas 89 a 96.

Fuente: *Downsizing* (Alexander Payne, 2017).

Será aquí cuando conozcamos al protagonista de la trama, Paul Safranek, un fisioterapeuta estadounidense venido a menos que cuida de su madre enferma. Diez años más tarde del anuncio del descubrimiento, tras la muerte de su madre, Paul verá en este nuevo procedimiento la oportunidad para solucionar sus problemas económicos. El filme tomará esto como puntapié inicial para enseñarnos lo que sucede cuando los fines de la ciencia se ven pervertidos por otros intereses, en especial, de tipo político y económico. A medida que la trama avance iremos descubriendo que el procedimiento acabará siendo utilizado, al menos en los Estados Unidos, para reproducir y exacerbar las diferencias de clase, dejando de lado los objetivos *ecologistas* planteado en un primer momento. Así, mientras parte de la clase media optará por someterse al procedimiento motivada, en gran parte, por los beneficios económicos (su dinero rinde mucho más en un mundo en

miniatura), los más pobres —en general, trabajadores inmigrantes que aprovechan el procedimiento de miniaturización para colarse más fácilmente en los países privilegiados— se ven *obligados* a hacerlo para subsistir, trabajando para estos «nuevos ricos» y sobreviviendo en los márgenes de las tantas ciudades en miniatura promovidas por las empresas que gestionan el negocio.

El planteamiento de *Downsizing* podría enmarcarse en la tradición satírica de distopías como *Los Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift. Como Gulliver, el espectador es invitado a visitar el poblado de estos particulares *liliputienses*, y a conocer sus costumbres y contradicciones de la mano de Paul, personaje mediante el cual el texto nos guía dentro de este mundo. Es justamente mediante la caracterización de este personaje —un tipo «común y corriente», afable y algo ingenuo—, que el filme pone en marcha los mecanismos de identificación espectral, habilitando la posibilidad de que nos cuestionemos nuestro modo de vida. A diferencia de los casos anteriores, aquí no se nos enfrenta a ningún evento especialmente traumático: el punto de partida de *Downsizing* es nuestro presente. De este modo, la sátira del filme funciona de manera que, hasta bien entrados en la trama, no somos ni siquiera conscientes de que lo que se nos narra es, en realidad, una distopía. Incluso podríamos llegar a interpretar partes del filme como una *utopía crítica*, como cuando, hacia el final del mismo, Paul es invitado a conocer la «primera comunidad» situada en Noruega (fotograma 97), lugar que recuerda al paisaje retratado por Callenbach en su *Ecotopía*.



Fotogramas 97.

Fuente: *Downsizing* (Alexander Payne, 2017).

Mediante estos contrastes (grandes/pequeños; interior/exterior; rural/urbano...) el filme nos sitúa en medio de una parábola sobre nuestro modo de vida en la era del antropoceno, sobre las incontables contradicciones que plantean las posibles «salidas» y/o soluciones al impacto ambiental. Aunque recuperaremos esta línea de análisis más adelante, cabe destacar ahora la manera en la que el filme construye durante los primeros minutos una mirada algo «cándida» e ingenua para, poco a poco, ir descubriéndonos una realidad mucho más compleja y desigual.

Este primer acercamiento a las distopías que conforman nuestro corpus nos ofrece algunos puntos de partida interesantes para acometer el resto del análisis. Como hemos podido observar, los planteamientos iniciales de los filmes comentados optan, en general (exceptuando quizá el caso de la recién comentada *Downsizing*), por anunciar al espectador que lo que se va a presentar ante sus ojos es una realidad indeseada, anclada de una manera u otra a su propia realidad fuera de la pantalla. Ya sea a través de intertítulos que sirven a modo de puesta en contexto (*Elysium*, *Blade Runner 2049*), de la voz *over* de alguno de los protagonistas que se superpone al nivel de la imagen (*Ready Player One*, *Divergent*, *In Time*), de una secuencia inicial separada del resto de la trama (*Minority Report*, *The Island*) o de una combinación de las opciones anteriores (*Snowpiercer*, *Children of Men*, *The Giver*) la mayoría de las películas ponen sobre aviso al espectador, ubicándolo generalmente en un espacio y un tiempo determinados y, sobre todo, reconocibles (con la excepción del caso de *The Giver*, en el que profundizaremos más adelante). Dentro de estos planteamientos iniciales que sirven a modo de «preparación» del espectador, encontramos también casos como el de *Wall·E*, que comienza de alguna manera *in media res*, sin una puesta en contexto concreta, captando la atención del espectador mediante otro tipo de mecanismos como la ironía o la antítesis que se plantea entre el nivel de la imagen y el de la banda sonora.

Hemos podido observar también que los filmes ponen además en marcha otros mecanismos que colaboran a reforzar determinadas posiciones respecto a lo enunciado. La recurrencia de los puntos de vista subjetivos o semi-subjetivos es uno de los más habituales (*Ready Player One*, *Divergent*, *The Maze Runner*, *In Time*, *The Giver*), lo que coloca al espectador en un estado de cierta indefensión ante el discurso plasmado en los textos, identificándose directamente con lo narrado sin posibilidad de acceder a más elementos que aquellos que se encuentran dentro del campo de visión —y de *saber*— del

personaje protagonista. En este caso nos encontramos ante casos de focalización interna, en los que el punto de vista del espectador coincide casi por completo con el del personaje, de manera que nuestra experiencia del mundo vendrá determinada por lo que este decida o no enseñarnos. Es al menos llamativo que la mayoría de estos casos coincida con el de las mencionadas «distopías adolescentes», en las que, por otro lado, se plantea de manera recurrente la cuestión de la identidad personal como uno de los elementos centrales de la trama. Esto abre la posibilidad de establecer un vínculo entre ambas instancias (identidad/identificación), cuestión sobre cuyas implicaciones tendremos oportunidad de profundizar más adelante.

En segundo lugar, nos encontramos también con puntos de vista más o menos *externos*, coincidentes en general con la posición de la cámara que, de manera más o menos independiente del protagonista, nos va descubriendo el mundo de manera progresiva (los casos más claros, los de *Children of Men*, *Snowpiercer*, *Elysium* o *Wall-E*, aunque también podríamos ubicar aquí el caso de la *Blade Runner* de Villeneuve). En este caso, nos encontramos en general con casos de focalización externa (nuestro conocimiento del mundo es inferior a aquel de los personajes), lo que nos coloca en la posición de meros observadores de la realidad. El proceso de identificación aquí se da de una manera menos evidente, lo que nos recuerda la reflexión realizada por Carmona (2010: 160) acerca de la relación entre quien mira y lo *mirado*: más que con un personaje de la trama, de lo que se trata aquí es del hecho de reconocerse en el espejo de manera de «encontrar *en el relato* un lugar habitable». Así, la mirada del espectador se constituye en ese espacio de mediación entre el texto y lo que le da sentido: entre el texto y el sujeto enunciatario. Si bien es cierto que esto no implica una particularidad de los filmes mencionados en este párrafo (como hemos dicho, las posiciones y estrategias pueden variar a lo largo de un mismo texto), podemos observar que las respectivas secuencias iniciales mencionadas en este párrafo inciden especialmente en este punto, reforzado de esta manera la supuesta «objetividad» del discurso.

Por otra parte, propuestas como *Minority Report* o *The Island* son quizá las que exigen un rol más «activo» por parte del espectador, a quien la realidad se le presenta de manera más críptica, motivo que provoca cierta incomodidad debido a la violencia inicial del montaje, la sucesión de imágenes en principio indescifrables que nos conecta con la fragmentación de una realidad compleja que debemos «reconstruir». Aunque en este caso también podríamos hablar de un cierto grado de focalización externa, los casos

mencionados intercalan este grado de desconocimiento haciéndolo coincidir finalmente con el de los protagonistas, que se encuentran (al menos en un inicio) ante el mismo desconcierto que nosotros. Es al menos llamativo que estos casos sean justamente aquellos que hacen una referencia más explícita al sueño (o, en este caso, la pesadilla), motivo que, como hemos mencionado, nos coloca ante una búsqueda de lo real-traumático o, en resumen, ante la incapacidad para acceder a lo «Real» de manera definitiva.

Por último, hemos también oportunidad de observar cómo el recurso a la sátira y a la ironía, los contrastes o la fragmentación, son elementos bastante recurrentes en los planteamientos iniciales de los filmes analizados. En esto, las diferentes propuestas inciden en la idea de la *falta* (de respuestas, de sentido, de orden) o de la *represión* (censura, vigilancia, alienación) como elementos disparadores de una búsqueda edípica destinada, en la mayoría de los casos, a la restitución de una cierta armonía o equilibrio. En el camino, sin embargo, el enfrentamiento con los traumas y con aquello reprimido determinará el rumbo sobre el que acabarán (re)ordenándose los respectivos mundos distópicos.

En cualquier caso, todos estos elementos constituyen huellas de la enunciación que nos ponen ya sobre aviso, modalizando lo enunciado en forma de una advertencia sobre el carácter de proyección, reflejo o prolongación que, a modo de *negativo*, nos colocan frente a nuestra realidad. Esto nos remite también a la imagen del espejo lacaniano como momento fundamental en el proceso de nuestra constitución como sujetos, así como a la ya referida relación entre el registro de lo simbólico y de lo imaginario a la que hacíamos referencia en nuestro marco teórico. Si tenemos en cuenta esto en conjunto con la idea de la fragmentación y artificio referida en los filmes anteriores, podemos observar una clara declaración de intenciones: la idea de la realidad como un constructo conformado por una serie de imágenes a desentrañar, a (re)componer e interpretar a partir de unas categorías ya dadas de antemano, debido justamente a su carácter de *reflejo*, de artificio, o de sueño (o, más concretamente, de *pesadilla*).

Aun cuando esto puede ser entendido en un sentido de «denuncia», hemos podido observar cómo tanto la puesta en serie como la puesta en cuadro de los filmes producen un efecto de identificación tal que pueden llegar a dificultar este apercebimiento. En otras palabras, la posible advertencia corre el riesgo de quedar difuminada en la propuesta formal de los filmes, de manera que se confunde con la sensación de estar atendiendo a

una realidad que viene ya dada de una determinada manera y en la que la fragmentación pasa desapercibida o queda difuminada en el resto de la propuesta narrativa, confundiéndose con el propio «efecto de realidad» del artificio fílmico construido a partir del montaje. Esto, por supuesto, no es exclusivo de la distopía cinematográfica sino que constituye una característica inherente a la propia experiencia cinematográfica contemporánea (al menos en su versión narrativa-hollywoodense). Esto se acentúa si, además, tomamos en consideración la necesidad de simplificar tanto las formas como los contenidos narrativos, a fin de llegar a un público más amplio, más cuando, como también hemos comentado previamente, los filmes aquí analizados constituyen también productos de consumo enfocados al entretenimiento masivo. Así, como iremos viendo en el resto del análisis, la curva narrativa de los filmes suele responder a la estructura del clásico «periplo del héroe» (más en el caso de las mencionadas distopías adolescentes), en el que el personaje protagonista pasa por diferentes etapas —de la «llamada a la aventura» al retorno con el nuevo conocimiento—, que, para más inri, en los casos mencionados suelen acabar en el convencional «*happy ending*», lo que incluso podría llegar a poner en cuestión el propio espíritu supuestamente «aleccionador» (en sentido crítico) del género distópico.

Sea como sea, y aunque es evidente que lo visto hasta el momento no es suficiente para adelantar conclusiones, sí parece posible poner sobre la mesa algunas preguntas, en especial aquellas relacionadas con los riesgos y dificultades del cine narrativo tradicional como mecanismo de *denuncia* de la realidad. En este sentido, es claro que el nivel de complejidad de los diferentes textos influye también en su recepción, en tanto las posibles lecturas vendrán más o menos determinadas por las posibilidades que los filmes ofrezcan en el plano formal. De esta manera, como hemos podido observar, aquellos filmes que nos encierran en la mirada de un personaje concreto, sin margen de maniobra, nos colocan ante una situación de doble *incapacidad*: ante la parálisis propia del espectador cinematográfico —cuyas únicas opciones son permanecer callado o marcharse de la sala—, pero también ante la falta de libertad de movimientos ante la que nos coloca la cámara, que determina de manera constante la porción del mundo a la que tenemos derecho a acceder. Es cierto que la violencia inicial de algunas de estas propuestas, unida a su aparente *contingencia* en términos de «futuros posibles», pueden provocar cierto grado de incomodidad capaz, quizá, de *movilizar* al espectador una vez abandone la sala. No obstante, como comentábamos anteriormente, la apelación al sueño o al reflejo puede

poner nuevamente en riesgo lo anterior, funcionando (por el contrario) como un mero mecanismo de escape, como una «catarsis necesaria» a través de la cual regresar luego al mundo reconfortados de encontrarnos en una realidad *mejor* que aquella: a lo que nos hemos enfrentado no ha sido más que a una de nuestras peores pesadillas, pero una pesadilla al fin y al cabo.

No hay que olvidar tampoco que la sensación de extrañamiento ante la que nos colocan los filmes no deja de actuar como una forma de mediación que, en última instancia, va cargada de una cierta visión del mundo, esto es, de *ideología*. Como hemos observado antes, los filmes suelen colocarnos frente a una serie de dicotomías (natural/artificial; escasez/abundancia; exterior/interior; confusión/claridad; libertad/fatalidad, etc.) que se nos presentan, al extrapolarse en el futuro, como elementos invariables y permanentes de la realidad, aspecto para nada inocente si las analizamos desde el punto de vista formal y narrativo, como tendremos oportunidad de comentar en las páginas que siguen. Cuestión en la que intervendrán también los contextos de la enunciación: ya hemos señalado que la mayoría de los filmes analizados se anclan a un momento particular de crisis (11-S, guerra de Irak, recesión económica y precarización de la vida cotidiana, etc.) que sin dudas influyen en el proceso de (re)construcción del sentido. De esta manera, las posibles interpretaciones de los filmes dependerán de factores en cierta medida *ajenos* al espacio textual, lo que nos devuelve de alguna manera a la cuestión de «quién habla» en el texto. En esto, casos como el de *Blade Runner 2049*, con su referencia casi explícita al artificio del aparato cinematográfico, nos recuerda que es el espectador el último responsable de leer el texto. No parece coincidencia que *Blade Runner* sea quizá la propuesta más alejada del resto, tanto por su planteamiento formal y narrativo, como por la complejidad de su trama. El filme reclamaría con ello una audiencia más «adulta», capaz de llevar a cabo esta labor de reconstrucción de manera, quizá, más «autónoma».

Con lo dicho hasta el momento es posible sugerir, aunque sea de manera tentativa, cuál es el «espectador implícito» propuesto por los diferentes filmes. Parece evidente que los textos apelan claramente, y en primer lugar, a un espectador crítico con su realidad, capaz de sentirse identificado con la desazón causada por la pérdida planteada en los filmes; pérdida de libertad, de seguridad, de estabilidad, de individualidad, de espacio vital que, en definitiva, representan un *estilo de vida* determinado. Aunque reconocemos que sería necesario emprender una investigación más profunda sobre esta cuestión en particular a fin de determinar la existencia (o no) de un determinado perfil de *espectador distópico*

—es necesario aclarar que no existen datos concretos respecto al perfil sociodemográfico de las audiencias del género distópico—, no parecería demasiado aventurado afirmar que el espectador implícito al que estos textos apelan en su construcción seguramente coincida con el perfil de determinados extractos sociales de la llamada «clase media» o, más concretamente, de la *clase media progresista occidental*. Las implicaciones de esto no son baladíes para lo que aquí nos ocupa, más teniendo en cuenta lo visto anteriormente sobre las aspiraciones de estabilidad de estos sectores de la población²⁶⁴. Así, y en referencia a la búsqueda planteada en las tramas de los diferentes filmes, la hipótesis acerca de la restitución del orden —entendida en el sentido de la recuperación de un pasado de esplendor (perdido, robado)—, comienza a tomar forma en el análisis.

Aunque será necesario seguir indagando en las propuestas fílmicas, esto nos enfrenta a una primera pregunta fundamental al respecto del supuesto espíritu admonitorio de este tipo de textos: ¿hasta qué punto este tipo de distopías proporcionan realmente una advertencia y no, al contrario, una simple expiación de nuestros «pecados», interpelando a nuestra sensibilidad con el objetivo de que nos sintamos meramente reconfortados y *agradecidos* de nuestro presente? Sea como fuere, parece claro que nos faltan aún elementos para responder a estas preguntas, y será necesario ahondar aún más en los textos para poder ofrecer alguna conclusión válida.

2.2. Las fronteras distópicas como límite de las posibilidades: civilización, orden, alteridad.

Como ya hemos comentado a lo largo de la segunda parte de esta tesis, la idea de la frontera que delimita el espacio *habitable*, separado de aquel cuyo acceso se presenta vedado —o, incluso, *imposible*—, aparece como un elemento recurrente en muchas de las propuestas distópicas a lo largo de la historia. En esto, es de esperar que los actuales textos distópicos continúen reproduciendo este tropo, más aún cuando la mayoría de los filmes aquí tratados son producto de una de las principales industrias de la cultura estadounidense; cultura en la que el «espíritu de frontera» constituye uno de los pilares

²⁶⁴ Esto, sumado a lo ya visto en el epígrafe 2.4.4 de la segunda parte de esta tesis, dedicado a esbozar los inicios del *boom* de la distopía cinematográfica, durante los años 60 y 70 del siglo pasado (ver «El *boom* del cine distópico: lo popular y lo masivo en el «Nuevo Hollywood» (y más allá)»).

fundamentales de su identidad nacional. En este sentido, conviene recordar que, como apuntaba Urigüen Echeverría (2014: 36),

(...) buena parte de la cultura popular y la historia política de los Estados Unidos de América se encuentran profundamente marcadas por la imagen de una frontera geográfica de naturaleza móvil y elástica derivada de la lógica expansionista de los sucesivos gobiernos federales que dirigieron la nación durante más o menos un siglo.

Los filmes aquí propuestos podrían ser leídos, pues, como una suerte de reedición/inversión del clásico relato de frontera, en el que el *western*, como género propiamente norteamericano, supone un referente ineludible dentro de la industria hollywoodense. Así, y volviendo a la propuesta de Urigüen Echeverría (2014: 26), es de esperar que estos textos reproduzcan también la dialéctica de la frontera como «juego de oposiciones temáticas establecidas de modo general por las antinomias cultura/naturaleza, comunidad/individuo y civilización/salvajismo». Tal y como hemos podido observar, este juego de oposiciones coincide con el planteamiento de buena parte de la tradición distópico-literaria comentada con anterioridad, si bien desde un enfoque que parecería querer revertir la clásica jerarquía espacial del *western*: en la distopía, en su afán admonitorio sobre los «males» del progreso, la exploración del exterior no sigue la lógica de la conquista o expansión civilizatoria —al menos no como premisa inicial— sino, por el contrario, la de la búsqueda de un potencial espacio de liberación que permitiría romper con un interior opresivo, asfixiante e inflexible. En este último sentido, autores como Villanueva Mir (2018: 516) proponen también problematizar el tratamiento artístico del espacio en las distopías contemporáneas, bajo el entendimiento de que la lógica de la frontera predomina en estos relatos como tematización de la tradicional «isolación» utópica. Siguiendo la propuesta del autor, esta tematización y ampliación de la idea de frontera dentro de la cual el espacio se constituye como lugar de «excepción y privación de derechos», vendría a confirmar el carácter anti-utópico de este tipo de relatos.

Como tendremos oportunidad de analizar a continuación, esta idea se mantiene constante en la mayoría de las presentes distopías cinematográficas²⁶⁵. No obstante, parecería conveniente problematizar aún más esta relación fronteriza entre interior/exterior,

²⁶⁵ Cabe aclarar que en el análisis que sigue dejaremos fuera el caso de *Minority Report*, cuya propuesta discurre por otros derroteros constituyendo, así, la «excepción a la regla».

teniendo en cuenta nuestros hallazgos anteriores. Nos referimos, en concreto, a la superación de la frontera como plataforma para una posible «restitución del orden» o, en el mejor de los casos, como propuesta de refundación/reforma que, sin embargo, deja (casi) intacta la estructura social de la que parte. Dicho de otro modo, aun cuando muchas de las distopías contemporáneas invierten la tradicional jerarquía entre interior/civilizado y exterior/salvaje, partiendo de la necesidad de superar/derribar las fronteras como elemento central de su crítica, cabría preguntarse cuáles son los modelos propuestos una vez resuelta esta oposición y si, en todo caso, no acaban reproduciendo —o, al menos, dando por sentado— los mismos presupuestos que *condujeron* a la distopía en un primer lugar. En tal sentido, un vistazo a lo que sucede en el exterior de las fronteras de estas distopías vendría a confirmar que, en muchos casos, el mismo funciona como mero *sostén* del interior, justificando —de manera intencionada o no— el mantenimiento de un cierto orden. Análisis previos (Rey Segovia, 2016; 2019b) nos han demostrado que las salidas pasan muchas veces por una mera revisión del mito civilizatorio moderno, dejando poco o ningún espacio para las alternativas, que acaban normalmente representadas como algo potencialmente pernicioso o, al menos, digno de *sospecha*.

Así, y sin pretender adelantar conclusiones, creemos que muchas de las distopías aquí analizadas acaban también apostando por una aceptación acrítica de lo (im)posible: en el peor de los casos, la superación de las fronteras no sería más que una propuesta de retorno a un estado presocial en el que la «naturaleza humana» determina los límites de lo *posible* o, en el mejor de ellos, la apuesta la definitiva disolución de las fronteras acaba en una mera reparación de los *desmanes* de la historia. En esto, la noción de *retrotopía* planteada por el sociólogo Zygmunt Bauman (2017) nos resultará valiosa en tanto la misma permite abordar la crítica planteada en estas distopías como respuestas pragmáticas o «realistas» a la barbarie distópica. De esta manera, como adelantábamos en las hipótesis, las distopías acabarían planteando la disyuntiva en términos de «continuismo o barbarie», donde la barbarie, como decíamos, estaría representada por la sociedad distópica, mientras el continuismo pasaría por la aceptación de nuestra «imperfecta» (pero *reformable*) realidad. La «moraleja» pasaría, pues, por una simple rectificación del rumbo a fin de evitar el *extremo* distópico. En definitiva, esto parecería confirmar la cita de Jameson (2003: 103) respecto a incapacidad de imaginar un mundo al margen del capitalismo.

Creemos que la atención a algunos motivos frecuentes en las tramas de estos filmes (la huida, las diferencias de clase, la identidad, la nostalgia del pasado), así como a las

propuestas de (re)olución planteadas en las diferentes tramas, podría proporcionarnos algunas claves importantes para avanzar en esta línea, brindándonos algunas respuestas a las preguntas planteadas en las hipótesis de esta tesis doctoral.

2.2.1. Entre la civilización y la barbarie: el exterior como aprendizaje.

Algunos de los planteamientos más explícitos sobre la cuestión de la frontera los encontramos en los casos de *Divergent*, *The Maze Runner*, *The Giver* o *The Island*. En todos estos filmes los respectivos mundos aparecen claramente delimitados por vallas o muros que separan el espacio «habitable» de aquel inhóspito o desconocido al que los ciudadanos tienen vetado el acceso (fotogramas 98 a 101). La premisa sobre la que se asienta la trama es también muy similar en casi todos los casos (salvo en el de *The Maze Runner*, que abordaremos más adelante): estos muros, vallas, fronteras y/o refugios delimitan espacios que se presentan inicialmente como *seguros* gracias al control, la vigilancia y el control impuestos como únicos medios a través de los cuales garantizar la paz y la estabilidad. Los ciudadanos de estos mundos distópicos aceptan acríticamente las reglas, convencidos generalmente de que las autoridades actúan para protegerlos²⁶⁶. Sin embargo, a medida que las tramas avanzan, la seguridad y/o estabilidad del interior acabará revelándose como un mero engaño pergeñado por los *poderosos* para mantener el orden sobre el que se asientan sus privilegios. La idea de la frontera en los ejemplos comentados se presenta así inicialmente como límite de las posibilidades vitales, encerradas en un espacio asfixiante que restringe y controla la voluntad de quienes lo habitan, mientras el afuera nos es presentado como un espacio inviable, donde la supervivencia se propone como un imposible: se trata de un lugar tóxico y/o extremadamente peligroso al que conviene no aventurarse.



Fotograma 98.



Fotograma 99.

²⁶⁶ Cabe señalar que el caso de *The Maze Runner*, que hemos incluido dentro de las llamadas «distopías adolescentes», supone una excepción en este sentido. Volveremos a ello en las siguientes páginas.

Fuente: *Divergent* (Neil Burger, 2014).



Fuente: *The Giver* (Phillip Noyce, 2014).
Fotograma 100.

Fuente: *The Maze Runner* (Wes Ball, 2014).



Fuente: *The Island* (Michael Bay, 2005). Fotograma
101.

En el caso de *The Giver* la imagen de una comunidad literalmente aislada en medio de la nada y elevada sobre un mar de nubes, aparece como una clara referencia a la utopía de corte *moreana*, lo que convertiría al filme en la propuesta más abiertamente anti-utópica de entre todas las analizadas. Los escuetos intertítulos introductorios de la película no dejan lugar a dudas: «*De las cenizas de La Ruina nacieron las comunidades. Protegidas por la frontera. Todos los recuerdos del pasado fueron borrados*». Será el propio Jonas (Brenton Thwaites), protagonista del filme, quien remate la evidente diatriba anti-utópica del filme: «*Después de La Ruina comenzamos de nuevo. Creamos una nueva sociedad, una sociedad de verdadera igualdad*». La isla de *The Giver* nos presenta así una comunidad utópica *perfecta*, lo que la convierte necesariamente —bajo la lógica de la utopía negativa— en una sociedad gris, monótona y homogénea. Nada en este mundo utópico/distópico se deja al azar: la historia de la humanidad ha sido borrada por completo, las emociones han sido erradicadas y la estructura social se ha simplificado, todo a fin de evitar cualquier tipo de conflicto.

En tal sociedad, cuando los jóvenes alcanzan la edad de su graduación serán asignados a un puesto de trabajo en función de sus «atributos». Este será el momento en el que Jonas se convierta en «receptor de memorias», la única persona con acceso a los archivos de la historia de la humanidad, y el único capaz de ver en color. Durante su entrenamiento, a cargo del «dador de memorias», el chico irá descubriendo todo aquello olvidado: la alegría, el amor, la música, la religión, la diversidad, la individualidad, pero también el dolor, la muerte, la crueldad y la guerra. El «dador» le advierte: si comparte lo que sabe, si «cruza la frontera», «todo el dolor, toda la confusión, todo el caos» regresará. Sin embargo, Jonas no obedecerá y decidirá adentrarse en el mundo exterior, a fin de «liberar los recuerdos» y desvelar la verdad a toda su comunidad. Como reconoce el propio Jonas al final del filme: «*Me hubiera gustado estar ahí cuando regresaron los recuerdos. Eran la verdad. Los Ancianos y sus reglas eran la mentira. Así que no me disculpo*».

De esta manera, la transgresión de las fronteras en *The Giver* no sólo supone un alegato contra la utopía —en el que la «paz» o la «armonía» se entienden como elementos que sólo pueden imponerse por la fuerza, traicionando nuestra *naturaleza*—, sino también el reconocimiento de que la «verdad» implica aceptar el mundo «tal como es». Con esto, la apuesta «sensata», «prudente» o, en definitiva, «adulta» (recordemos que Jonas acaba de graduarse), pasa por abandonar las pretensiones utópicas, por sospechosas y dañinas, y «enfrentar» la realidad.

Como veremos, la propuesta de *The Giver* presenta puntos en común con la de la saga *Divergent*: como sucedía allí, los jóvenes de este mundo son legatarios de un orden impuesto para preservar la paz y la estabilidad tras la catástrofe, y como tales deben someterse a un estricto régimen que determina y acota su futuro. En *Divergent* nos encontramos, pues, con una ciudad de Chicago semiderruida a causa de una guerra sucedida tiempo atrás, mientras abajo, en las calles, la vida continúa con «normalidad» (fotogramas 102 y 103).

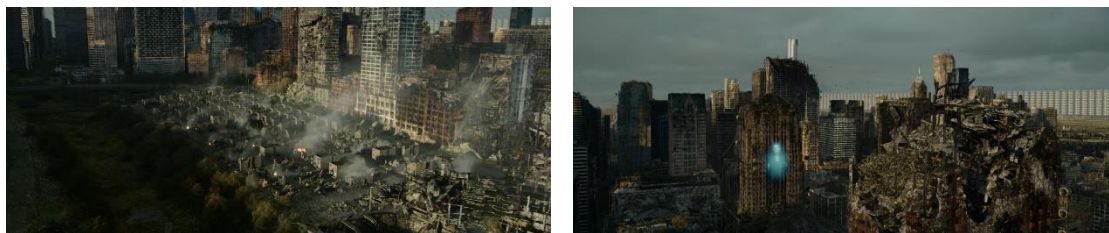


Fotogramas 102 y 103.

Fuente: *Divergent* (Neil Burger, 2014)

Al tiempo que se nos presenta con este paisaje, la voz *over* del personaje de Tris nos pone ya en situación: «Tenemos suerte de estar en la ciudad. Dicen que la guerra fue horrible. Que el resto del mundo quedó destruido. Los fundadores construyeron el muro para mantenernos a salvo y nos dividieron en cinco grupos, facciones, para mantener la paz». Otra vez, como sucedía en *The Giver*, el interior seguro se nos presenta como un espacio vigilado y opresivo, únicos mecanismos posibles para el mantenimiento del orden. En *Divergent*, sin embargo, esta paz será sólo provisional y el enfrentamiento entre las distintas facciones acabará provocando una nueva guerra que reducirá a escombros gran parte de la ciudad. Así, ya en la secuencia inicial de la segunda entrega (*Insurgent*, Robert Schwentke, 2015), el paisaje ruinoso habrá alcanzado incluso los barrios periféricos donde habitan los Abnegados (fotogramas 104 y 105), ahora subyugados por el nuevo

régimen impuesto por la facción de Erudición, con Jeanine Matthews (Kate Winslet) a la cabeza.



Fotogramas 104 y 105.

Fuente: *Insurgent* (Robert Schwentke, 2015).

Será justamente Jeanine la nueva encargada de presentarnos la nueva situación. Su voz, que comienza en *off* ya sobre los títulos de créditos iniciales, se dirige a nosotros al igual que al resto de ciudadanos de Chicago: «(...) *Somos lo único que queda de la humanidad. El gran muro que rodea esta ciudad puede protegernos de nuestro tóxico entorno, pero debemos enfrentar cualquier elemento que pueda corrompernos desde dentro. Porque cuando se es la última esperanza de la civilización la paz no es simplemente un ideal. Es una obligación.*» Esta suerte de «guerra preventiva» dará inicio a diversas alianzas entre el resto de facciones, salpicadas por constantes suspicacias y traiciones entre las mismas.

El contraste entre ambas escenas iniciales deja entrever uno de los pilares del discurso que subyace a la trama: la idea hobbesiana de que «el hombre es un lobo para el hombre» (*homo homini lupus*), idea que, como señalábamos en anteriores investigaciones (Rey Segovia, 2016: 55), se traduce en un debate acerca de la misma naturaleza humana en la que el conflicto queda reducido a un enfrentamiento entre «héroes y villanos» que pugnan perpetuamente por imponerse. Esta idea quedará patente cuando, tras derrotar a la principal antagonista al final de la segunda película, Tris y su grupo de amigos descubran que el conflicto se perpetúa más allá de los muros de la ciudad: la apertura de los muros que, en un inicio, parecía venir a representar la posibilidad de un nuevo comienzo, no será más que un nuevo engaño. Así, el descubrimiento de una ciudad *utópica* situada en el hostil exterior (fotograma 106), lejos de servir como resolución del conflicto, disparará una serie de nuevas traiciones y conflictos que harán que los protagonistas no tengan más opción que volver a refugiarse en el interior de la ciudad.



Fotogramas 106.

Fuente: *Allegiant* (Robert Schwentke, 2016)

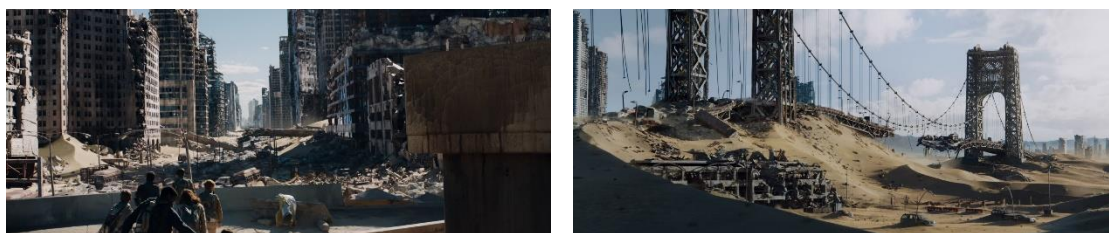
Las opciones de los protagonistas quedarán así reducidas a restituir el orden dentro de sus fronteras, como la propia Tris se encarga de dejárnoslo claro en la escena final de la trilogía: «*Aquellos que están más allá del muro: escúchenme bien. Porque sé que me oyen. Chicago no es su experimento. Es nuestro hogar. Y siempre lo será*». En esta misma línea se nos presenta también el planteamiento de la trilogía de *The Maze Runner*. Aquí nos encontramos con *Thomas* (Dylan O'Brien), un joven adolescente que se descubre encerrado junto con otros chicos en una suerte de campamento rodeado por un enorme laberinto. Aunque volveremos sobre la idea del laberinto en el apartado dedicado a las distopías adolescentes, lo que nos interesa ahora es aquello con lo que los protagonistas se encuentran al escapar de su encierro: un escenario desértico en el que sobresalen los restos de una antigua ciudad entre nubes de humo y niebla (fotograma 107).



Fotograma 107.

Fuente: *The Maze Runner* (Wess Ball, 2014)

La imagen de un exterior acabado se presenta nuevamente como imagen de la imposibilidad, como una reiteración de las mismas lógicas autodestructivas planteadas en el caso de *Divergent*: el *infierno* del interior se continúa en ese exterior devastado, cubierto de polvo, como la imagen de una frustración que se perpetúa más allá de los muros. Este escenario desértico nos es presentado una vez que los protagonistas descubran que el laberinto no era otra cosa que un experimento creado por W.C.K.D., la organización intergubernamental que los mantenía cautivos con el objetivo de encontrar una cura para el letal virus que acabó casi por completo con la humanidad décadas atrás. Cuando Thomas y su pandilla consiguen escapar de esta prisión, un grupo de soldados de W.C.K.D. los trasladará a la sede central de la organización, lugar en el que acabarán descubriendo que este supuesto «rescate» se trata, en realidad, de una nueva trampa. Así, ya en la segunda película de la saga (*The Scorch Trials*, Wess Ball, 2015), una vez los jóvenes consiguen otra vez escapar de las *garras* de la perversa organización, se encontrarán en medio de las ruinas de la antigua ciudad donde deberán poner en práctica lo aprendido a fin de sobrevivir (fotogramas 108 y 109).



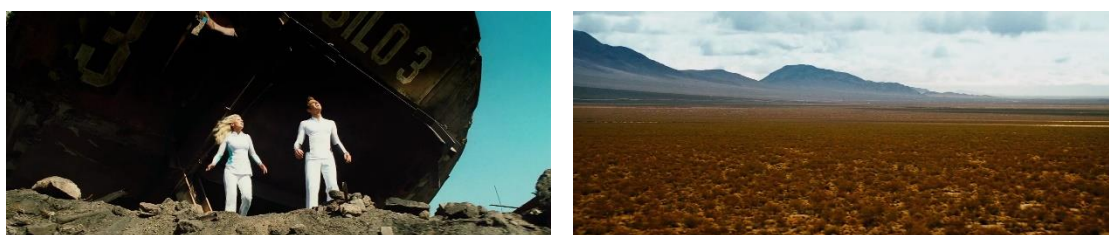
Fotogramas 108 y 109.

Fuente: *Maze Runner: The Scorch Trials* (Wess Ball, 2015).

Allí, además de intentar escapar a la vigilancia de la organización que no cesa de perseguirles, deberán también sortear a los grupos de enfermas criaturas que pueblan los escombros —los llamados «cranks», antiguos seres humanos infectados por la enfermedad y convertidos en una suerte de *zombis*— que amenazan su vida: como se nos narra en la secuencia final de la primera película, el virus, bautizado como «la llamarada», atacaba el cerebro de los humanos, transformándolos en seres salvajes, violentos e impredecibles. Nuevamente, como sucedía en el caso de *Divergent*, el exterior es representado como un lugar peligroso, yerto, lleno de obstáculos a superar: como un nuevo laberinto sin salidas a la vista. Las ruinas de la civilización no han supuesto la posibilidad de algo nuevo sino, por el contrario, el *retorno* a un estado de barbarie en el

que la única posibilidad de supervivencia para los jóvenes pasa por aprender a valerse por sí mismos. De manera similar al caso de la anterior saga, la red de alianzas tejida por Thomas y su grupo se irá ampliando y complejizando con una serie de nuevas traiciones y desengaños. En este caso, la principal traición estará representada por el personaje de Teresa (Kaya Scodelario) la única mujer del grupo, que acabará convertida en una colaboracionista al mando de Ava (Patricia Clarkson), la presidenta de W.C.K.D. (profundizaremos en esto en el apartado dedicado a la representación de los roles de género).

Lo mismo sucede también en *The Island*, donde los protagonistas son prevenidos de salir del refugio en el que residen bajo la advertencia de que el exterior es un lugar tóxico en el cual la vida es inviable. Los habitantes de *The Island* conviven así durante toda su vida encerrados y controlados por la empresa de biotecnología a cargo del Dr. Merrick, quien se encarga personalmente de vigilar a sus «protegidos», personas cuyo comportamiento se asemeja al de adolescentes inexpertos y extremadamente ingenuos. Más tarde nos será revelado que estas personas son en realidad clones creados para proveer de órganos a sus dueños originales, personas de alto estatus económico que contratan los servicios de la corporación a modo de «seguro de vida». Cuando Lincoln, el clon protagonista del filme, descubra lo anterior, convencerá a su compañera, Jordan, de escapar del refugio; fuera, se encontrarán con un paisaje desértico en el que deberán (re)aprender a sobrevivir a una serie de amenazas y obstáculos desconocidos para ellos (fotogramas 110 y 111).



Fotogramas 110 y 111.

Fuente: *The Island* (Michael Bay, 2005).

Al igual que sucedía en los casos previos, las fronteras de *The Island* no son otra cosa que una excusa para que los habitantes del interior distópico se entreguen dócilmente a sus respectivos encierros, previniendo cualquier posibilidad de fuga que ponga en riesgo el sistema. El problema se plantea cuando, una vez que los protagonistas descubren el engaño y deciden huir, advertimos que ese exterior que parecía presentarse como espacio

de posibilidad y emancipación no hace más que reproducir las mismas dinámicas del interior: como sucedía también en *The Maze Runner*, no es sólo que la persecución y el control se perpetúe también fuera de los muros, sino que la «ingenuidad» de los novatos en este afuera inhóspito los coloca en una posición de vulnerabilidad en la que las traiciones están a la orden del día. Así, Lincoln y Jordan, se verán también expuestos constantemente al engaño, la deslealtad y/o la falsedad de aquellos que se presentan inicialmente como potenciales aliados (o, incluso, amigos), lo que los alerta de la necesidad de madurar y perder definitivamente la inocencia para conseguir sobrevivir.

Como hemos podido observar en los filmes comentados, esta pérdida de la inocencia se traduce, en todos los casos, en la necesidad de asumir ese exterior como un espacio de lucha darwiniana por la supervivencia donde prevalecerán aquellos más «aptos»: no sólo los más osados, sino aquellos capaces de brindar protección y liderar a los suyos (al grupo, a la *tribu*). Thomas, Lincoln, Tris²⁶⁷ y Jonas, se convertirán de este modo en los referentes de sus respectivos grupos, como los únicos capaces de llevar a cabo el «trabajo sucio» necesario para que sus compañeros sobrevivan. En este sentido, este «retorno a la tribu» puede ser leído como una propuesta *retrotópica* (Bauman, 2017: 54) que, al mismo tiempo, liga de alguna manera con la ya mencionada propuesta de las distopías adolescentes acerca de la búsqueda de identidad: en otras palabras, las posibilidades de supervivencia pasan necesariamente por asumir un «nosotros» a defender frente a los numerosos grupos de «otros» que pueblan el exterior, poniendo constantemente en riesgo su libertad (o, incluso, su vida).

Esto no impide que puedan configurarse alianzas con otros grupos; pero, en cualquier caso, los filmes dejan claro que se trata de alianzas puntuales en las que la desconfianza es la primera regla. La desaparición de la frontera se presentará, por tanto, como una suerte de «vuelta a Hobbes», en la que, como planteaba Bauman (2017: 49) el mundo se exhibe como «un escenario de guerra (...) de *todos* contra *todos*». No es difícil reconocer en estas distopías el siguiente paisaje pintado por el sociólogo en referencia a nuestra realidad contemporánea (Bauman, 2017: 50):

Por la acción de las fuerzas unidas de los mercados, de nuestros maestros de escuela, de los directivos de nuestros lugares de trabajo y de los medios de

²⁶⁷ El caso de Tris presenta algunas particularidades que abordaremos con más detalle cuando analicemos la representación de los roles de género en estos filmes.

comunicación que retratan para que lo aprendamos y lo consumamos el mundo que estamos predestinados a habitar, desde nuestra más tierna infancia se nos prepara y se nos pone a punto para que pasemos la vida sirviendo como soldados en esa guerra, aunque ahora se nos despoja de los uniformes facilitados por el Estado y se nos dice que somos «individuos que compiten».

Así, aun cuando la frontera parecía representar la separación entre la opresión y la posibilidad de liberarse de manera definitiva, esta nueva libertad pasará, generalmente, por la reproducción de las lógicas de dominio (dominio sobre el espacio, sobre el entorno y sobre el grupo), aunque ahora a manos de los «buenos». De esta manera, el exterior de estos filmes viene a representar la «salida del cascarón» y el encuentro con el mundo *real*, donde los peligros exigen mantener el estado de alerta ante las «verdaderas» amenazas: la propia naturaleza humana. Esto es justamente lo que justifica la existencia de la norma, de la *ley*, sobre la que, en última instancia, legitima la necesidad de un estado de excepción permanente. Siguiendo a Agamben (2006: 54):

Estado de naturaleza y estado de excepción son sólo dos caras de un único proceso topológico en que, como una cita de Moebius o una botella de Leyden, aquello que se suponía como exterior (el estado de naturaleza) reaparece ahora en el interior (como estado de excepción), y el poder soberano es propiamente esta imposibilidad de discernir entre exterior e interior, naturaleza y excepción (...).

En consecuencia, esta huida al exterior puede interpretarse como un retorno a lo salvaje/real, que fundamenta, de manera articulada, constante y *recíproca*, la necesidad del dominio y del control sobre lo existente. Dicho de otro modo, es precisamente la presencia de esta «ley de la selva» que rige el exterior —la *nuda vida*, definida por Agamben (2006: 18) como vida expuesta a la muerte—, la que pone en evidencia la existencia (y la necesidad permanente) de un Leviatán que regula (o *establece los límites de*) lo posible. Así, esta presentación de las dinámicas entre exterior/interior en los filmes comentados, configura en realidad un gran espacio interior en el que la única alternativa pasa por el restablecimiento del orden o, en todo caso, por la reforma dentro de los límites de lo *posible*. En definitiva, esta salida al exterior, este «encuentro con lo real», nos habla del reconocimiento de la condición de ciudadano del grupo, de su ingreso en la vida política y, con ello, de la necesidad del sometimiento a las reglas (lo que, dicho sea de paso, recuerda la reacción de parte del sistema político institucional español cuando

respondía a los participantes en el 15M que se manifestaran «con votos y no con pancartas»²⁶⁸).

Aunque retomaremos esta última idea en el epígrafe dedicado al análisis de las distopías adolescentes, lo que interesa ahora señalar es cómo la caída de las fronteras entre interior y exterior acaban representando la desaparición de los velos y de las estructuras que dotaban a los personajes de una falsa seguridad y protección, y la necesidad de aprender a «valerse por sí mismos» en el mundo *real*. En esto, las mencionadas distopías reproducen el llamado «periplo del héroe» basado en el proceso de «*separación-iniciación-retorno*» (Campbell, 1959: 35), cuestión sobre la que volveremos más adelante. Si bien es cierto que esta lectura no anula la crítica implícita en los diferentes textos, el problema con las distopías comentadas es que no dejan lugar a la alternativa: como veremos más adelante, las huidas o escapes acaban generalmente frustradas, o, en todo caso, suponen una solución parcial para un grupo reducido de personas. Es en este sentido que consideramos que las distopías comentadas —exceptuando quizá el caso de *Snowpiercer*, que recuperaremos a continuación— representan propuestas claramente anti-utópicas: la estabilidad y la seguridad se plantean, pues, como imposibles fuera de los límites impuestos o, al menos, como elementos de sospecha que ocultan la verdadera naturaleza humana, egoísta, ambiciosa o, en definitiva, incapaz de mantener una convivencia pacífica más allá de los pequeños grupos de confianza (la familia, los amigos: los «nuestros»).

En cualquier caso, es conveniente aclarar que estas premisas no se presentan siempre de la misma manera, como lo prueba la propuesta de *Snowpiercer*. El punto de partida del filme de Bong Joon-Ho es similar al de los ejemplos anteriores: la máquina representa los límites dentro de los cuales es posible la vida; fuera, sólo se puede perecer. Esto es en lo que los niños más privilegiados del tren son educados desde bien pequeños. Así, cuando los rebeldes alcancen el vagón-escuela, la maestra aprovechará para darnos una lección acerca del destino de aquellos que han intentado escapar del interior de «la máquina que nunca para», como la llaman sus más entusiastas defensores: quince años atrás, los protagonistas de la conocida como «revuelta de los siete» intentaron detener «el tren milagroso» diseñado por el Sr. Wilford; tras fracasar, saltaron del tren en marcha y

²⁶⁸ Sanz, Luis Ángel (2013). «El PP pide al 15-M que se manifieste ‘con votos y no con pancartas’». En *El Mundo*, 14 de mayo. Disponible en <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/05/14/espana/1368530925.html>

murieron tras avanzar tan solo unos pocos metros, permaneciendo congelados como un recordatorio permanente para cualquiera que ose repetir la hazaña (fotograma 112). Como la propia maestra hace repetir a los niños: «*Si la máquina deja de funcionar... ¡todos moriremos!*».



Fotograma 112.

Fuente: *Snowpiercer* (Bong Joon-Ho, 2013).

Sin embargo, en *Snowpiercer*, el descubrimiento del engaño no supone necesariamente una vuelta al origen en el sentido hobbesiano de los anteriores filmes. Cuando Curtis (Chris Evans), líder de los rebeldes, deba finalmente tomar la decisión de «adueñarse» la máquina o destruirla definitivamente, optará por lo segundo, provocando una traumática salida al exterior en la que los únicos supervivientes —una niña asiática que no habla inglés y un niño negro que apenas está aprendiendo a caminar— tendrán la oportunidad de comenzar de nuevo. Este final «abierto» deja espacio a la imaginación para una posible refundación libre de las ataduras de la antigua civilización occidental representada en el tren. Aunque no se ofrece ningún tipo de «garantía» en un sentido *utópico* (al menos, no en el sentido tradicional), el espectador es invitado aquí a imaginar la suerte de la pareja de niños. En este caso, la caída de las fronteras funciona como una invitación a un posible debate sobre las alternativas disponibles, sobre los *futuros posibles*. En este sentido, y aunque será necesario seguir explorando tanto en los aspectos formales como en el argumento del filme, parecería que en el mismo podemos detectar una tendencia a un

planteamiento distópico crítico, en el sentido en el que lo hemos definido en la segunda parte de esta tesis²⁶⁹.

También en *Children of Men* podemos observar un tratamiento similar. En este caso las fronteras quedarán delimitadas por los límites territoriales de la nación británica, única superviviente al colapso demográfico planteado en la trama (fotogramas 113 y 114).



Fotogramas 113 y 114.

Fuente: *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006).

En *Children of Men*, a diferencia de los casos anteriores, no tenemos una imagen «real» de lo que sucede en el exterior. Son los anuncios televisivos los que nos permiten descubrir que fuera de las fronteras que delimitan la nación ya no queda nada, lo que legitima el rol represor del Estado como máximo (y único) garante del futuro de la civilización. La imposibilidad de acceder a ese exterior «real» nos deja ante la realidad distópica como única lectura del mundo, como límite de lo imaginable y, en consecuencia, de lo posible.

El relato se circunscribe, pues, a analizar este interior como un espacio constantemente amenazado e híper vigilado, en el intento incesante por parte del Estado de convertirlo en un lugar inexpugnable. Intento que justifica la existencia de los guetos y de los campos de concentración donde se encierra a cualquiera que ponga en riesgo la relativa «normalidad» de la vida cotidiana de los ciudadanos británicos. Así, la total indiferencia de estos ante la violencia estatal, queda patente cuando observamos a Theo bajar del tren que lo conduce al encuentro con su viejo amigo, Jasper, y toparse con las jaulas abarrotadas de inmigrantes vigiladas por policías fuertemente armados (fotograma 115), imagen que recuerda la sordera de los ciudadanos de la *Fahrenheit 451* de Bradbury ante el sonido de los bombarderos atravesando el cielo.

²⁶⁹ Ver el epígrafe número 1 de la segunda parte («La distopía: una definición preliminar»).



Fotograma 115.

Fuente: *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006).

Las fronteras de Reino Unido subsumen así, en el espacio nacional, todos los conflictos humanos: la imagen de la barbarie y de la civilización se reduce al mismo espacio, convirtiéndolo en un lugar de enormes contrastes y contradicciones. Frente a la ruina generalizada de las distopías «postapocalípticas» comentadas previamente, aquí los signos del colapso se circunscribirán a espacios bien delimitados —los mencionados guetos— en los cuales la lucha hobbesiana por la supervivencia es la norma. El exterior de este interior asfixiante y custodiado vendrá representado por el bosque o los pequeños espacios rurales donde se organiza la resistencia al régimen. No obstante, este «exterior del interior» se presenta como un espacio siempre precario, inseguro e inestable, en el cual los protagonistas no pueden permanecer por mucho tiempo. De esta forma, los espacios de resistencia se presentan como un «falso exterior» o, más precisamente, como un exterior simulado, necesario para la legitimación y la conservación del *statu quo*.

No será hasta el final del filme cuando descubramos la existencia de un exterior de posibilidades más allá de las fronteras de la ciudad. El mismo vendrá representado por la imagen del mar, al que se aventura Theo junto a su «protegida», Kee, la joven negra embarazada. Con esta imagen final, de manera similar a lo que sucedía en *Snowpiercer*, el exterior se nos presenta como una oportunidad para comenzar de nuevo. Sin embargo, en este caso, se trata de un exterior preparado de antemano para simplemente «recibir» a la joven, quien sólo puede encomendarse a sus rescatadores. La imagen del barco de

salvamento, bautizado como «Tomorrow», avanzando entre la densa niebla como una especie de faro guiado por los hombres (fotograma 116) nos recuerda que, en todo caso, la posibilidad de emancipación pasa por abandonar tierra firme, por el desplazamiento hacia un futuro sin un destino cierto, seguro o estable²⁷⁰.



Fotograma 116

Fuente: *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006).

Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en *Snowpiercer*, aquí el exterior no es un espacio en blanco, vacío, *extraño*: en este exterior aún persisten elementos del pasado a partir de los cuales orientarnos en el camino. La imagen final de *Children of Men* supone, de este modo, una apuesta por retomar el timón de nuestro propio destino como humanidad, de redirigir la nave hacia un horizonte aún indeterminado, pero con la seguridad de «capitanearla». La salida al exterior conlleva, por tanto, emprender un viaje hacia un mañana que se abre camino entre un paisaje *nebuloso*. La propuesta humanista del filme no gira en torno al completo derrumbe de lo anterior, sino a una invitación a explorar posibles alternativas más allá de las fronteras territoriales, del Estado-nación como único espacio seguro y fiable.

²⁷⁰ En el documental *The Possibility of Hope* (Alfonso Cuarón, 2007), incluido como contenido extra en la edición DVD de *Children of Men*, Slavoj Žižek observa algo similar. Para él, la metáfora del bote salvavidas en el desenlace del filme nos habla de la necesidad de «flotar libremente», de «cortar las raíces» y abandonar la seguridad del terreno. En otras palabras, se trataría de abrazar la incertidumbre como posibilidad para la utopía.

2.2.2. Los límites de la revuelta: el orden en el interior de las fronteras.

En cualquier caso, es evidente que la idea de frontera no se agota en las propuestas de los anteriores textos fílmicos. En el caso de *In Time*, *Downsizing*, *Elysium* e, incluso, en el propio interior de la máquina de *Snowpiercer*, las fronteras no se encargan de una división tan explícita entre interior y exterior como sucedía en los ejemplos previos, sino que sirven a los propósitos de representar y problematizar las diferencias de clase. En estos ejemplos nos encontramos, pues, con mundos generalmente cerrados sobre sí mismos, en los que la división se presenta como condición *sine qua non* para la reproducción del sistema, en una crítica con tintes anticapitalistas (al menos, como puntapié inicial). El exterior —exceptuando el ya comentado caso de *Snowpiercer*— se presenta en todo caso como un espacio de tránsito y/o intercambio entre los diferentes estamentos, a modo de muestra de la interdependencia y subordinación existente entre unos y otros.

En *In Time*, la trama se ambienta en un mundo distópico en el cual sus habitantes dejan de envejecer una vez alcanzan los veinticinco años, momento en el que en su cuerpo se activa un reloj con una cuenta atrás; si no trabajan para «ganar» más tiempo, los jóvenes mueren pasado tan solo un año. Aquí las fronteras sirven a modo de delimitar diferentes «zonas horarias» en función del poder adquisitivo de sus habitantes —poder que viene determinado por el tiempo de vida del que disponen—, vetando el acceso de aquellos que habitan los guetos mediante una serie de peajes que se van encareciendo y volviendo más impenetrables a medida que se avanza (fotogramas 117 y 118).



Fotogramas 117 y 118.

Fuente: *In Time* (Andrew Niccol, 2011)

En una de las zonas más humildes de la ciudad —la zona 12, bautizada como Dayton— habita Will Salas (Justin Timberlake), un joven proletario de veintiocho años que vive con su madre, Rachel (Olivia Wilde). La imagen de un Will «encerrado» dentro de este

mundo, que se repite sobre todo en las primeras secuencias del filme (fotogramas 119 y 120), nos habla ya de la falta de «salidas» impuestas por este modelo a la clase trabajadora.

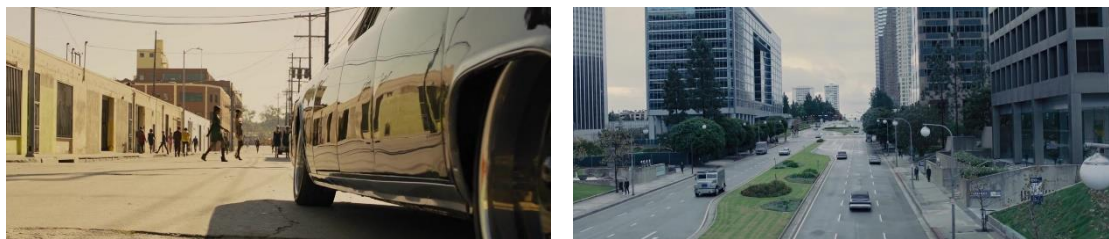


Fotogramas 119 y 120.

Fuente: *In Time* (Andrew Niccol, 2011)

La trama se disparará cuando una noche Will conozca a Henry Hamilton, un hombre «adinerado» que, antes de suicidarse, le dejará en *herencia* más de cien años de vida. Will aprovechará el inesperado regalo para abandonar el gueto, trasladándose a través de las diferentes zonas hasta llegar a la más «adinerada», el distrito financiero de New Greenwich, donde intentará *camuflarse* entre sus habitantes, imitando su apariencia y comportamientos. Allí conocerá a Sylvia (Amanda Seyfried), hija del magnate Phillippe Weis (Vincent Kartheiser), dueño de la mayor compañía de prestamistas de tiempo. Tras una fiesta en la mansión de los Weis, Will será identificado y acusado del asesinato de Henry. A partir de este momento dará inicio a una persecución en la cual Will tomará como rehén a Sylvia, quien —tras descubrir la precaria vida de los guetos, de modo similar a lo que le sucedía a la Avis de *El Talón de Hierro* de Jack London— decidirá ayudar al protagonista, emprendiendo ambos una lucha «robinhoodesca» por la redistribución de la riqueza.

Como vemos, las fronteras de *In Time* sirven al fin de delimitar el espacio pauperizado en el que viven los trabajadores más humildes, de aquel impoluto en el que habitan las clases dirigentes (fotogramas 121 y 122). Esta delimitación, como lo demuestran los pasajes entre una zona horaria y otra, funciona sin embargo de manera *relacional*, poniendo de manifiesto que la división de clase funciona «como momentos antagonistas de una totalidad dinámica [que] en su conflicto, devienen dinámicas y totalizadas» (Postone, 2006: 415).



Fotogramas 121 y 122.

Fuente: *In Time* (Andrew Niccol, 2011)

Así, esta totalidad se da aquí en la forma de ese interior distópico al que nos referíamos antes: un interior sin exterior o donde el exterior solo representa el espacio de tránsito que permitirá a Will y Sylvia burlar (siempre de forma fugaz y huidiza) el control de la autoridad policial. Es justamente en este rol represivo de los llamados «guardianes del tiempo», la policía de este mundo distópico, en el que se asume la presencia de un Estado que, en todo caso, aparece siempre al servicio del capital. Raymond Leon (Cillian Murphy), el «guardián del tiempo» a cargo de la persecución de Will, se nos presenta, pues, como el mayor responsable de la conservación del *statu quo*. Esto es lo que él mismo le reconoce a Will cuando este le echa en cara que los verdaderos «ladrones» de tiempo se encuentran entre los más poderosos: «Soy un guardián del tiempo», responde Raymond, «No me ocupo de la justicia. Sólo me ocupo de lo que puedo contabilizar. Segundos, minutos, horas. Cuido el tiempo». El punto de partida de *In Time* podría ser leído, en consecuencia, como una denuncia de corte marxista en el que el Estado aparece como el encargado de asegurar el dominio ejercido por la burguesía en el «proceso de extorsión de la plusvalía» (Althusser, 2003: 19). Proceso que en el filme aparece representado mediante la metáfora del tiempo como moneda de cambio que deja su huella en los propios cuerpos, sacando a la luz (en este caso, de forma casi literal) la explotación inherente al conflicto capital-trabajo en el capitalismo. En otras palabras, *In Time* explicita las marcas que el sistema de producción capitalista imprime en la propia experiencia vital, tomando el cuerpo —y, por tanto, la propia existencia— como espacio último del despojo.

En este sentido, cabe recordar que, como señala Postone (2006: 287) la concepción del tiempo como tiempo «abstracto» vinculada a la noción de productividad y de valor, nace a la par de la idea capitalista de *progreso*, convirtiéndose de esta manera en una nueva forma de dominación social. Lo que el autor —en su revisión de la crítica marxiana sobre la «tiranía del tiempo» en el capitalismo— ha venido a llamar «alienación temporal», es

encarnado en *In Time* de manera manifiesta no sólo a través de la imagen de la «cuenta atrás», sino también cuando Will, en su paso por New Greenwich, delata su condición de proletario debido a que, allí, él es el único que corre. Así, la propuesta de *In Time* encajaría dentro nuestra definición de la distopía como crítica a la noción de progreso que, en este caso, además, parecería albergar una crítica anticapitalista mucho más directa que en los casos analizados anteriormente (salvando, quizá, el caso de *Snowpiercer*).

Aun cuando el cruce a través de las fronteras que delimitan las diferentes zonas podría servir como oportunidad para abordar la definitiva desaparición de las divisiones de clase, la trama opta por no explorar demasiado esta posibilidad, inclinándose por la imagen de un mero retorno —pacífico y festivo— de la movilidad social. Los residentes de los guetos se valdrán del caos provocado por Will y Sylvia, aprovechando la momentánea falta de vigilancia en los sucesivos «peajes» que dividen cada zona para trasladarse a aquellas más pudientes. Es cierto que el filme deja abierta la posibilidad de un «colapso del sistema», como un temor asociado a la apertura de las barreras por las que ahora transitan libremente los «parias»; sin embargo, en *In Time* no nos encontramos con una revuelta de ningún tipo: los habitantes de los guetos no muestran ningún atisbo de rebelión contra el sistema, más allá de la transgresión puntual de las barreras impuestas inicialmente. Como veremos que sucede también en otros ejemplos analizados, la estructura social no es cuestionada más allá de la denuncia de la «avaricia» de algunos de los personajes representantes de la burguesía más codiciosa (el Sr. Weis), mientras, al mismo tiempo, se nos plantea una posible alianza entre la clase trabajadora (Will) y aquellos miembros más «honrados» de la burguesía que reconocen, en el modo de vida de la clase trabajadora, sus miserias personales (Sylvia). Se trata, en todo caso, de corregir los supuestos fallos del sistema sin cuestionar la estructura económica (las barreras, recordemos, continúan en pie).

En este sentido, la crítica de *In Time* hila con las protestas contra la «codicia corporativa»²⁷¹ de buena parte de los manifestantes anti-Wall Street, en el marco de la crisis financiera de 2008. No obstante, frente al reclamo de cambios estructurales del movimiento *Occupy* y la posible vindicación de clase detrás de su más famoso eslogan «We are the 99%», el filme acaba realizando una lectura superficial de las demandas,

²⁷¹ Honan, Edith; McAllister, Edward (2011). Thousands protest Banks, corporate greed in U.S. marches. En *Reuters*, 15-10-2011. Disponible en <https://www.reuters.com/article/us-usa-wallstreet-protests-idUSTRE79A41E20111015>

reduciendo el problema a una cuestión de individualidades y de «formas de ser/hacer» de la burguesía (la «empatía» de Sylvia frente a la «ruindad» de su padre). Con esto, la crítica al sector financiero —encarnado en el personaje del Sr. Weis, que especula con el tiempo hasta el punto de causar la muerte de aquellos que viven en los guetos, como le sucede a la madre de Will— y a la connivencia del Estado que apuntala el *statu quo* mediante su aparato represivo, quedará diluida en un alegato por la restauración de un orden anterior, de un capitalismo a la «vieja usanza» en el que la posibilidad de ascenso social se presentaba (al menos, en la teoría) como una posibilidad.

Algo parecido ocurre en el caso de *Elysium*. Como comentábamos en el pasado epígrafe, aquí la división de clase se presenta en la forma de dos mundos bien diferenciados, entre los cuales el intercambio se reduce al traslado de mercancías entre uno y otro lugar. Así, la prosperidad y los privilegios de los habitantes de la estación espacial Elysium (fotograma 123) se sostienen gracias al trabajo de las clases más «desfavorecidas», explotadas y marginadas en la Tierra (fotograma 124).



Fotogramas 123 y 124.

Fuente: *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013)

La desigualdad entre ambos mundos resulta evidente, también al nivel de la puesta en escena. Elysium se presenta ante nosotros como un espacio de abundancia, verde, organizado, armonioso y fértil; en pocas palabras, como su propio nombre lo indica, se trata de un lugar *paradisíaco*, hogar de una burguesía mayoritariamente blanca y anglosajona. En contraste, la Tierra aparece como un sitio ceniciento, árido, devastado y (súper)poblado por personas de diferentes etnias y orígenes, en una imagen que recuerda el paisaje de cualquier *slum* latinoamericano o africano; como el Tártaro griego en el que sobreviven los «condenados». El retrato de este distópico planeta Tierra apela de este modo a los imaginarios colectivos sobre los países del Sur, entendidos como modelo de una pauperización que se ha extendido hasta generalizarse también entre los miembros de la clase trabajadora blanca de los países del Norte, representada por el personaje de Max. En consecuencia, el planeta entero se ha convertido en un escenario donde el

conflicto, el desorden y la sumisión —o, incluso, la resignación «cristiana», como parece insinuar la figura de la monja que sermonea a Max al inicio del filme— son la norma. Esto pone en evidencia la metáfora que aborda, también, la idea de un «apartheid planetario»²⁷² (Riechmann, 2005: 215) como una división entre los de «arriba» y los de «abajo» que saca a relucir, también, la cuestión ecológica: los ricos han huido después de dejar el planeta contaminado y «enfermo», como se nos narra en los intertítulos que dan inicio del filme.

La estación espacial de Elysium se nos presenta de esta manera como una suerte de *utopía* capitalista construida *ex profeso* para que los miembros de la clase dominante global continúen manteniendo su estilo de vida, sustentado sobre el constante expolio (de recursos, de mano de obra) y la opresión de los pueblos empobrecidos de la Tierra. El exterior, al igual que sucedía en el caso de *In Time*, supone aquí otra vez un espacio de pasaje que vincula ambos mundos: las fronteras entre la Tierra y Elysium no son completamente herméticas (no pueden serlo) y, en la teoría, nada «impide» a los terrícolas trasladarse a la estación espacial si son capaces de conseguir el dinero y la documentación requerida para hacerlo. Al igual que sucede en el mundo «real», aquellos que intentan burlar de manera ilegal los controles de frontera son apresados y/o deportados por las fuerzas de seguridad.

El aparato represivo del Estado funciona en *Elysium* en connivencia con la megacorporación Armadyne, controlando las fronteras para asegurar la extracción y circulación de recursos procedentes del planeta. Con todo, aquí la denuncia se dirige exclusivamente hacia el Departamento de Defensa dirigido por la ambiciosa y corrupta Jessica Delacourt (Jodie Foster): la mujer será de hecho cuestionada por el presidente de Elysium, quien amenaza con destituirlo debido al excesivo uso de la fuerza al que ésta recurre de manera constante para lidiar con el problema de la inmigración ilegal. Ella, sin embargo, se defiende aludiendo a la necesidad de proteger la «longevidad de [su]

²⁷² Mediante esta idea, Riechmann denuncia la estrecha relación entre desigualdad social (ya sea que hablemos en términos de clase como también de las relaciones Norte-Sur) y crisis ecológica. En este sentido, la metáfora de la estación espacial *Elysium* parecería venir a representar a aquella «burguesía global», responsable, según datos de Riechmann (2005: 237-238), del consumo del 80 por ciento de los recursos mundiales. Esta burguesía, afirma el mencionado autor, constituiría alrededor del 20 por ciento de la población mundial y estaría conformada, mayoritariamente, «por parte de la población de Norteamérica, la Unión Europea y Japón». Cabe recordar que Neil Blomkamp, director de *Elysium*, es responsable también de *District 9* (2009) filme de ciencia ficción sudafricano en el que el motivo del *apartheid* está, también, muy presente.

hábitat»: «Cuando vengan por su casa», replica Delacourt, «la casa que construyó para sus hijos y los hijos de sus hijos, no lo salvarán sus promesas de campaña. Lo salvaré yo». La denuncia de los métodos poco «democráticos» de la secretaria es otra vez puesta sobre la mesa cuando esta le encargue al propietario de Armadyne, el empresario John Carlyle —responsable también de la construcción y el mantenimiento de la estación espacial—, manipular los servidores de Elysium para perpetrar un golpe de estado que la lleve al poder: «Este hábitat está muriendo», le dice Delacourt a Carlyle, «Tiene una enfermedad política dentro. Un tumor que hay que extirpar». Esta personificación de las perversiones en el interior del sistema en el personaje de Delacourt se traduce, paradójicamente, en una cierta «exculpación» del sistema que, en todo caso, es acusado sólo de actuar por omisión, en un intento de guardar las apariencias «democráticas» que lo legitiman. En cualquier caso, es al menos llamativo que el presidente de Elysium y su equipo de gobierno aparezcan sólo en una escena a lo largo de todo el filme.

Así, la aparente crítica «antisistema» irá diluyéndose progresivamente al observar con más detalle los entresijos que van cobrando relevancia a lo largo de la trama. Al final, el conflicto principal se centrará fundamentalmente en el acceso a la salud en uno y otro planeta: mientras los *elisianos* tienen acceso a las llamadas *med-bays* —unas cápsulas/camillas inteligentes capaces de curar cualquier dolencia con solo apretar unos botones—, los pobres *terricolas* sufren debido a la escasez de recursos médicos básicos. Cuando Max sufra un grave accidente en la fábrica de la corporación Armadyne donde trabaja, acabará recurriendo a la ayuda de un grupo de conocidos contrabandistas para infiltrarse en Elysium; a cambio, estos le pedirán que, una vez allí, robe información para ellos. La trama se dirigirá, pues, a resolver el conflicto personal de Max, transformando el escenario distópico descrito anteriormente en mero contexto. De esta manera, Max (sacrificio mediante) acabará convertido en una suerte de héroe involuntario que, casi como producto del azar, conseguirá que los miserables terrícolas sean finalmente reconocidos y «admitidos» por el régimen. Con esto, unas cuantas naves cargadas con equipamiento médico partirán desde la estación espacial hacia la Tierra.

Cabe recordar que el filme se estrena en el año 2013, tan sólo unos meses después de que Barack Obama fuese reelecto como presidente de los Estados Unidos y en un momento en el que el debate sobre su ley «estrella» —la *Affordable Care Act* («ACA») o, como se la denominó popularmente, *Obamacare*— se encontraba en un punto álgido. Los esfuerzos para tumbar la ley por parte del partido Republicano —con Mitt Romney a la

cabeza— habían alcanzado ya la Suprema Corte de Justicia de los Estados Unidos en el año 2012, y las encuestas aún mostraban un grado considerablemente alto de rechazo a la misma entre la opinión pública. Según un artículo publicado en 2013 por el periódico británico *The Guardian*, la oposición al *Obamacare* aumentó en los meses posteriores a las elecciones de 2012, llegando a situarse en torno al 52% en octubre de 2013, dos meses después del estreno de *Elysium*²⁷³.

Como sucedía en *In Time*, aquí tampoco existe ningún atisbo de rebelión y los habitantes de la tierra se limitarán a recibir alegre y pacíficamente la ayuda humanitaria. Si bien es cierto que este desenlace «feliz» podría ser leído como una conquista de derechos (sin dudas) significativa teniendo en cuenta el contexto extradiegético en la que se plantea tal trama —el prohibitivo sistema sanitario estadounidense denunciado por Michael Moore en su documental *Sicko*, cinco años antes—, esto no excluye que se trate de una enmienda parcial que no ahonda en las cuestiones estructurales de fondo. Por otra parte, la denuncia del sometimiento y condena de las clases «bajas» a este régimen de apartheid planetario, acabará reproduciendo (de manera o no intencionada) el mito del «salvador blanco», encarnado en la figura de Max. La recurrencia a una serie de estereotipos —como el recio contrabandista Spider y su «pandilla» (todos ellos, *latinos*), los sacrificados y desinteresados amigos de Max (Julio y Frey, ambos también *latinos* que reproducen el mito rousseaniano del «buen salvaje») o el mercenario sudafricano blanco, M. Kruger— favorece una lectura del mundo en clave *paternalista* en el que el horizonte de posibilidades queda limitado a la salvación de los pobres y necesitados «tercermundistas» a manos del «héroe blanco norteamericano»²⁷⁴. En esta línea, Matthew W. Hughey (2012: 761) señala que la persistencia de este mito dentro de la filmografía hollywoodense constata su importancia en cuanto dispositivo cultural y artefacto de la llamada era «post-racial», en un intento por reparar el mito del supremacismo blanco de épocas anteriores. Como el propio autor llama la atención:

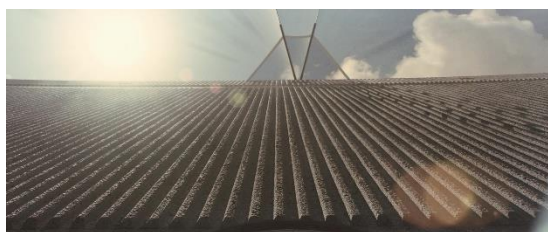
²⁷³ Aunque las encuestas realizadas durante los años 2012 y 2013 muestran resultados dispares, en parte debido a los sesgos aplicados a la hora de su formulación, el rango de desaprobación de la ley se mantenía considerablemente alto en todas ellas, en torno al 45 y el 55%, aproximadamente. Para más información, ver: Enten, Harry J. (2013). «The US healthcare paradox: we like Affordable Care Act but fear Obamacare», *The Guardian*, 1 de octubre. Disponible en: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2013/oct/01/healthcare-obamacare-affordable-care-act>. Consultado el 10 de junio de 2021.

²⁷⁴ Como tendremos oportunidad de analizar en mayor detalle en el apartado dedicado al análisis de la representación de los roles de género, esta misma propuesta se repite en la mayor parte de los filmes analizados.

These inter-racial depictions of friendly and cooperative race relations thus eschew any blatant message of White supremacy while they rely on an implicit message of White paternalism (...). Whiteness emerges as the kind and fatherly de facto savior of the dysfunctional racial “others” that is redeemable in so long as they assimilate into White society (...).

La denunciada injusticia se reduce, por tanto, a una problemática en torno a la incorporación dentro de las fronteras del sistema de aquellos antes «excluidos», no a su transformación. En otras palabras: pese al *ingreso* de los «nuevos ciudadanos», ahora reconocidos como tales, las fronteras de Elysium seguirán en pie, separándolas y protegiéndolas de la Tierra. En consecuencia, el desenlace del filme no se propone una supresión del régimen de apartheid que regula y garantiza la reproducción del *statu quo*, sino una reforma parcial del sistema, a fin de garantizar la supervivencia de aquellos más miserables. Así, aunque los dos mundos presentados en el filme vienen a representar las desigualdades estructurales del sistema, la trama del filme acabará finalmente elidiendo y reduciendo el conflicto a la pregunta sobre el «derecho de admisión» de los desposeídos a la supuesta *utopía* capitalista.

La propuesta de *Elysium* presenta muchas similitudes con la otra distopía protagonizada por Matt Damon, *Downsizing*. En este caso, la idea de la frontera aparecerá una vez que su protagonista, Paul, se someta al proceso de *encogimiento* y se traslade a vivir en «Ociolandia» (*Leisureland*), una de las ciudades en miniatura disponible en el mercado estadounidense. Como el propio protagonista descubrirá más adelante, tras la enorme muralla sobre la que se sostiene el domo que protege la ciudad de los avatares del exterior, sobrevive una gran comunidad de migrantes que trabajan para los «nuevos ricos» del interior (fotogramas 125 a 128).





Fotogramas 125 a 128.

Fuente: *Downsizing* (Alexander Payne, 2017).

Con esta imagen, *Downsizing* alude también a un debate muy concreto: la promesa del entonces presidente de los Estados Unidos, el republicano Donald Trump, de ampliar el muro que separa México de los Estados Unidos. Tan solo un mes después de asumir la presidencia, en enero de 2017, Trump anunciaba la puesta en marcha del proyecto, bajo la excusa de la necesidad de reforzar la «seguridad nacional» ante la «amenaza del terrorismo»²⁷⁵. En el filme, este mensaje se hace también presente cuando Paul, durante su primer día en Ociolandia, atiende al telediario de la BBC donde se nos recuerda que «desde hace muchos años, tanto el Departamento de Seguridad Nacional como el Servicio de Inmigración y Naturalización de los Estados Unidos han estado advirtiendo sobre la facilidad con la que la gente reducida, desde inmigrantes ilegales hasta potenciales terroristas, podrían penetrar las fronteras estadounidenses».

Ociolandia se nos presenta, pues, como un modelo en miniatura de la sociedad norteamericana, a través del cual observar, con pretendida mirada «científica» (a través de un «microscopio»), las terribles contradicciones sobre las que se sostiene el actual *American way of life*. En el filme, la transición entre ambos mundos se da a través de un diminuto túnel tallado en el muro, por el que Paul accede acompañado de Ngoc, una activista ecologista vietnamita que consiguió escapar de su país luego de que su gobierno la «redujera» a la fuerza. El muro delimita así, nuevamente, dos mundos que se presentan conectados a través de una relación de subordinación y/o dominio: el de los privilegiados habitantes de la verde y ordenada *Ociolandia* (fotograma 129) y el de quienes mantienen con su trabajo las comodidades de este mundo, sobreviviendo, hacinados y literalmente desamparados, en la desértica periferia (fotograma 130). De esta manera, aunque la denuncia vuelve a enfocarse aquí hacia un interior «seguro» y «opulento», el exterior no

²⁷⁵ Hirschfeld Davis, Julie; Sanger, David E.; Haberman, Maggie (2017). «Trump to Order Mexican Border Wall and Curtail Immigration». En *The New York Times*, 24 de enero. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2017/01/24/us/politics/wall-border-trump.html>

representa tampoco aquí un lugar al que huir, sino lo «Real» entendido como la «verdad» oculta tras los muros.



Fotogramas 129 y 130.

Fuente: *Downsizing* (Alexander Payne, 2017).

Esta revelación puede leerse también como una diatriba anti-utópica en la que Estados Unidos/Ociolandia ocuparía el lugar de la «falsa utopía» capitalista a denunciar debido, fundamentalmente, al impacto de su modo de vida en el mundo. Sin embargo, el planteamiento anti-capitalista del filme parecería acabar diluyéndose más adelante, para convertirse en una enmienda a la totalidad de cualquier proyecto utópico. Así, pese a la aparente armonía y concordia del modelo «colectivista» de la primera comunidad de «pequeños» fundada en Noruega, esta acabará también sucumbiendo al colapso ecológico, lo que llevará a sus habitantes a refugiarse en un pequeño y limitado búnker, dándole la espalda al resto de la humanidad. Si bien es cierto que Paul es invitado a unírseles, el —justificado— reproche de Ngoc ante el «aislamiento» planteado por los noruegos lo llevará a optar por el retorno a Ociolandia.

Aunque será necesario volver sobre este desenlace para profundizar en algunos aspectos de su planteamiento, lo que interesa ahora es resaltar cómo la idea de frontera no sufre aquí tampoco ningún tipo de revisión y/o modificación o, por el contrario, sale incluso reforzada al final. Ante la posibilidad del colapso, el refugio de los nórdicos se sella de manera definitiva y aquellos que viven *olvidados* fuera de los muros de Ociolandia lo seguirán haciendo bajo las mismas condiciones de desigualdad. De esta manera, el retorno de Paul y Ngoc a las fronteras seguras de Ociolandia (protegida por la cúpula), se traducirá en una moraleja en torno a la «caridad» y/o la «compasión» ante aquellos que no parecen tener otra salida que la resignación: Paul y Ngoc, ahora convertidos en pareja sentimental, dedicarán todos sus esfuerzos a ayudar y alimentar a los pobres más allá del muro.

Como puede deducirse de lo dicho, no hay aquí ninguna posibilidad de una rebelión colectiva que plantee una posible transformación radical del sistema. Por el contrario, nuevamente nos encontramos con el mito del *white savior* que, concienciado gracias al contacto con los «buenos salvajes», decide sacrificar la posibilidad de una vida relativamente cómoda para asistir a los «necesitados». Al igual que sucedía en los casos analizados anteriormente, el filme no deja lugar a alternativas y todo queda reducido a una apuesta por la empatía y la caridad de los de *dentro* con aquellos que (mal)viven *fuera*. Este contraste satírico servirá para reforzar el que parece uno de los mensajes centrales del filme: la utopía como un proyecto clasista y poco «realista», donde el acceso está vedado a unos pocos. La idea de los límites se nos presenta como algo «natural» que, en cuanto tal, no puede ser destruido sino simplemente *paliado*. Aquí no existe ni siquiera la posibilidad de reconocimiento o ingreso, como sucedía en el caso de *Elysium*, sino solo la de mitigar las (posibles) consecuencias asociadas a una división que se da por sentada.

Una división que también es abordada en *Snowpiercer*. Como ya hemos adelantado en el pasado epígrafe, aquí los vagones del tren funcionan como modelo de la estructura socioeconómica de las sociedades capitalistas, en las que las clases más «bajas», se encuentran al final de la cola, mientras las clases dominantes se sitúan en los vagones delanteros, cercanos al motor de la máquina. Las fronteras dentro del tren diseñado por el Sr. Wilford vienen dadas por las puertas que separan cada clase en función de lo que los pasajeros han pagado para acceder al mismo. De esta manera, el mundo planteado en esta distopía se configura de una forma mucho más hermética que en los casos previos: el interior se presenta bajo una estructura inamovible, bloqueada por las complejas cerraduras electrónicas que rematan las pesadas puertas metálicas colocadas entre los coches. Estas barreras sirven así a modo de metáfora de la completa ausencia de movilidad social dentro de «la máquina», cuestión que se expone de manera (si cabe) aún más explícita en el famoso monólogo del personaje de la Ministra Mason (Tilda Swinton), segunda al mando del tren:

El orden es la barrera que contiene el frío y la muerte. En este tren de la vida, todos debemos quedarnos en las estaciones asignadas. Cada uno de nosotros debe ocupar las posiciones preasignadas. ¿Se pondrían un zapato en la cabeza? Por supuesto que no. Un zapato no va en la cabeza. Un zapato va en un pie. En la cabeza, van los sombreros. Yo soy un sombrero y ustedes un zapato. Yo voy en la cabeza y ustedes en los pies. ¿Sí? Así son las cosas.

Este «así son las cosas» que el personaje de Mason utiliza como coletilla en diversas ocasiones a lo largo del filme acentúa la idea de los «límites» que, de rebasarse, pondrían en riesgo el orden establecido (en una alusión bastante evidente, por otra parte, al «there is no alternative» de Margaret Thatcher)²⁷⁶. Esto último constituye un tropo recurrente en el cine de Bong Joon-Ho, como lo prueba su famoso filme «Parásitos» (*Gisaengchung*, 2019), en el cual la idea de los límites juega un papel fundamental en la composición de los diferentes planos separando a los personajes en función de su clase social, lo que funciona al mismo tiempo como una transposición en el nivel de la imagen del diálogo que el adinerado Sr. Park mantiene con su esposa: «Odio a las personas que cruzan la línea». En el caso de *Snowpiercer*, el caos comenzará cuando los postergados del vagón de cola derriben la primera barrera de manera violenta, gracias a un ariete con el que consiguen bloquear el sistema de cierre de la puerta que los mantiene prisioneros. Una vez consigan acceder a los vagones adyacentes, «rescatarán» al personaje de Nam Koong (Song Kang-ho), un antiguo encargado de seguridad del tren que permanece confinado en una especie de morgue debido a su fuerte adicción al «kronol», una droga fabricada a partir de los residuos industriales del tren. Nam accederá a ayudar al grupo a cambio de kronol para él y para su joven hija, Yona (Go Ah-sung), quien posee el don de la clarividencia.

A medida que avancen, los rebeldes no sólo tendrán oportunidad de explorar aquellos vagones dedicados al suministro —donde descubrirán que su comida se fabrica a partir de insectos, mientras los ricos gozan de un abastecimiento constante de carne, pescados, frutas y verduras gracias a los vagones «sostenibles» en los que se producen y elaboran²⁷⁷—, sino que, además, deberán ir sorteando una serie de obstáculos cada vez más duros y «grotescos»: desde unos aterradores guardias con el rostro cubierto por pasamontañas (fotograma 131), hasta la masacre a tiros a manos de la «amorosa» maestra del tren (fotograma 132).

²⁷⁶ Resulta bastante notable la caracterización de Mason como una especie de «dama de hierro»: tanto su tono de voz como sus rasgos parecerían servir de clara caricatura de la ex Primera ministra británica.

²⁷⁷ Referencia que recuerda al ya comentado filme *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973), adaptación de la también mencionada novela de Harry Harrison, *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!!* (1966).



Fotogramas 131 y 132.

Fuente: *Snowpiercer* (Bong Joon-Ho, 2013).

El «orden» como barrera a la que se refería la Ministra Mason en su monólogo, aparece de este modo protegido por dos de las instituciones más importantes dentro de esta sociedad: el ejército y el sistema educativo. Ambas instituciones se presentan como las últimas guardianas de la reproducción del sistema; la primera de forma manifiesta (como nos advierte ya la oscura e inquietante puesta en escena, con unos disciplinados e impenetrables soldados cuyo rostro permanece oculto tras el pasamontañas) y, la segunda, como una suerte de mascarada caricaturesca, *sublimando* la violencia tácita que conlleva su función represiva (nótese que, además de la calidez que transmite la paleta de colores que compone la escena, la maestra de *Snowpiercer* se nos presenta caracterizada como un ama de casa de los años cincuenta que, además, está embarazada).

En esto último, la escena que transcurre dentro del vagón-escuela aborda el lugar que dentro del *sistema* ocupa la «acción pedagógica» en la que el personaje de la madre/maestra detenta el rol de la autoridad. Así, siguiendo la propuesta de Bourdieu y Passeron (1996: 44-45), la escena puede leerse como una exaltación de la violencia simbólica inherente a la imposición de la arbitrariedad cultural sobre la que se sustentan las desigualdades (y, por consiguiente, las relaciones de poder) dentro del tren. La escuela, en cuanto espacio donde esta violencia simbólica se ejerce, sirve por tanto al objetivo de *disimular* «las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza [añadiendo] su fuerza (...) propiamente simbólica». En *Snowpiercer*, esto se acentúa de manera grotesca no sólo mediante la imagen final de la tierna maestra empuñando un fusil automático y disparando contra los rebeldes, sino también a través de las perturbadoras canciones infantiles que los jovencísimos estudiantes aprenden en sus clases («¿*Qué pasa si la máquina se para? ¡Todos moriremos congelados!*»), corean entusiasmados los niños) y/o de las correcciones que los mismos niños reciben por parte de la Ministra Mason cuando muestran abiertamente su rechazo ante los andrajosos visitantes.

De esta manera, la función del vagón-escuela no se reduce simplemente a la legitimación ideológica, sino también al de la conservación (y defensa) del orden social, en función de los intereses de las clases dominantes del tren. Esta representación esperpéntica de la realidad saca a relucir la verdadera violencia que subyace al sistema, ante la cual los únicos que se muestran incómodos (o, incluso, amenazados) son los rebeldes. Al otro lado, los habitantes de los vagones delanteros viven ociosos y despreocupados, ajenos a los posibles conflictos que sólo irrumpen cuando el grupo de rebeldes atraviesa, en silencio, su espacio (fotogramas 133 y 134).



Fotogramas 133 y 134.

Fuente: *Snowpiercer* (Bong Joon-Ho, 2013).

La violencia inherente al sistema tomará la forma, ahora, de la más absoluta aversión de los miembros de la clase dominante, cuyas miradas atravesarán la pantalla, dirigiendo su desprecio hacia el espectador. De este modo, mientras al inicio del filme parecíamos mantener una mirada algo distante, exploratoria, las anteriores instancias de una violencia oculta a los ojos de todo el mundo quedarán ahora al descubierto, implicándonos de forma directa en el conflicto. Las barreras han ido cayendo, ya no queda (casi) nada que ocultar: las cartas están ya sobre la mesa. Así, cuando nos adentremos en el vagón más cercano al motor, nos toparemos de lleno con la orgía capitalista, una orgía de drogas, alcohol y música tecno, en la cual los privilegios de la clase ociosa se mostrarán ya sin tapujos.

Tampoco habrá ya resistencias, solo la invitación a un encuentro con la «verdad» que se divide en la disyuntiva entre atravesar la última barrera para arrebatarse el poder al Sr. Wilford o atravesar la «verdadera» barrera que separa esta realidad de lo «real». Será justamente Nam, el drogadicto hasta ahora sólo encargado de abrir cada una de las puertas interiores de la máquina, quien proponga esta última y «delirante» salida: «¿Sabes lo que quiero de verdad?», le dice Nam a Curtis mientras fuman un cigarro recostados sobre la puerta del motor, «Quiero abrir la puerta. Pero no ésta. (...). La puerta al mundo exterior. (...). Puede que creas que es un muro. Pero es una maldita puerta». La encrucijada se

plantea de esta manera en términos de reproducción o ruptura, o, dicho de otro modo, de una restitución/subversión frente a una completa demolición de las estructuras que sostienen el orden establecido. Como hemos observado ya en páginas anteriores, el filme optará por esto último, reduciendo a un amasijo de hierros la máquina y, con ella, cualquier división o barrera preestablecida.

Así, *Snowpiercer* se aleja del resto de propuestas donde el andamiaje —pese a revisado— permanecía intacto. La salida «utópica» del filme no consiste tanto, pues, en la mera salida al exterior entendida como un mero escape, sino más bien en la propuesta de eliminación de cualquier posibilidad de retorno: lo que venga tendrá que ser, necesariamente, algo *diferente*.

2.2.3. La frontera como límite: identidad, subjetividad, realidad.

En cualquier caso, como veremos a continuación, las propuestas comentadas en las páginas previas tampoco agotan el tratamiento de la idea de frontera dentro de las distopías cinematográficas actuales. Así, nos encontramos también con la reflexión en torno a los límites entre lo «natural/real» y lo «artificial/falso», observable en los casos de *Blade Runner 2049*, *Ready Player One*, *Wall·E* o *Minority Report*. Se trata de propuestas en la que las fronteras entre uno y otro mundo se presentan en constante tensión y conflicto, lo que las hace siempre imprecisas e inestables.

Como sugeríamos al inicio del anterior epígrafe, en *Blade Runner 2049*, la idea de los límites se propone a través de diversos elementos que evocan la fusión entre lo natural y lo artificial, característica de este mundo distópico. Además de las ya mencionadas plantas de energía solar, nos encontramos también con la imagen de la presa que proporciona parte de la electricidad a la ciudad (fotograma 135), y que, al mismo tiempo, sirve como límite entre un espacio urbano saturado y en permanente expansión, y la «fuerza» de la naturaleza representada por el mar, que empuja y se cuela inevitablemente en el interior.



Fotograma 135.

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

Aun cuando esta imagen sirve al fin de representar la conquista de la naturaleza por parte de la técnica —al igual que sucedía con la de las plantas solares en la primera escena del filme—, la misma expone también la existencia de un espacio de intersección y constante tensión entre ambas. Tensión que quedará encarnada en la figura de los replicantes y, en especial, del agente K, el *blade runner* protagonista del filme. Tal y como se nos narra al inicio, K pertenece a la última generación de replicantes —generación más «obediente» que su antecesora— diseñada en este caso para «retirar» (eliminar) a los de su propia especie. Así, a diferencia de lo que le sucedía al agente Rick Deckard (Harrison Ford) en el primer filme, K es completamente consciente de su condición de replicante y, en consecuencia, de la ficción de su propia experiencia vital: a fin de cuentas, K sabe que sus decisiones no son suyas, que su subjetividad no le pertenece. Esto es lo que constituye su esencia como replicante y, al mismo tiempo, lo que justifica su actividad como *blade runner*: en cuanto replicante, K se limita a cumplir órdenes. No obstante, como iremos descubriendo mediante la trama, el protagonista no puede evitar sentirse atormentado por los recuerdos de su infancia; recuerdos que, pese a simulados, retornan constantemente de manera fragmentada y difusa, cuestionando constantemente su *naturaleza*. La imagen de la presa como barrera entre dos mundos funciona, por tanto, como un recordatorio de esta incapacidad de contener los «impulsos naturales» de manera definitiva y total.

Esta idea se consolidará con el descubrimiento de los restos mortales de Rachael — replicante de la cual Deckard se enamora en el filme de 1982—, cuyos huesos revelan signos de haber concebido un niño «real». La posibilidad de que ese niño sea nuestro protagonista, provocarán en él una crisis ontológica comparable con la «muerte de Dios»

nietzscheana, reimprimiendo el carácter postmoderno ya presente en el primer filme. En definitiva, la confirmación de este supuesto expondría a K a la necesaria asunción de la responsabilidad de sus actos; como más tarde explicitará el personaje de Freysa —líderesa de los replicantes en la clandestinidad— la existencia de este niño confirmaría que los autómatas son, en realidad, «dueños de sí mismos». En consecuencia, esto implicaría la disolución de los límites que definen lo «humano»: el *riesgo* de que el *autómata* se convierta en un ser *autónomo* supondría una amenaza para la precaria estabilidad sobre la que se sostiene el sistema. Esto es lo que se encarga de dejar claro la Teniente Joshi (Robin Wright), jefa de K en el Departamento de Policía de Los Ángeles: «El mundo está construido sobre un muro. Separa las especies. Dile a cualquiera de los lados que no hay muro y te garantizarás una guerra. (...). Mi trabajo es mantener el orden. Eso es lo que hacemos. Mantenemos el orden».

De esta manera, los límites que constituyen la realidad de K —entendida como aquello que constituye su experiencia del (y en el) mundo (su subjetividad y su *identidad*)— se plantearán siempre como algo difuso y turbio, como un reflejo del paisaje de esta California distópica. Con esto, el conflicto en torno a los límites se traslada de ese mundo exterior, incontenible y turbulento, al interior, a la propia subjetividad como el lugar de una —también incontenible y turbulenta— *incerteza*. A esto mismo parecería hacer alusión el «test de referencia», utilizado para comprobar el correcto funcionamiento de los *blade runners* tras cada misión: «*Within cells interlinked, within cells interlinked, within cells interlinked*», repite K al final del test, recordándonos que su identidad no es más que un conjunto de circuitos entrelazados en una sucesión laberíntica —como el mosaico que adornaba las paredes del apartamento de Deckard en el primer filme— que lo aprisiona dentro de sí mismo.

Sin embargo, como puede observarse, el conflicto de K es exactamente el opuesto al que se enfrentaba Deckard: mientras para este último el trauma surgía de la posibilidad de ser en realidad un replicante (y, con ello, de la posibilidad de que todo su mundo fuera un engaño), para K el trauma surge de la posibilidad del encuentro con lo *real*, de la necesidad vital de abandonar la ficción que constituye y legitima su propia existencia. Dicho de otro modo, la crisis ontológica que sufre K en el filme, viene provocada por la toma de consciencia de que sus falsas experiencias podrían ser «reales». En este sentido, la propuesta de *Blade Runner 2049*, liga con aquella de Žižek (2009: 7) cuando este sugería que el problema actual no es tanto el descubrimiento de los mecanismos de la

ideología en cuanto «falsa consciencia», sino, por el contrario, la aceptación consciente de la misma; por ponerlo en sus palabras: «imaginamos que *no* “creemos realmente” en nuestra ideología» mientras, al mismo tiempo, participamos (y *disfrutamos*) activamente de ella. Algo similar sugiere también Mark Fisher (2018: 90), al referirse a lo que denomina el «*cinismo* de la aceptación», que explica mediante la imagen del «viejo izquierdista que “no cree realmente” en el proceso de auditorías que al mismo tiempo [hace] cumplir con pulcritud». En definitiva, como explicaba Žižek en el documental *The Pervert's Guide to Ideology* (Sophie Fiennes, 2012), es la conformidad con la ilusión lo que nos permitiría vivir nuestra relación con el mundo como algo «espontáneo»; como le sucede a K en el filme, la ilusión es lo que le permite ejercer su actividad sin necesidad de cuestionarse.

No obstante, la posibilidad de que K sea «real», implica, en consecuencia, la obligación de rechazar todo aquello que hasta ahora constituía la ilusión de su experiencia en tanto que ser «artificial»; lo que, además de una experiencia dolorosa y desgarradora, supone también un desafío al propio sistema. En otras palabras, la posibilidad de haber nacido supone, para K, un encuentro inevitable con lo real/traumático encerrado en su «falsa» subjetividad, planteado como una necesaria búsqueda de respuestas que lo obligaría a abandonar la tranquilidad y seguridad proporcionada por los relatos que no sólo legitiman su rol en este mundo sino, directamente, *todo su mundo*. Así, el viaje de auto(re)conocimiento que emprende K solo puede comenzar por una necesaria exploración de las fronteras, de los límites que estructuran esta realidad, lo que en el filme será escenificado a través de la imagen del coche del protagonista avanzando a lo largo de la presa, esto es, sobre una de las líneas que dividen y ordenan su mundo (fotograma 136).



Fotograma 136.

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

Sin embargo, fuera de estos límites, K sólo descubrirá despojos, miseria y abandono (fotogramas 137 y 138). El reconocimiento se traducirá en este periplo de K a través del desierto en la cual —como le sucedía a Jesús en el Nuevo Testamento— la fortaleza de sus «creencias» será puesta a prueba. El problema es que, ante la ya comentada desaparición de un dios que dé sentido a este mundo, K quedará constantemente expuesto al sufrimiento y la crueldad, representada por quienes no han tenido más remedio que adaptarse a este páramo yerto y desolado. De este modo, la búsqueda de la «verdad», se traducirá en un necesario retorno a lo *salvaje* que representaría —al igual que sucedía en varios de los filmes que hemos analizado anteriormente— el «estado de naturaleza» hobbesiano. Dicho de otro modo, la búsqueda de la individualidad (de la *identidad*) sólo podría darse, pues, ante el completo «resquebrajamiento de la posibilidad de sociedad» (en Durkheim, 2007: XLV), esto es, ante la completa desaparición de los límites que caracteriza el estado de *anomia* según Durkheim.



Fotograma 137 y 138.

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

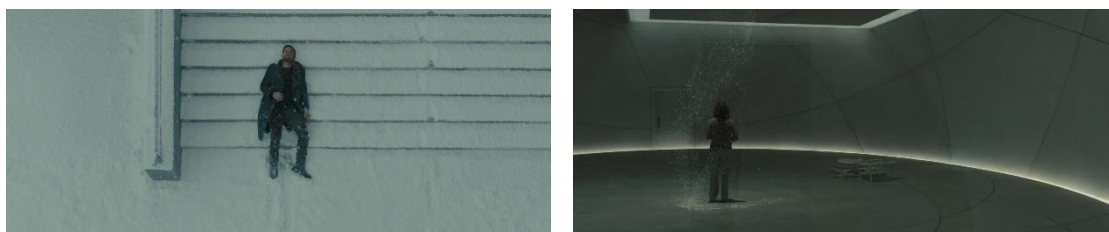
Este estado de anomia *durkheimiano* se presenta, pues, como la única oportunidad para «conocerse a sí mismo». Así, sólo en la exploración de este afuera, representado como el espacio de conflicto y desolación, es donde se presenta la posibilidad de descubrir lo *diferente*, que, en el filme, se reduce al reconocimiento de la condición de individuo apartado de la sociedad. En otras palabras, el viaje de K en busca de respuestas acabará convirtiéndose en una exploración de su «individualidad» —lo que en el filme aparece en varias ocasiones simbolizado a través de la necesidad de K de tener un «nombre propio»²⁷⁸— que sólo podría darse en la solitaria exposición al *des-orden*. De esta manera, la búsqueda de lo «real/verdadero», que abriría para K la posibilidad de emanciparse de

²⁷⁸ Esto es lo que Joi, la «falsa mujer» de K, le dice cuando éste descubre que podría no ser un replicante: «A real boy needs a real name».

su condición de *autómata* para convertirse en un ser *autónomo*, se nos presenta como la traumática asunción de la vulnerabilidad y la inseguridad que conlleva abandonar los límites consustanciales a la vida en sociedad.

Por otra parte, el desierto de Las Vegas por el que vaga K en busca de respuestas, representa también un paisaje detenido en el tiempo, el «fin del cambio» que Jameson (2002: 89) definía como la «única transformación radical imaginable» en la posmodernidad. No resulta, pues, sorprendente, que el personaje de K acabe finalmente muerto al borde de las escaleras del edificio en el que se halla la respuesta definitiva al enigma que lo atormenta. K, después de todo, no era más que un replicante como *cualquiera*: la única posibilidad de emancipación es, por tanto, la propia muerte. Es cierto que la imagen de la muerte como detención definitiva del cambio permanente puede suscitar lecturas diversas, desde una invitación a la «transformación radical» como la sugerida antes por Jameson —entendida en este caso como la necesidad de trascender los límites de nuestra existencia—, hasta la asunción más *pesimista* de nuestra incapacidad para liberarnos de la servidumbre.

La imagen de la nieve cayendo sobre el cuerpo ya sin vida de K —que alude de forma evidente a las famosas «lágrimas en la lluvia» del replicante Roy Batty en el filme original— se confronta aquí con la imagen de la Dra. Ana Stelline —verdadera hija de Rachael y Deckard, y encargada de diseñar todos los recuerdos de los replicantes— recibiendo sobre su cuerpo los falsos copos de nieve que ella misma ha creado (fotogramas 139 y 140). Ambas imágenes, puestas en relación, reforzarían la ambigüedad distópica que, como hemos visto, atraviesa todo el texto: al tiempo que se alberga la posibilidad de algo nuevo, esto se mantiene en secreto —como le sucede a Ana— en pos de preservarlo.



Fotograma 139 y 140.

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

La idea de los límites como lugares de un encuentro siempre inestable entre dos mundos aparece también, aunque de una manera quizá menos *sutil*, en el caso de *Ready Player One*. Aquí el conflicto surgirá a partir de las tensiones e intersecciones entre un mundo «virtual» (el OASIS) y uno «material» (el Ohio distópico): el primero, un espacio de supuesta «libertad» frente a la opresión y angustia del segundo. De manera similar a lo que le sucedía a K en *Blade Runner 2049*, aquí nadie niega la falsedad de esta segunda realidad, lo que no impide que lo que sucede dentro de las fronteras del mundo virtual afecte de manera directa al mundo material (y viceversa). Así, la trama del filme gira en torno al «viaje del héroe» de su protagonista, Wade: desde su salida del «mundo ordinario» y su entrada al «mundo especial» —pasando por las pruebas, el encuentro con los aliados, las tentaciones y el calvario— hasta el retorno con el «elixir». De esta manera, la estructura narrativa de *Ready Player One* no solo responde a la de la mayor parte de los videojuegos actuales (motivo central del filme) sino también, y sobre todo, a aquella del mito, convirtiendo la propuesta en un relato *aleccionador*, en el que las aventuras vividas en el mundo especial/virtual sirve al objetivo de proporcionar un modelo de conducta para el mundo real (Wade incluso tiene su primera experiencia sexual en el OASIS).

En este sentido, la propuesta del filme no se aleja demasiado de aquellas de *The Maze Runner*, *The Island* o *Divergent*, en las que la salida al exterior (el «mundo especial») servía también al fin de educar sobre los límites de lo posible. Sin embargo, aquí, es por medio del juego que los personajes aprendan sobre la necesidad de establecer ciertas reglas que aseguren la reproducción del sistema en el mundo «real». En consecuencia, y a diferencia de lo que sucedía en los mencionados filmes, aquí no hay una *salida* a un exterior «salvaje» o peligroso, sino, por el contrario, una *entrada* a un interior aislado y aparentemente seguro. Como nos hace saber el protagonista al inicio del filme, el OASIS representa un espacio sin límites o, por ponerlo en sus palabras, un mundo «donde los límites de la realidad son tu propia imaginación». Para los personajes, el OASIS representaría el «no-lugar», la deseada *utopía* en la cual el individuo puede desarrollarse *ad libitum*. Aquí, uno es «verdaderamente libre»: en esta utopía, el ingenuo y bonachón protagonista, Wade —la imagen del clásico «perdedor» de las películas de instituto— (fotograma 141), puede presentarse como el atractivo y noble Parzival (fotograma 142),

caballero que —como en la obra de Chrétien de Troyes²⁷⁹— es uno de los principales encargados de la búsqueda del Santo Grial²⁸⁰.



Fotogramas 141 y142.

Fuente: *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018).

El OASIS se traduce, pues, en un mundo a imagen y semejanza de la utopía liberal-capitalista, en la que la «libertad» se identifica automáticamente con la libertad individual (la capacidad de reinventarse, de actualizarse, de ser «dueño» de uno mismo y del destino propio). Aquí, como en la utopía liberal-capitalista, las «reglas del juego» son siempre flexibles, limitadas sólo por la competencia y/o la colaboración puntual entre los diferentes participantes en pos de un objetivo concreto (en este caso, encontrar las tres llaves que los convertirían al ganador en propietario del OASIS). La relevancia de lo individual en el OASIS confronta así con la distopía que representa la malvada empresa IOI: en esta última, los llamados «*sixers*» constituyen un ejército homogéneo al mando de Nolan Sorrento, entrenados especialmente para el torneo. En contraste con Parzival y su pandilla, los *sixers* carecen de identidad propia y de espontaneidad, convirtiéndose en la viva imagen de los ejércitos industriales de las distopías clásicas (fotograma 143).

²⁷⁹ *Perceval o el cuento del Grial* es una fantasía épica perteneciente al género del *roman courtois* («romance cortés»), escrita a finales del siglo XII. Allí se narra la historia de Perceval y cómo este acabó convirtiéndose en uno de los caballeros más importantes de la corte del Rey Arturo.

²⁸⁰ Tal alusión quedará evidenciada mediante diversas referencias al filme *Excalibur* (John Boorman, 1981) donde se narra la leyenda del Rey Arturo.



Fotograma 143.

Fuente: *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018).

Sin embargo, aquí los protagonistas no se enfrentan a la maquinaria estatal totalitaria *tradicional*, sino a la codicia y la falta de escrúpulos del líder de un enorme conglomerado capitalista. Además del ejército de *sixers*, IOI controla las deudas de los habitantes de este mundo distópico, obligando a los morosos a realizar trabajos forzados para la empresa, además de contar también con el apoyo de un enorme grupo de académicos dedicados a resolver los enigmas que Halliday —creador del OASIS— diseñó para el torneo. Sorrento encarna, pues, la imagen de un líder totalitario/capitalista, representante de un sistema inflexible y despótico, que amenaza con destruir el mundo construido por el afable y desinteresado Halliday. En consecuencia, el enfrentamiento planteado en el filme se basa en la defensa de un modelo que compatibiliza la libertad individual con las lógicas de consumo capitalistas, frente a otro que anula por completo al individuo, anteponiendo el beneficio económico de unos pocos y codiciosos especuladores. De esta manera, a medida que la distopía propuesta por Sorrento comience a ganar terreno en el OASIS, este último refugio de «libertad» —asimilable a un capitalismo con «rostro humano», *civilizado*— irá cediendo a las dañinas lógicas del capitalismo *salvaje* que han arruinado ya el mundo «material», convirtiendo todo en un enorme interior y eliminando, con ello, cualquier posible escape.

Como puede observarse, lo que aquí se propone no es un cambio, sino lo contrario: la recuperación, protección y conservación de los resquicios de *humanidad* dentro del mismo sistema, cuestión que liga con la propuesta nostálgica del filme (volveremos sobre esto último en las páginas que siguen). En definitiva, al igual que sucedía en muchos de los ejemplos comentados antes, la apuesta de Wade y su pandilla no pasa en ningún

momento por la destrucción o transformación de su mundo, sino simplemente por la restitución de un orden anterior, añorado en cuanto idealizado. Así, el principal objetivo de Wade será ganar el torneo para convertirse en el heredero de Halliday, lo que le permitiría redibujar las fronteras y recuperar la *independencia* del OASIS; en pocas palabras, garantizar que continúe siendo, valga la redundancia, un «verdadero» *oasis*. Esto quedará claro cuando, hacia el final del filme, Sorrento destruya el OASIS para evitar la victoria de Wade/Parzival: tras el cataclismo, Parzival descubrirá que posee una «vida extra» que le proporciona una segunda oportunidad para ganar la partida y volver a ponerlo en marcha.

De ahí que esta restitución de la separación entre lo «real» y lo «artificial» se traduzca en una reivindicación implícita de los límites de lo posible que sirve a los fines del mantenimiento y la reproducción del *statu quo*. Dicho de otro modo, el conflicto planteado en el filme acabará reduciéndose a una reforma parcial del sistema, a una batalla entre los «buenos» y «malos» empresarios (Halliday y Sorrento, respectivamente), en el que la utopía queda relegada a un espacio de evasión momentánea, siempre al servicio de la realidad. De este modo, en *Ready Player One*, el mundo «real» continuará reproduciéndose de manera inalterable, más allá del encarcelamiento de Sorrento y la rectificación de las «anomalías» que este ha causado.

Esta idea del retorno como «segunda oportunidad» aparece también en *Wall·E*, donde los humanos han abandonado la Tierra a bordo del crucero espacial «Axioma», propiedad de la compañía *Buy 'n Large* (en adelante, BnL), hasta que los robots consigan descontaminar el planeta. De manera similar al OASIS de *Ready Player One* o al *Elysium* del filme de Blomkamp, el crucero en el que se refugian los seres humanos en el espacio funciona como una suerte de utopía hedonista en la que los humanos se han entregado a unas vacaciones indefinidas que los han vuelto seres completamente holgazanes, sedentarios y antisociales. La exuberancia de este crucero *utópico*, en el cual todo está automatizado —motivo que recuerda al hotel de la ya comentada novela distópica de Anna Bowman Dodd, *The Republic of the Future* (1887)²⁸¹— da cuenta de la distopía

²⁸¹ Ver el epígrafe 2 de la segunda parte de esta tesis. Si bien la sátira de Anna Bowman Dodd estaba dirigida a censurar el modelo socialista como promotor de la holgazanería y la abulia, puede observarse cómo en ambos casos se trata de un enaltecimiento del trabajo y, especialmente, de la «cultura del esfuerzo» —valores encarnados, en este caso, por el personaje de Wall·E— como únicos garantes del éxito y de la felicidad. En este sentido, Alfonso Vargas y Espinosa Verdejo (2008: 144-145) señalan cómo esta visión

dejada atrás: la Tierra cubierta de los desechos de la sociedad de consumo, convertida en un lugar completamente inhabitable. Como en los mencionados filmes, la utopía se plantea de esta manera sólo como *huida desesperada* de la realidad, como el último intento de conservar *no* la vida, sino un modo de vida en particular.

La crítica se dirige así al consumismo desenfrenado, a los excesos del sistema que han acabado provocando el colapso ecológico del planeta: nuevamente, como sucedía en los mencionados filmes, se trata de la censura de un capitalismo desenfrenado representado, en este caso, por la corporación BnL, máximo símbolo de las perversiones del *American way of life*. No obstante, BnL no se presenta aquí como la principal antagonista, como la «mala de la película», sino simplemente como una rémora del pasado que se convertirá en portavoz del derrotismo y la claudicación ante el futuro: aunque es la propia corporación la que ha diseñado el plan de «recolonización» en un primer momento, más tarde decidirá clausurarlo ante la constatación de la inviabilidad de la vida en el planeta. En este sentido, la denuncia a la corporación BnL sirve a modo de evidenciar la *degeneración* y el consiguiente *abandono* del ideal de progreso, fundamentado — especialmente— en el «ímpetu» humano. A bordo del Axioma, el «cambio» se ha detenido: el tiempo se ha reducido a una infinita rutina de descanso y ocio, donde el único estímulo es el consumo permanente (fotograma 144).



Fotograma 144..

Fuente: *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008).

del mundo puede rastrearse hasta Hobbes, cuando este proponía que la «perseverancia continua es lo que los hombres llaman felicidad».

A diferencia de los filmes comentados previamente, aquí no hay una frontera clara más allá de esta *fallida* búsqueda de la humanidad en lo que popularmente se conoce como la «última frontera»: el universo, el «espacio exterior». La frontera, en este caso, se dibuja (y desdibuja) en realidad entre la «humanidad» y la «máquina», esto es, entre la «naturaleza» y el «artificio», representados, por un lado, por los sensibles robots dedicados a preservar la vida —imagen que encarnan, especialmente, Wall·E y su compañera, EVE— y, por el otro, por los humanos convertidos en seres atomizados que repiten acciones de manera completamente irreflexiva²⁸². Es así como, en el filme, el contraste entre la humanidad y la máquina no sólo vendrá dado por las características de cada grupo (natural/artificial; apatía/empatía; pasividad/actividad), sino también por lo que estos simbolizan en cuanto promotores de una serie de valores tales como el trabajo frente a la holgazanería, la autonomía frente a la dependencia o el progreso frente a la decadencia. En ese sentido, la humanización de los robots los convertirá en los principales facilitadores del mensaje del filme, impulsando la acción en el plano diegético al tiempo que promoviendo la reflexión por parte de la audiencia.

La trama se centrará así en la historia del robot Wall·E en su encuentro con EVE (acrónimo de *Extraterrestrial Vegetation Evaluator*), la robot enviada a la Tierra en busca de signos de vida, que darían a la humanidad la oportunidad de regresar y «recolonizar» el planeta. Como comentábamos ya en el anterior apartado, Wall·E es una máquina anticuada, cuya misión, además de desfasada, ha caído en el completo olvido. En contraste con la impasibilidad y la «elegancia» de EVE, tanto la ingenuidad como el aspecto oxidado y rudimentario de Wall·E nos retrotrae a una época pretérita, más «artesanal» y, en consecuencia, más «austera». El abandono de Wall·E en la Tierra representa de este modo también el olvido de un modo de vida basado en la sobriedad y el trabajo diario —la caracterización de Wall·E recuerda a la imagen idealizada del obrero industrial, esforzado y diligente—, lo que nos devuelve también al ideal de progreso entendido como producto del sacrificio y la *entrega* que, en el pasado, habían servido de motor para el avance civilizatorio.

²⁸² David Harvey, en su libro *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo* (2014), refiere también a este aspecto del filme. Para él, en la cultura popular existe un «profundo anhelo (...) por humanizar de alguna manera los impactos de [la] inhóspita cultura de la tecnología», de manera que la misma se muestra, paradójicamente, como la manera más «humana de reconstruir nuestro mundo» (Harvey, 2014: 263).

El contraste entre esta imagen y aquella de los humanos a bordo del Axioma, servirá para reforzar la propuesta nostálgica del filme. De manera similar a lo que sucedía en *Ready Player One*, todo lo que rodea y caracteriza a Wall·E nos retrotrae a diferentes épocas de esplendor de la cultura estadounidense. Así, por ejemplo, nos encontramos con la referencia al *slapstick* («comedia física») del cine mudo norteamericano, en el que las figuras de Charles Chaplin y, en particular, Buster Keaton quedan encarnadas en la del propio Wall·E (fotogramas 145 y 146), a lo que hay que sumarle también la alusión a los ya mencionados musicales hollywoodenses de los años 50 y 60 (fotograma 147), o la enorme cantidad antiguos objetos y juguetes que Wall·E colecciona de forma compulsiva en su hangar (fotograma 148).



Fotograma 145

Fuente: *The General* (Buster Keaton, 1926)



Fotograma 146

Fuente: *Wall·E* (Andrew Stanton, 2008).



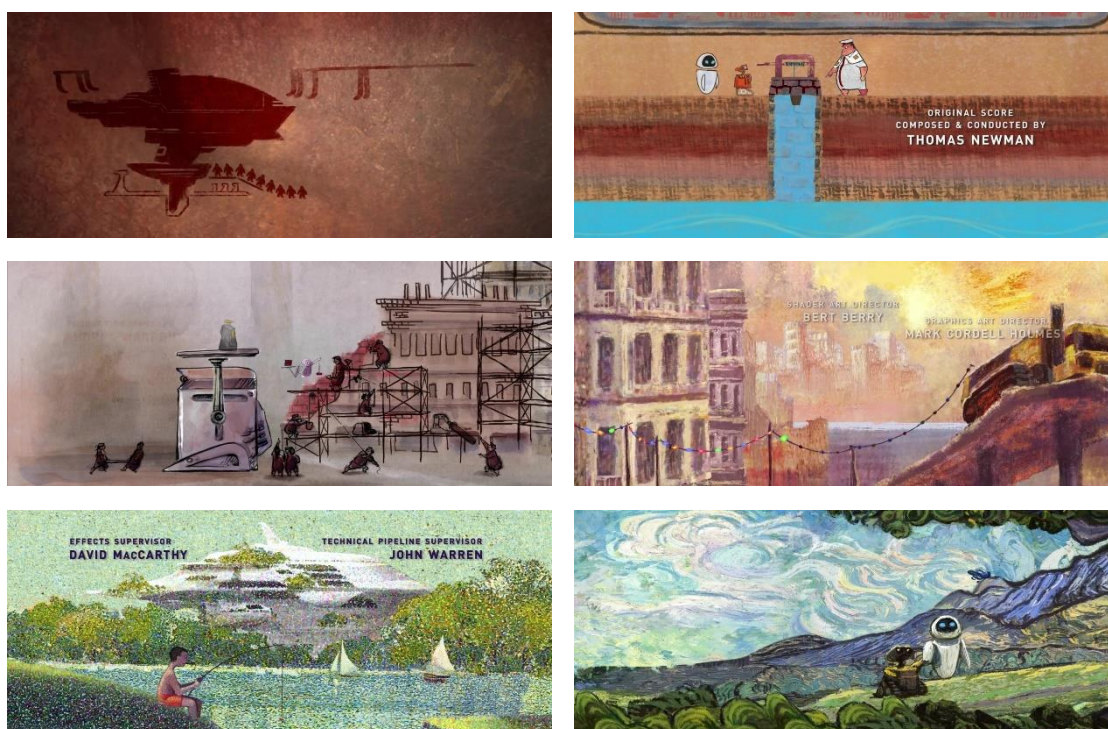
Fotogramas 147 y 148.

Fuente: *Wall·E* (Andrew Stanton, 2008).

Esta propuesta nostálgica —cuestión sobre la que volveremos más adelante— liga en parte también con la aspiración al «nuevo comienzo» que representa EVE, guardiana de la primera señal de vida encontrada en el planeta: un pequeño brote verde que Wall·E descubre entre los desperdicios. En investigaciones previas hemos hecho referencia a la tendencia a la desacralización de los relatos bíblicos sobre el apocalipsis, especialmente en aquellos filmes que tratan sobre un posible colapso ecológico (la llamada *cli-fi* o «ficción climática»), donde los antiguos «mesías» se reencarnan ahora en figuras como

la del científico o la de un ser hiperracional, como el robot o el extraterrestre (Rey Segovia, 2021: 64). Como se puede observar, el caso de EVE supone un nuevo ejemplo en este mismo sentido: como su propio nombre indica, EVE simboliza la posibilidad de un nuevo *génesis*, en una alegoría de tintes judeocristianos sobre el apocalipsis y la posible (re)fundación civilizatoria. Sin embargo, EVE/Eva no es un ser humano creado por Dios a partir de la costilla de un supuesto Adán, sino una herramienta autónoma e inteligente creada por el ser humano. De esta manera, el futuro de la humanidad estará ahora en manos de una máquina que, en cuanto tal, tiene la capacidad para establecer parámetros puramente racionales y objetivos, garantizando así que las *pasiones* humanas arriben a buen puerto (esto es, evitando la posibilidad de un nuevo «colapso» causado por una entrega *descontrolada* a nuestros impulsos más «salvajes»).

Con esto, la «nueva oportunidad» planteada en el filme se nos presentará como una oportunidad para corregir el rumbo del progreso civilizatorio: como una repetición de la historia de la humanidad ahora «perfeccionada» gracias a la aportación de la tecnología. Esta apuesta «tecnoutópica» —o, incluso podríamos decir, «tecno-retrotópica», apelando a la noción propuesta por Bauman— puede observarse en los títulos de crédito finales del filme, en los que, mediante una serie de caricaturas que funcionan a modo de antiguo manuscrito de esta «nueva» historia, se nos narra lo sucedido una vez que los humanos retornan al planeta Tierra (fotogramas 149 a 154).



Fuente: *Wall·E* (Andrew Stanton, 2008).

Más allá de las posibles discusiones sobre el modelo propuesto, lo cierto es que la apuesta de *Wall·E* se asemeja a la de algunos de los filmes vistos previamente en tanto que se trata de una invitación a la reforma del mismo modelo, esto es (en este caso), a la posibilidad de un «desarrollo sostenible» de la civilización que, aunque supone una revisión del ideal de progreso capitalista tal y como ha sido heredado de la Revolución Industrial, no implica un necesario cambio del sistema económico. De hecho, como se sugiere a través de la imagen de las bombillas eléctricas (fotograma 152 de la anterior secuencia), la historia narrada en los créditos se detiene en algún punto cercano al siglo XX²⁸³, en una época en la que la «gran transformación» capitalista a la que aludía Karl Polanyi²⁸⁴ ya estaba prácticamente consolidada. En consecuencia, la refundación propuesta se limita a la reparación de los desaciertos del pasado, sin abandonar el marco del capitalismo. En esto, la imagen de Wall·E y EVE como unos nuevos y *razonables* Adán y Eva servirá como una nueva propuesta aleccionadora sobre la necesidad de disolver la frontera entre la «razón» y la «pasión» o, como en la moraleja de la *Metrópolis* de Fritz Lang, de unir la cabeza y el corazón²⁸⁵. En resumen, el «nuevo comienzo» se reduce a enmendar el rumbo para dirigirse hacia un capitalismo «sustentable» y «humano», basado en la (supuesta) armonía y la disolución de las fronteras que separan *naturaleza* y *civilización*.

2.2.4. Las fronteras distópicas como límites de la utopía.

El análisis de los anteriores ejemplos nos ha permitido constatar la persistencia del motivo de la frontera en la distopía contemporánea, como elemento a través del cual

²⁸³ Los responsables de los mencionados títulos de crédito, Jim Capobianco y Alexander Woo hacían referencia a esto mismo en una entrevista del año 2009. A la pregunta sobre el desarrollo de la historia representada en los créditos, Woo respondía: «We didn't want Earth 2.0 to follow the same destructive path that forced the humans to leave the planet in the first place. We ultimately decided that we would stop or depiction of the re-civilization process somewhere before the industrial revolution. I think the last thing we depict is the discovery of electricity». Woo se refiere, como es evidente, a la Segunda Revolución Industrial. Para más información, ver la entrevista realizada por Alexander Ulloa e Ian Albinson para el sitio web Art of the Title, disponible en <https://www.artofthetitle.com/title/walle/>

²⁸⁴ Ver apartado 2.2 («La distopía ante la «gran transformación» (1870-1914)»), correspondiente a la segunda parte de esta tesis.

²⁸⁵ «*El mediador entre el cerebro y las manos ha de ser el corazón*».

problematizar las diferentes crisis y conflictos que atraviesan nuestro presente. Conflictos que, en casi todos los casos, son abordados a través de la contraposición de una serie de tropos que, generalmente, pretenden producir algún tipo de síntesis a partir de la cual promover la reflexión en el espectador. Así, nos encontramos con muchos de los dualismos discursivos «clásicos» de las narrativas distópicas, tales como la *civilización* frente a la *barbarie*, la *libertad* frente a la *sumisión*, el *nosotros* frente al *ellos*, la *razón* frente a la *pasión*, lo *individual/diverso* frente a lo *colectivo/homogéneo*, lo *artificial* frente a lo *natural*, o la *falsedad* frente a la *verdad*. En este sentido, hemos podido comprobar cómo las distopías *mainstream* del siglo XXI tienden a reproducir varios de los tradicionales antagonismos de la literatura distópica que acaban consumándose, casi siempre, en las (también tradicionales) imágenes del «exterior» y el «interior»; imágenes que, en el pasado, habían servido como fórmula a través de la cual denunciar los grandes sistemas totalitarios del siglo XX²⁸⁶. Aunque será necesario seguir indagando en las propuestas a fin de determinar de manera más precisa la manera en que tales fórmulas persisten en la actualidad, es posible afirmar que los temores y recelos del pasado continúan teniendo vigencia en las distopías de nuestra época. No obstante, la denuncia parece dirigirse hoy, de manera mucho más notoria, a las tendencias totalitarias dentro del sistema capitalista, lo que generalmente se asocia a un capitalismo de mercado cada vez más desbocado, agresivo y, en definitiva, *salvaje*.

Tal y como hemos observado en la segunda parte de esta tesis, esto no constituye tampoco una novedad: las distopías literarias de la última parte del siglo XX ya daban muestra de esta deriva en su crítica y/o censura de los aspectos más perniciosos del sistema capitalista (basta recordar el caso de novelas como *Mercaderes del espacio* o, más tarde, *Todos sobre Zanzíbar*). En este sentido, las distopías contemporáneas beben claramente de esta tradición, aunque la denuncia anticapitalista acabaría difuminándose en un mensaje cada vez más ambiguo y desesperanzado respecto a las posibles alternativas, concluyendo de esta manera un proceso que, como vimos en páginas anteriores, tenía su origen ya a finales del siglo XX. La consolidación de la sentencia de Margaret Thatcher —su famoso «*There is no alternative*» (TINA)—, la fragmentación posmoderna y la incertidumbre que le acompaña —tan bien representadas en la tradición ciberpunk de la que es legataria la

²⁸⁶ Tal y como hemos podido observar en el epígrafe 2.3.3 de la segunda parte de esta tesis, ambas tendencias pueden identificarse claramente en las dos grandes obras distópicas del siglo XX, *1984* y *Un mundo feliz*.

Blade Runner de Villeneuve—, parece ahora traducirse en un retorno prácticamente generalizado a los herméticos muros de las clásicas distopías antitotalitarias.

Con todo ello, es posible resumir ahora las premisas fundamentales sobre las que se levantan las fronteras en la mayoría de los textos distópicos analizados en esta parte:

- (1) la frontera como muro que separa y protege de la amenaza exterior (los «refugios» de *The Island*, *The Giver*, *Divergent*, *Children of Men*, *Wall-E*, *Snowpiercer* o *Downsizing*; el OASIS de *Ready Player One*);
- (2) la frontera como umbral hacia lo desconocido, entendido como espacio de potencial emancipación o escape (el OASIS de *Ready Player One*, el mundo exterior de *The Maze Runner*, el desierto de *Blade Runner 2049* o las eventuales y/o momentáneas huidas de *Divergent*, *The Giver*, *The Island*, *In Time*, *Snowpiercer* o *Children of Men*).

En cualquier caso, es evidente que la anterior síntesis no constituye una clasificación cerrada y/o definitiva: al fin y al cabo, el aparente hermetismo de los muros no impide — como sucedía también en las distopías clásicas — que puedan abrirse eventuales grietas y/o umbrales entre los mundos presentados, así como tampoco la existencia de estas grietas implica necesariamente un *desplome* definitivo de los muros. En definitiva, los textos presentan constantes solapamientos y cruces dentro de una misma propuesta, con lo que la clasificación de los mismos dentro de una u otra «categoría» resulta siempre susceptible de debate. En este sentido, es necesario reconocer que, si bien la lectura de cualquier texto constituye siempre una interpretación posible, la característica ambigüedad de las propuestas utópicas/distópicas convierte cualquier intento de categorización de estas narrativas en algo siempre polémico. Por tanto, es justo reconocer que el análisis propuesto no pretende agotar el debate²⁸⁷ sino simplemente poner sobre la mesa las diferentes contradicciones presentes en los textos.

Así, parece claro que las actuales fronteras distópicas dejan habitualmente espacio a las tensiones y/o intersecciones entre los diferentes mundos y/o realidades propuestas. Con ello, las fronteras parecen presentarse, también, como lugares en los que se evidencian

²⁸⁷ Reconocemos la dificultad para establecer criterios absolutos a la hora de analizar cualquier texto utópico y/o distópico, pese a los enormes esfuerzos dedicados por diferentes académicos a tal fin. Creemos necesario insistir en que no es este nuestro objetivo y, en todo caso, las abstracciones y/o síntesis propuestas a lo largo de las páginas de esta tesis sirven sólo al objetivo de observar *tendencias* y nunca de establecer categorías estancas o definitivas.

(y, potencialmente, se resuelven) las contradicciones y/o la(s) diferencia(s). Lo hemos podido observar en casos como *In Time*, *Elysium*, *Downsizing*, *Wall·E*, *Ready Player One* o *Blade Runner 2049*. Sin embargo, hemos visto también cómo tales oposiciones se zanján, en muchos de los casos, mediante un mero desplazamiento y/o ensanchamiento de las fronteras que permite volver a demarcar los límites de lo «posible» y/o «deseable». En otras palabras, si bien es cierto que tales desplazamientos no dejan de constituir transformaciones significativas respecto a las realidades planteadas, no es menos cierto que las «salidas» propuestas sólo parecen poder solventarse mediante la incorporación dentro de las fronteras de aquello antes «excluido». Lo dicho puede observarse más claramente en los clásicos «finales felices» de textos tales como *Elysium*, *Wall·E*, *The Maze Runner*²⁸⁸, *The Giver*, *In Time* o *Ready Player One*, donde la reparación final de los conflictos se traduce en una apuesta por la integración, admisión o, a fin de cuentas, «aceptación» de parte de los elementos del exterior en el interior. Aunque aún es pronto para adelantar conclusiones, tal aceptación ligaría con la incapacidad para imaginar realidades que consigan trascender radicalmente los límites planteados inicialmente en los textos lo que se traduciría en una suerte de renuncia de las aspiraciones de transformación *radical* de la realidad.

En este sentido, hemos visto como el afán de reflexión/denuncia sobre la crisis sistémica parece «chocar» con la dificultad para imaginar alternativas más allá del capitalismo, acarreado como consecuencia que las soluciones propuestas en los filmes sólo consigan plantear una enmienda o rectificación de los *excesos* que han motivado las respectivas realidades distópicas: esto es, corregir los «abusos» cometidos en nombre de la paz, de la civilización o, en última instancia, del *progreso* capitalista. Esta rectificación del rumbo del progreso acaba muchas veces reduciéndose a la recuperación o el regreso de/a un orden «anterior» que, en la mayoría de los casos, acaba identificándose con el presente (o, por lo menos, con un pasado más o menos cercano) del espectador. Se trataría, en definitiva, de la reproducción de la famosa máxima gatopardista que apuesta por «cambiarlo todo para que nada cambie». En esto parecería consistir, como hemos señalado, la propuesta nostálgica de muchos de los filmes, cuestión sobre la que continuaremos profundizando en las siguientes páginas. De esta manera, la relación entre texto y enunciatario, acaba tomando la forma de un callejón sin salida, en el que el

²⁸⁸ Nos referimos al final propuesto en la tercera entrega de la saga, *Maze Runner: The Death Cure* (Wes Ball, 2018).

«llamado de atención» se traduce, para el espectador, en una propuesta retrotópica que, al no ser capaz de escapar del marco de las relaciones posibles dentro del sistema capitalista, corre el riesgo de dejar incólume las lógicas que han originado la distopía denunciada.

Así, y retomando la noción de retrotopía propuesta por Bauman (2017: 126), aun cuando estas «miradas atrás» demostrarían una preocupación honesta por recuperar «las grandes ideas enterradas (¿prematuramente?) del pasado», las propuestas acarrearían una paradoja fundamental: a pesar de que puedan servir para denunciar las posibles derivas de nuestro presente, la búsqueda de soluciones en un pasado «idealizado» acabaría traducándose en «intentos conscientes de *iteración* (más que de *reiteración*) del *statu quo ante* existente» (Bauman, 2017: 18). La renuncia a una realidad *fuera* de unos límites trazados de antemano deriva, por tanto, en la forma de una *retrotopía anti-utópica*, alejándose con ello de la propuesta de Bauman (2017: 17) de la retrotopía como «negación de la negación de la utopía». Esta falta de cuestionamiento a las lógicas subyacentes a lo denunciado, acabaría, pues, convirtiendo a la mayoría de las distopías analizadas en relatos meramente aleccionadores sobre la necesidad de adaptación a una realidad que, aunque se reconoce hasta cierto punto modificable, se manifiesta siempre limitada por aquello que se entiende como «posible». Esta falta de salidas acabaría fundando una suerte de «gran interior» en el que la utopía y la distopía convivirían eternamente en un equilibrio siempre inestable, reproduciendo con ello aquel «*cinismo* de la aceptación» al que apelábamos antes con Mark Fisher. Esto resulta evidente en la mayoría de las distopías adolescentes (aunque, como hemos visto, no sólo en ellas), donde la salida al exterior sirve sólo a modo de ritual de iniciación que permite extraer las lecciones necesarias para la madurez (esto es, la «pérdida de la inocencia» necesaria para afrontar la realidad) reproduciendo así la estructura del monomito descrito por Joseph Campbell en la que el viaje iniciático del héroe culmina, tradicionalmente, en la «restauración» del mundo (Campbell, 1959: 224). En este sentido, y aunque ya hemos avanzado sobre algunos de los aspectos relacionados con este tipo de propuestas, será necesario profundizar en las mismas a fin de determinar más concretamente cuáles son los valores y «verdades» que se transmiten en tal aprendizaje²⁸⁹.

²⁸⁹ Ver el epígrafe 2.5.3, titulado «La abdicación como aprendizaje (o la domesticación de la revuelta)»

A pesar de lo dicho, es necesario destacar que no todas las distopías comentadas repiten este mismo esquema. Ejemplos como *Snowpiercer*, *Blade Runner 2049* o *Children of Men*, cuyas resoluciones plantean finales abiertos que parecerían querer trascender, de manera más o menos explícita, las fronteras iniciales, pretenderían con ello explorar un espacio que aún se presenta como *alteridad* o, al menos, como posibilidad. Sin embargo, como ya hemos comentado en las conclusiones provisionales correspondientes a la segunda parte de esta tesis, el planteamiento de finales «abiertos» no parece condición suficiente para determinar la condición «crítica» de este tipo de textos. No obstante, con lo visto hasta el momento sí parece posible conjeturar que serán este tipo de propuestas —que, por otro lado, coinciden en general con aquellas en las que la idea de «incertidumbre» aparece con más fuerza—, las que resultarán más susceptibles de abrir un posible debate, promoviendo así la reflexión crítica por parte del espectador. En cualquier caso, y aunque el análisis del tratamiento de la frontera nos ha proporcionado pistas importantes respecto a las hipótesis planteadas al inicio de esta tesis, resulta necesario seguir indagando en las propuestas fílmicas a fin de dilucidar el resto de pilares sobre el que descansan sus propuestas.

2.3. Las ruinas como condición para el progreso: decadencia y permanencia en la distopía *mainstream* contemporánea.

La síntesis provisional del anterior epígrafe nos obliga a profundizar en algunas cuestiones fundamentales relacionadas con la manera en que los textos representan la decadencia distópica. En esto, será necesario desarrollar más concretamente cuáles son las imágenes/tropos asociadas a esta idea, y cómo aparecen representadas en las distopías *mainstream* de nuestros días. ¿Qué imágenes representan el declive? ¿Qué elementos del pasado persisten? Y, sobre todo, ¿cómo persisten? Observados los filmes que componen nuestro corpus, es claro que una de las imágenes más recurrentes en la distopía cinematográfica contemporánea es aquella de la ruina: el paisaje urbano devastado o, al menos, deteriorado a causa de la guerra, la contaminación o del simple abandono, suele ser una estampa habitual en muchos de los filmes que conforman nuestro corpus.

En este sentido, es conveniente recordar que la ciudad ha supuesto uno de los emblemas tradicionales de la utopía moderna; emblema cuyos orígenes, según Mumford (1965: 271), pueden rastrearse hasta textos como *La política* de Aristóteles, ya en el siglo IV a.C.

Vistas de esta manera, las actuales imágenes distópicas de la decadencia urbana pueden ser leídas como un documento que deja constancia del «fracaso» del proyecto civilizatorio moderno que se traduciría, más concretamente, en un desengaño y/o decepción respecto a las derivas del progreso. A este respecto, puede observarse cómo las distopías continúan, a día de hoy, manteniendo el ánimo anti-utópico de épocas anteriores, aunque, si se quiere, añadiéndole ahora también un cierto espíritu «crítico» con las consecuencias más concretas de la modernidad capitalista.

No obstante, ya hemos tenido oportunidad de observar cómo, paradójicamente, estas distopías no realizan una enmienda a la totalidad de la noción de progreso. Por el contrario, como acabamos de ver, la mayor parte de las distopías parecen apostar por una suerte de revisión histórica y una «restitución» ideológica, que permitiría retomar el rumbo del progreso y reconducirlo para llevarlo, finalmente, a «buen puerto», sin abandonar el marco del sistema capitalista. En esto, las imágenes de la ruina en los textos distópicos actuales toman connotaciones aparentemente contradictorias: mientras, por un lado, se nos presentan como advertencia y/o denuncia sobre las posibles derivas del *avance* civilizatorio en el marco del sistema —marco en el que las diferentes crisis (económica, política, social, ecológica...), cobran especial relevancia—, al mismo tiempo, suponen la condición de posibilidad para «volver a empezar» o, dicho de otro modo, para el renacimiento y/o la refundación del proyecto capitalista moderno. Con ello, resulta necesario complejizar el análisis del tropo de la ruina en los textos distópicos contemporáneos atendiendo a estas tensiones y contradicciones como una oportunidad para ahondar en los relatos e imaginarios sobre los que se asienta y legitima nuestro presente pero, también, en los *fantasmas* que rodean al mismo.

El filólogo Andreas Huyssen (2010) nos ofrece algunas pistas para avanzar sobre esta cuestión en particular, poniendo sobre la mesa la ambigüedad de los imaginarios relacionados con la ruina; imaginarios que según él surgen ya en la primera modernidad como una forma de legitimación de sus pilares ideológicos y, por tanto, también del Estado-nación. Con todo, Huyssen considera que no basta con enfocar el análisis de estos imaginarios sólo desde la perspectiva de una «crítica ideológica» a fin de desentrañar su instrumentalización como base para las pretensiones de «autenticidad» (en relación, sobre todo, a la identidad nacional), sino que debería tener también en cuenta cómo estos mismos imaginarios evidenciaban, al mismo tiempo, la *violencia* implícita a este proceso de legitimación. Por ponerlo en sus palabras (Huyssen, 2010: 21-22):

(...) an imaginary of ruins is central for any theory of modernity that wants to be more than the triumphalism of progress and democratization, or the longing past of greatness. In contrast to the optimism of Enlightenment thought, the modern imaginary of ruins remains conscious of the dark side of modernity (...).

En esta misma línea se expresa también Berman (2010: 104) cuando alude a la imagen de la ruina moderna —cuyos orígenes el autor sitúa también en torno a los años de la Revolución Francesa— como encarnación de la fe en el futuro y, por tanto, también en el *progreso* que sólo podría erigirse sobre la demolición de los pilares que sostenían el Antiguo Régimen. Según el autor, la ruina en cuanto escombros del pasado se convertiría de este modo en condición necesaria para la fundación de lo nuevo —en este caso, la democracia liberal—, convirtiendo la devastación en requisito indispensable para el *avance* civilizatorio. Sin embargo, Berman aclara que estos escombros funcionan, al mismo tiempo, como recordatorio de lo perdido o lo «destruido» en el proceso: obligándonos a preguntarnos sobre nuestro pasado, la ruina nos devuelve el mismo como «memoria». Dicho en palabras del propio autor (Berman, 2010: 105):

Far from a mere documentation of chaos, the conceptualization of ruin necessarily projects a historical narrative. (...). The ruin as devastation stands therefore as a sort of diminished afterlife of a previous glory. The relic testifies that a genuine life, the proper state of affairs, has come to an end and that what remains—for something must remain in order for us to speak of a ruin; the devastation has been less than complete obliteration—points backward to the missing, to the past which has departed from us, (...).

Este doble juego (olvido/memoria; abolición/fundación) supone, pues, una marca inherente al imaginario acerca de la ruina desde sus inicios. No obstante, mientras la ruina moderna significaba la condición de posibilidad para la superación de lo anterior y la fundación de lo nuevo, en las distopías del *mainstream* contemporáneo, las mismas se constituyen como la principal «excusa» para la defensa del statu quo. En otras palabras, y al contrario de lo que sucedía con la ruina moderna, las ruinas distópicas en la actualidad simbolizarían la muerte definitiva de las posibilidades de *progreso*: es justamente la presencia de la ruina la que impediría el cambio y la que respaldaría la necesidad de un régimen autoritario sostenido sobre la opresión y/o el apartheid. Así, ante este atolladero, el pasado parece erigirse como la única referencia de un tiempo «mejor» al que aspirar, lo que explicaría las ya mencionadas aspiraciones retrotópicas en la distopía

contemporánea. Con ello, a las clásicas antinomias asociadas a la ruina moderna, habría que sumarle ahora una nueva pieza: la del «fin del cambio» característica de la posmodernidad, cuestión a la que hacíamos referencia de la mano de Jameson en páginas previas. Con esto, la imagen de las ruinas distópicas en la posmodernidad se moverían en una suerte de circuito cerrado, entre el olvido, la reproducción y la memoria, y la abolición, el mantenimiento y la (re)fundación. Las ruinas vendrían por tanto a simbolizar estas antinomias bajo la forma del «escombros» y la amenaza del «desorden» (o, aún más, del «caos»), pero también del recuerdo del pasado en cuanto «nostalgia» y/o «reliquia» a conservar.

Con estas imágenes las distopías de la posmodernidad apelan constantemente a una serie de imaginarios del presente y del pasado, asociados generalmente a la destrucción (la guerra, el desastre ecológico), la degradación (el desgobierno, el «tercer mundo»), el trauma (el horror de los campos de concentración, los guetos de la Alemania nazi), pero también a las grandes épocas de «esplendor» de la civilización occidental (la Antigüedad clásica y, en especial, los «años dorados» del capitalismo). Con lo dicho, en lo que ahondaremos ahora es, en definitiva, en los imaginarios capitalistas sobre la crisis y sus posibles salidas, lo que nos llevará a abordar la manera en la que los textos apelan a cuestiones tales como la *democracia*, el *progreso* y la *civilización*, y, en consecuencia, también a sus «contrapartes»: el *totalitarismo*, el *retroceso* y la *barbarie*. En todo esto habrá que tener también en cuenta la fragmentación característica de las formas de representación posmodernas, por lo que es de esperar que las imágenes tomen la forma de un pastiche nostálgico que, como proponía Jameson (2002: 26) nos condena «a buscar el pasado histórico a través de nuestras propias imágenes y estereotipos populares del pasado, que en sí mismo queda para siempre fuera de nuestro alcance.»

2.3.1. Renacer desde los escombros: la memoria y los (nuevos) orígenes del mundo occidental.

Antes de proceder con el análisis de los aspectos más concretos sugeridos en páginas previas—la ruina como nostalgia y como trauma—debemos abordar brevemente el tropo de la ruina en su forma más palmaria, esto es, en cuanto escombros del pasado que se erigen como advertencia acerca de la posible decadencia y, al mismo tiempo, material necesario para la (re)construcción. Como escombros, las imágenes de la ruina en los

textos distópicos del *mainstream* contemporáneo aluden constantemente a la historia del mundo occidental, apelando al recuerdo de la guerra y la amenaza del terrorismo como motivos fácilmente reconocibles por el público. Los filmes recurren así a una serie de imágenes especialmente explotadas por la industria cinematográfica estadounidense, y que, en consecuencia, constituyen parte importante de los imaginarios colectivos de las sociedades occidentales (especialmente, la estadounidense) sobre los momentos más críticos de su historia reciente.

Como se puede observar, muchos de estos mundos distópicos se erigen sobre imágenes que nos remiten a hitos tales como la Segunda Guerra Mundial —y, en especial, la de una Hiroshima destruida por los bombardeos (imagen 1)— o, más recientemente, los atentados de Nueva York del 11 de septiembre de 2001 (imagen 2). Lo hemos visto en las montañas de escombros y basura de *Wall·E* (fotograma 155), en los rascacielos derruidos de *Elysium* (fotograma 156), en la destrucción de Chicago debido a la guerra entre facciones en la segunda entrega de la saga *Divergent* (fotograma 157), en la ciudad demolida de la segunda película de la trilogía *Maze Runner* (fotograma 158) o en los basureros que rodean la ciudad de Los Ángeles en *Blade Runner 2049* (fotograma 159).



Imagen 1. Hiroshima tras los bombardeos (1945).

Fuente: Archivo del periódico *La Vanguardia*²⁹⁰

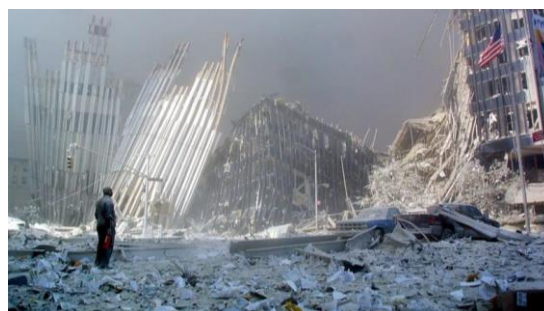
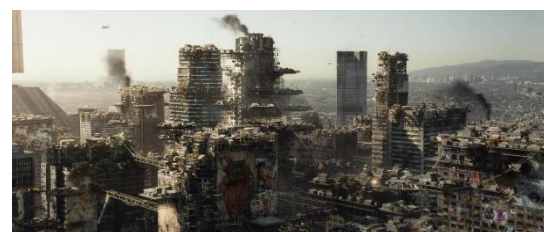


Imagen 2. Zona cero tras los atentados del 11-S (2001).

Fuente: Hayward 9/11 Memorial²⁹¹.



Fotograma 155



Fotograma 156

²⁹⁰ Disponible en <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20200806/482576595687/que-paso-en-hiroshima-y-nagasaki.html>

²⁹¹ Disponible en http://www.hayward911memorial.com/images_photos/album_twin_towers/

Fuente: *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008)



Fotograma 157

Fuente: *Elysium* (Neill Blomkamp, 2012)



Fotograma 158

Fuente: *Insurgent* (Robert Schwenke, 2015)

Fuente: *Maze Runner: The Scorch Trials* (Wes Ball, 2015)



Fotograma 159

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017)

Así, buena parte de las distopías actuales recurren, de forma cada vez más frecuente, a escenarios cuasi-postapocalípticos como forma de representar un paisaje cotidiano en el que la ciudad —como hemos comentado anteriormente, el clásico escenario *utópico*—, se convierte en el marco «perfecto» para la tiranía y/o la opresión: recordemos que, como vamos descubriendo a medida que avanzan las tramas, los habitantes de la mayoría de estos mundos distópicos viven en un estado de excepción permanente en el que la imagen del colapso civilizatorio se convierte en un recordatorio constante de la fragilidad de la paz y de la presencia espectral de la guerra, solo evitada gracias al férreo control y la continua vigilancia de todo lo que sucede dentro y fuera de los muros de la ciudad/refugio. El paisaje plagado de escombros y restos de los conflictos pasados sirve por lo tanto como advertencia de lo que podría llegar a suceder (o, en realidad, a *repetirse*) en caso de «desobedecer» o «desafiar» a las nuevas autoridades, que aparecen —en la mayoría de los casos— como las únicas capaces de mantener lo poco que queda en pie de la ciudad, esto es, lo poco que queda del *progreso* y de la *civilización*. Esto, que ya hemos observado

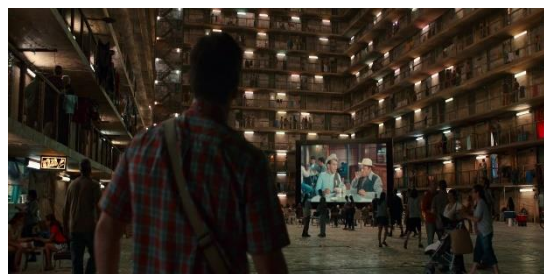
en los monólogos y/o intertítulos iniciales de varios de los filmes comentados, supone, pues, uno de los principales aspectos a los que se dirige la diatriba anti-utópica de los textos: la idea de que las *utopías* —entendidas en el sentido «tradicional», como remansos de paz y proyectos de absoluta igualdad— sólo pueden erigirse bajo la sombra del miedo al castigo y a la total destrucción.

Esta diatriba anti-utópica se complejiza, no obstante, cuando atendemos también a lo que este escenario supone en cuanto denuncia de las consecuencias de un avance desbocado de la civilización; avance que, en el contexto de una crisis sistémica como la que vivimos actualmente, parecería implicar también un señalamiento al propio capitalismo como responsable de la deriva distópica del mundo. En el marco de esta denuncia, cabe observar que los escenarios distópicos no sólo se nos presentan bajo la forma de la devastación, sino también bajo la imagen de la ruina como advertencia del desorden y del caos en aquellos espacios que quedan fuera de la jurisdicción de las nuevas autoridades o, más precisamente, en los espacios que tales autoridades han decidido abandonar en su proceso de desposesión y expolio. Ya hemos podido observar cómo en el caso de *Elysium* el paisaje nos retrotrae a la imagen de los *slums* del llamado «tercer mundo» (fotograma 160), donde la presencia de las autoridades se da sólo a través del aparato represivo (los robots policías que vigilan el cumplimiento de la ley) y burocrático (los, también robots, oficinistas que tratan con los trabajadores en la Tierra). Escenarios similares se repiten en un gran número de los filmes analizados: lo vemos en el poblado «extramuros» de *Downsizing* (fotograma 161), en la superpoblada barriada marginal de «The Stacks» en *Ready Player One* (fotograma 162), en las atestadas calles de los barrios que limitan con «La última ciudad» de la tercera entrega de la saga *Maze Runner* (fotograma 163) o, también, en los talleres clandestinos en los que miles de huérfanos trabajan como chatarreros en *Blade Runner 2049* (fotograma 164).



Fotograma 160

Fuente: *Elysium* (Neill Blomkamp, 2012)



Fotograma 161

Fuente: *Downsizing* (Alexander Payne, 2017)



Fotograma 162

Fuente: *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018)



Fotograma 163

Fuente: *Maze Runner: The Death Cure* (Wes Ball, 2018)



Fotograma 164

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017)

La ruina, los escombros y los restos configuran así un paisaje claramente descuidado y desamparado, que nos remite a una progresiva «tercermundización», entendida como *desgobierno*, esto es, como la total ausencia de instituciones «justas» que *velen* por los ciudadanos. Dicho más claramente, estos escenarios arruinados y/o desamparados nos remiten a la idea de un claro «retroceso», en el que el imaginario estadounidense —o, incluso, el occidental— reproduce constantemente la imagen de los países *empobrecidos* como lugares en donde la corrupción y la desidia de las autoridades suponen la principal causa del *atraso* (o incluso, como hemos comentado anteriormente, de la «barbarie»). Esto, que se presenta de manera evidentemente crítica y aleccionadora en las distopías comentadas, contribuye (de manera o no intencionada) a reforzar el relato que coloca a los Estados Unidos como arquetipo del «mundo desarrollado»: un «mal gobierno», haría que el país del Norte se acercara, peligrosamente, al «subdesarrollo» de los países del Sur.

Esta pauperización no sólo se reduce al paisaje, sino también a los modos de vida posibles dentro de la barbarie. En estos escenarios polvorientos, oscuros y sucios —recordatorio

de la inhospitalidad, la *rudeza* y la violencia de estos mundos— sólo sobreviven aquellos más «aptos», aptitud que se mide en la capacidad de adaptación y, sobre todo, de «resiliencia» entendida como aceptación y/o resignación a la vida entre los desechos. Esta resignación se observa claramente en la escena en la que Wade, protagonista de *Ready Player One*, penetra con soltura en una montaña de chatarra para llegar a su refugio «secreto»: una furgoneta abandonada dentro de la cual se conecta al OASIS (fotogramas 165 y 166). Wade se nos presenta, así, como un individuo completamente adaptado a sobrevivir entre los últimos vestigios de la antigua sociedad industrial —la imagen del cementerio de coches que ya hemos visto en novelas como *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!* de Harry Harrison— sustituida ahora por la virtualidad como espacio de liberación, esto es, como necesario «escape» de una realidad material que sólo existe en la forma de despojo. Algo similar se observa también en el personaje de Mr. Cotton, el hombre negro que regenta, con intencionado cinismo y desvergüenza, el recién mencionado taller/orfanato de *Blade Runner 2049*, mientras los niños rebuscan entre los desperdicios restos de níquel que vender a las colonias (fotograma 167).



Fotogramas 165 y 166.

Fuente: *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018)



Fotograma 167.

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017)

No obstante, es precisamente de esta vida entre los escombros de la que surgirán los liderazgos necesarios que acabarán con la distopía: es el conocimiento de lo que yace enterrado bajo las montañas de basura y despojos lo que posibilitará que los protagonistas se conviertan en potenciales agentes del cambio. No sólo el ya mencionado Wade de *Ready Player One* viene a representar lo dicho: también Max en *Elysium* o Will en *In Time* —ambos trabajadores industriales—, el maltratado y hosco Four, compañero de Tris en la facción de Osadía de la saga *Divergent*, o los agentes de policía K en *Blade Runner 2049* y Anderton en *Minority Report* (personaje, este último, que comparte además su faceta de adicto con el experto en seguridad de *Snowpiercer*, Namgoong, responsable final de la destrucción de la máquina). De esta manera, lejos de la imagen del clásico héroe de los relatos clásicos, los líderes de estos filmes se nos presentan ellos mismos como resultados de los escombros o, incluso (en muchos casos), como despojos en sí mismos.

Sin embargo, esta aparente reivindicación de liderazgos inesperados surgidos «desde abajo» —cuestión que, por otra parte, parecería intentar coincidir con el espíritu de los nuevos movimientos sociales, más «horizontales» y anónimos— pierde fuerza si la observamos desde una perspectiva que tome en cuenta otros aspectos como el género o la raza. Como hemos comentado brevemente en el anterior apartado, la mayoría de estos líderes están generalmente encarnados por hombres blancos y occidentales, reproduciendo de este modo el clásico mito del «white savior», tan frecuente en la cinematografía estadounidense. No sólo encontramos aquí a los ya mencionados personajes de *Elysium*, *Ready Player One*, *In Time*, *Minority Report*, *Blade Runner 2049* o *Divergent*, sino también a aquellos de *The Giver* (Jonas), *The Island* (Lincoln), *Children of Men* (Theo) y *Maze Runner* (Thomas). Incluso en *Snowpiercer*, donde, como mencionábamos, Namgoong será el responsable final del cambio, el protagonista es también un hombre blanco occidental, Curtis. Más de lo mismo sucede también en *Divergent* donde, pese al protagonismo de Tris, Four irá ocupando un rol cada vez más relevante a lo largo de las tres películas que componen la saga cinematográfica. Sin pretender alejarnos ahora del tema que nos ocupa, cabe destacar cómo la oposición entre destrucción/reconstrucción —representada a través del tropo de la ruina en cuanto escombros y posibilidad— queda así asociada también a una visión neocolonialista en la que el «salvador blanco» norteamericano, en su magnanimidad, asume generalmente la responsabilidad de rescatar de la barbarie a los «buenos salvajes».

Aunque retomaremos y matizaremos este punto cuando tratemos más específicamente lo relacionado con la representación de los roles de género y el tratamiento de la diversidad en los diferentes filmes²⁹², es posible ligar esta imagen con lo señalado antes por Berman acerca de la ruina como condición de posibilidad para lo nuevo. Si, como vimos, la propuesta retrotópica de los filmes parece girar (casi) siempre en torno a una posible restitución del orden que habilitaría una nueva (re)fundación civilizatoria, los filmes acabarían vinculando esta propuesta —de manera o no intencionada— a la clásica imagen del hombre blanco occidental (o, más concretamente, norteamericano, en la mayoría de los casos) como responsable del futuro de la humanidad. Dicho de otro modo, la preferencia por este tipo de personajes protagonistas parecería venir a asegurar la perpetuación de los «verdaderos» valores occidentales, de los que Estados Unidos se presenta como máximo representante, apoyando de esta manera nuestra hipótesis sobre el cierre ideológico de las actuales distopías.

En este sentido, las observaciones realizadas en el epígrafe anterior ligan con lo aquí expuesto, en tanto que los dos elementos analizados hasta el momento —la ruina en cuanto posibilidad y la frontera en cuanto marca de la civilización— suponen la expresión del «destino manifiesto» que, históricamente, ha justificado la expansión imperialista del país del Norte. En relación con lo mencionado, Hughey (2014: 15) señala que «The white savior film perpetuates, in subtle and friendly terms, the archaic paradigm of manifest destiny, the white man's burden, and the great white hope». Así, los Estados Unidos se erigirían, en la mayoría de los textos, como último baluarte de la civilización occidental tras la debacle (como la «promesa» de futuro para la civilización) y, en consecuencia, como adalid de la necesaria *renovación* sistémica. Renovación que, en definitiva, continúa apelando a aquello que, paradójicamente, parecía constituir inicialmente parte importante de su crítica, esto es, la apuesta por el *progreso*. Observando lo dicho, esta aparente paradoja quedaría resuelta en el momento en que observamos que la imagen de la ruina señala, en realidad, sólo a la mencionada deriva «salvaje» del capitalismo o, por decirlo más claramente, a los «excesos» y «abusos» del capitalismo neoliberal, a lo que habría que sumarle la deriva «populista» y «caciquil» representada por Donald Trump ya en la segunda década del siglo XXI.

²⁹² Ver, especialmente, los epígrafes 2.5.1 y 2.5.2 de este análisis.

En esto, el recuerdo de las anteriores crisis del sistema —en especial, del crack financiero de 1929— y de sus consecuencias a escala global —el ya mencionado estallido de la Segunda Guerra Mundial— continúa formando parte de los imaginarios distópicos, siguiendo así la tradición de las «clásicas» distopías de entreguerras y posguerra. Sin embargo, a diferencia de aquellas, los textos actuales parecerían establecer (casi siempre) un vínculo entre capitalismo y tiranía mucho más explícito que en el caso de sus antecesores; vínculo que, muy seguramente, es producto de una concienciación más generalizada respecto a la relación entre crisis y conflicto: la presente crisis sistémica se pone de esta forma frente al espejo de la de casi un siglo atrás, en un entendimiento (aparentemente) más profundo de sus causas y consecuencias. En consecuencia, los escombros de estas distopías no serían, pues, producto de una guerra contra un enemigo «exterior», sino los restos dejados atrás por un proceso desenfrenado de acumulación capitalista. Esto explica la propuesta de la mayoría de los filmes, como modos de abordar la «ruina» —en el sentido ahora de «hundimiento» o «quiebra»— desde la lógica de la repetición de la historia y, por tanto, como aprendizaje (cuestión que, como ya vimos, se hace especialmente evidente en las distopías enfocadas al público juvenil).

En este «aprendizaje» de las lecciones de la historia reciente, los antagonistas de estos mundos no son, como hemos dicho, los clásicos líderes totalitarios de las distopías de antaño sino, por el contrario, líderes «democráticos» y/o, en su caso, grandes empresarios «benefactores» (aunque no en el sentido de Zamiátin) que sólo una vez estallado el conflicto, acabarán mostrando su faceta más autoritaria y represiva. Aun cuando es posible establecer un claro paralelismo entre los «malos» líderes de las actuales distopías y los dictadores totalitarios de las del pasado (imagen en la que el Gran Hermano de Orwell se instituye como caso paradigmático²⁹³), uno de las grandes «preocupaciones» de estos antagonistas es la de mantener —al menos, inicialmente— una cierta legitimidad que sólo puede venir dada por su apariencia de demócratas y/o de personas «razonables» y «amables». Ya lo hemos visto en los casos de *Divergent*, *Elysium* o *Ready Player One*, pero también lo podemos observar en el personaje de la «anciana en jefe» de *The Giver*, en Ava Page en *Maze Runner* o en el Dr. Merrick de *The Island*. Estos personajes, responsables de mantener el orden y de «proteger» a sus ciudadanos de la barbarie y el

²⁹³ En cualquier caso, los mundos planteados en estas distopías beben tanto de la tradición orwelliana como huxleyana. Empezando por este vínculo más difuso entre capitalismo y totalitarismo, las referencias a la famosa distopía de Huxley son numerosas en el filme.

colapso, se nos presentan así en forma crítica con un orden capitalista que acaba, finalmente, «desenmascarado». En este sentido, académicos como Martorell (2015: 505) han optado por reconocer un cierto «giro anticapitalista»²⁹⁴ en parte de las distopías actuales, aunque, si observamos estos textos más de cerca, es posible complejizar un poco más el análisis.

Teniendo en cuenta lo señalado en el pasado epígrafe respecto a las resoluciones planteadas en la mayoría de los filmes —donde, como dijimos, la mayor parte de los mismos parecían plantear, en realidad, un retorno a los orígenes del capitalismo señalando estas derivas distópicas como «perversiones» y/o «desviaciones» dentro del sistema— la supuesta tendencia «antisistema» de los mismos resulta al menos discutible. Creemos que este paralelismo entre tiranía y capitalismo en las distopías contemporáneas, no obedece necesariamente a una crítica «anticapitalista», si no, más concretamente, a un reconocimiento —en el sentido señalado antes por Huyssen— del «lado oscuro» del sistema. Aunque volveremos sobre lo anterior en el epígrafe dedicado al análisis de las imágenes del totalitarismo, lo que ahora nos interesa es destacar cómo esto parece responder, sobre todo, a una diatriba acerca de la naturaleza humana entendida en un sentido eminentemente hobbesiano. Lo dicho merece un desarrollo algo mayor, en pos de comprender nuestro razonamiento.

Como sugeríamos, el permanente recordatorio del colapso civilizatorio a través de la imagen de la ruina sirve, en primer lugar, como recordatorio de la constante amenaza que se cierne sobre el mundo. Esta amenaza se traduciría en la idea de que —como ya hemos sugerido— la paz y el orden sólo pueden conseguirse bajo un esfuerzo tenaz y, sobre todo, severo por parte de algún tipo de Leviatán, aun cuando este tienda a aparecer cada vez menos en la forma de un Estado omnipresente sino, por el contrario, en la de su casi completa ausencia y su sustitución por alguna gran corporación, generalmente privada. Este reconocimiento del debilitamiento de las instituciones del pasado, se traduce en un escenario de «barbarie» que justifica la necesidad de una nueva autoridad capaz de

²⁹⁴ Cabe aclarar que Martorell coincide en parte de nuestro planteamiento, al dejar fuera de esta categoría a la mayoría de las distopías mainstream (en especial, las distopías literarias y cinematográficas dedicadas al público adolescente). En cambio, sí coloca dentro de este giro —aunque admitiendo la escasa profundidad en el planteamiento de las tramas— a películas como *In Time*, *Elysium* y, en parte también, a la saga literaria *The Hunger Games* (Suzanne Collins, 2008; 2009; 2010). Visto el análisis aquí realizado, así como también el dedicado a la adaptación cinematográfica de la saga de Suzanne Collins (Rey Segovia, 2015), discrepamos en algunos puntos de este planteamiento.

devolver al mundo una cierta «armonía». En otras palabras, con la imagen de los escombros como recordatorio permanente de la amenaza, los filmes apelan constantemente a la idea hobbesiana del *hombre como lobo para el hombre*. O, por decirlo directamente con Hobbes (1982: 144):

(...) las leyes de naturaleza (tales como las de *justicia, equidad, modestia, piedad* y, en suma, la de *haz a otros lo que quieras que otros hagan por ti*) son, por sí mismas, cuando no existe el temor a un determinado poder que motive su observancia, contrarias a nuestras pasiones naturales, las cuales nos inducen a la parcialidad, al orgullo, a la venganza y a cosas semejantes. Los pactos que no descansan en la espada no son más que palabras, sin fuerza para proteger al hombre, en modo alguno.

Con esto, los escombros sólo serían el producto de un proceso desatado y «bestial» de acumulación y desposesión, puesto en marcha por los «malos» capitalistas; proceso en el que el desenfreno, la «inmoralidad», la codicia y la avaricia, se nos presentan como las principales causas de la destrucción. Así, este recordatorio no se cierne especialmente sobre el «sistema», sino, sobre la supuesta tendencia, innata en el comportamiento del ser humano, hacia la autodestrucción; tendencia a la que resulta obligatorio poner freno. Este freno se expresa, en la propuesta retrotópica de los mencionados filmes, ya no sólo en la apuesta por un retorno a los inicios del capitalismo —cuestión a la que volveremos enseguida—, sino también, y, sobre todo, en la propuesta de un debate en torno a los mecanismos de control sobre el mismo; debate que nos retrotrae, nuevamente, al ya mencionado crack financiero de 1929. El *New Deal*, como apuesta intervencionista de Roosevelt para *atajar* las consecuencias de la Gran Depresión, se constituye de este modo como uno de los principales referentes dentro del imaginario progresista estadounidense respecto a las posibles salidas a la crisis económica actual.

En este sentido, cabe recordar que el propio Barack Obama fue responsable de la aprobación de la conocida como *Recovery Act* (en castellano, la «Ley de Reinversión y Recuperación de Estados Unidos», del año 2009), que autores como Michael Grunwald (2012: 9) han llegado a calificar como un «new New Deal». Incluso actualmente, con el debate acerca de la crisis ecológica sobre la mesa, la figura del *New Deal* —ahora como *Green New Deal*— continúa demostrando el calado del legado de Roosevelt en el imaginario de los ciudadanos progresistas del país del norte. Esta suerte de «tercera vía»

frente a la barbarie neoliberal y totalitaria, acabaría identificándose, pues, con el social-liberalismo como salida *reformista* dentro del sistema. Social-liberalismo que en los Estados Unidos se asimila al «progresismo» o a lo que ellos refieren con el uso del término «liberal» como opuesto al «conservadurismo» (o, en resumen, a la alternativa Demócrata frente a la Republicana).

Así, lejos de suponer una denuncia de las consecuencias del progreso, los escombros se erigen sobre todo como un recordatorio de lo olvidado e, incluso, como la oportunidad para (re)impulsar el progreso económico capitalista a través de la recuperación del Estado como garante de la paz necesaria para el mismo. En consecuencia, y lejos de pretender realizar una crítica «anti-sistema», los escombros de estas distopías sólo se encargarían de señalar el *desvío* respecto a los pilares civilizatorios sobre los que se sostiene su idea de una nación democrática y «progresista», o, en última instancia, como referente de «libertad» para el mundo occidental. En esto, la constatación del declive o, incluso, del definitivo «colapso» provocado por el supuesto abandono de las ideas y valores que sirvieron como bases para la democracia liberal y el Estado moderno —lo que podría resumirse en la célebre triada republicana «*Liberté, Égalité, Fraternité*»—, parece confirmar la hipótesis de la «crisis de la imaginación» a la que nos referíamos en las primeras páginas de esta tesis doctoral. Dicho de otro modo, ante la falta de alternativas, las propuestas distópicas se mueven en un círculo que va desde el recuerdo del pasado «glorioso» de la democracia liberal como punto de partida, al recuerdo de la guerra como tendencia dentro de la crítica a la deriva «salvaje» del capitalismo neoliberal, para acabar proponiendo un retorno a los orígenes democráticos y liberales a fin de subsanar los posibles errores (esto es, como «nuevo» futuro que consiste en retomar el camino abandonado). En síntesis: ante la posibilidad de que la historia se repita, la única opción que se presentaría como válida es la del retorno a un pasado «inmaculado» que nos permitiría empezar de cero, retomando los principios del liberalismo ilustrado sobre los que se constituyó la nación en un primer lugar.

Con ello, la ruina se constituiría ya no sólo como condición necesaria para la democracia —al igual que sucedía en la visión de Berman acerca del significado de las ruinas del Antiguo Régimen para los revolucionarios franceses— sino también como aprendizaje de lo que *debería haber sido* y lo que, por tanto, *debería llegar a ser*. Teniendo en cuenta lo señalado antes, es necesario continuar problematizando esto, en tanto en cuanto este modelo —reproducido a través de los grandes éxitos de taquilla hollywoodense— parece

querer imponerse como paradigma ya no sólo para el entendimiento de la actual crisis, sino también para el nuevo «renacer» civilizatorio de occidente desde los escombros. Aunque ya hemos hecho referencia a algunos de estos aspectos, resulta necesario profundizar algo más en las imágenes sobre las que se apoya esta propuesta nostálgica, así como, también, en los «miedos» concretos sobre los que se justifica la misma.

2.3.2. *Make the world great again*: ruina, pastiche y fetichización de la historia.

Cabe realizar algunas puntualizaciones respecto a lo que implican estas aspiraciones retrotópicas en las distopías posmodernas. En este sentido, ya hemos hecho alusión, en la segunda parte de esta tesis, a las nociones de fragmentación y caos como uno de los rasgos definitorios de la posmodernidad. Si bien autores como Harvey (1998: 28) aludían a la presencia de tales aspectos ya en las reflexiones de diversos pensadores y artistas modernos, lo que nos interesa es señalar cómo la exacerbación de estos rasgos en la posmodernidad liga con la idea de la ruina como fragmentos de una historia que ha abandonado por completo terreno firme, presentándose ahora como mero *pastiche*.

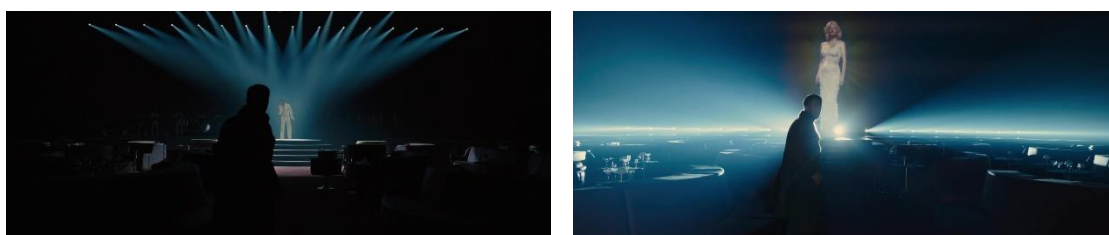
Así, conviene recordar la reflexión del mencionado geógrafo cuando se refería a cómo el posmodernismo «se deja llevar y hasta se regodea en las corrientes fragmentarias y caóticas del cambio como si fueran todo lo que hay» (Harvey, 1998: 61). No hablamos, por tanto, de la tradicional intertextualidad abordada y desarrollada por autores como Genette (1989 [1962]), Kristeva (1981 [1969]) o Todorov (2013 [1981]), cuestión que, como se desprende de las páginas que componen este análisis, atraviesa a todos los textos aquí analizados. Coincidimos en esto con Sánchez Biosca (1995: 25) cuando señala que

si la modernidad ha desplegado una red de referencias prácticamente interminable en el arte y la literatura, el fenómeno se ha acrecentado considerablemente al tratarse de la cultura de masas. Ésta (especialmente la que nace en la llamada sociedad postindustrial y, por tanto, que desde el punto de vista artístico ha asumido las enseñanzas de las vanguardias) opera un tratamiento de la intertextualidad obscenamente expreso.

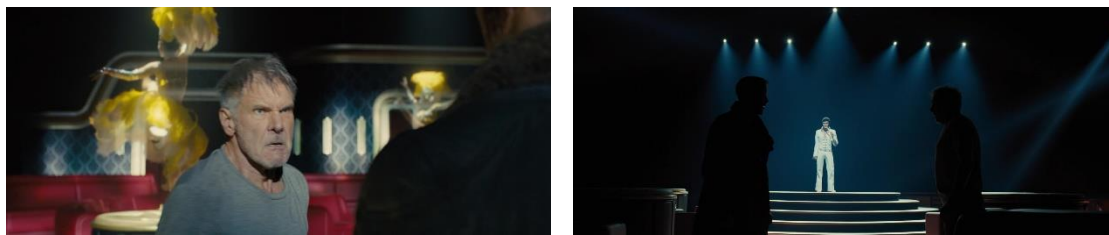
Nos referimos, en concreto, al pastiche en cuanto «parodia vacía» (Jameson, 2002: 19) que tiende a abandonar el impulso satírico²⁹⁵ —o, más aún, *humorístico*— que hemos tenido oportunidad de observar en los primeros textos utópicos y distópicos, comentados en la primera y segunda parte de esta tesis. En tanto que forma de «deshistorización» y «desmemorialización» (Sánchez Biosca, 1995: 25), el pastiche toma la forma aquí de un conjunto de referencias e imágenes aisladas y descontextualizadas del pasado que contribuyen a construir una determinada visión del mundo, en el sentido comentado en el pasado epígrafe.

Para ejemplificar lo anterior, nos centraremos especialmente en los casos de *Blade Runner 2049*, *Ready Player One*, *Wall·E* y *Children of Men*, sin que esto nos impida realizar otras referencias puntuales al resto del corpus. No obstante, creemos que es en los mencionados filmes donde mejor se plasma esta tendencia referente a la ruina como «nostalgia», esto es, como reliquias de un pasado «memorable» al que aspirar. Así, en cuanto reliquia, el pasado sólo puede presentarse como fragmento, como una suerte de collage alegórico (Huysen, 2010: 19) que apunta, por un lado, al fracaso de la historia, y, por el otro, a la añoranza de la misma.

Esta articulación entre fracaso/añoranza puede observarse, por ejemplo, en la escena en la que el agente K de *Blade Runner 2049* se enfrenta en un combate cuerpo a cuerpo con Deckard, el protagonista del primer filme. La pelea, que tiene lugar en el restaurante de un casino abandonado en Las Vegas, está acompañada por una proyección intermitente de hologramas en los que se nos presenta, entre otras, a las figuras de Marilyn Monroe y Elvis Presley, en pleno espectáculo (fotogramas 168 a 171).



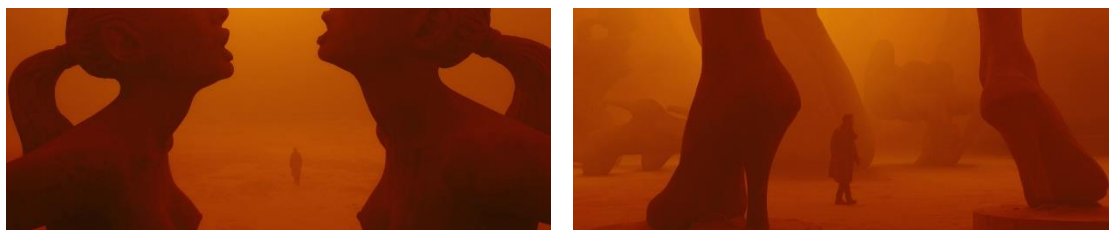
²⁹⁵ Casos como los de las películas *Snowpiercer* o *Downsizing* vienen a confirmar que el elemento más puramente paródico/satírico aún continúa estando presente en los relatos distópicos. Como destaca Sánchez Biosca (1995: 28) la supuesta oposición entre parodia y pastiche resulta problemática, en tanto en cuanto no siempre es posible delimitar tan claramente el carácter «burlesco» de una y otra forma de expresión. Aunque no es nuestra intención hilar tan fino en este aspecto, podríamos decir, en síntesis, que en las actuales distopías —incluso en las del *mainstream*— conviven ambos elementos.



Fotogramas 168 a 171.

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

El casino representa así una suerte de museo del cual el propio Deckard se convierte en una pieza más, como reliquias de un pasado extraviado, sin sentido en este nuevo mundo en el que lo artificial ha tomado casi por completo el lugar de lo *real*, de manera que no hay ya escape posible. Como nos recuerda el propio Deckard: «The whole town was something. One time». Aun cuando Deckard reconoce la ficción que constituía Las Vegas como lugar de «escape» y alienación, la referencia a ese «algo» («something»), supone un recuerdo de la materialidad perdida y convertida en mero vestigio, abandonada como restos en un turbio camino en medio del desierto. Esto puede observarse en el entorno que rodea al casino: el paisaje Las Vegas plagado de las ruinas del pasado esplendoroso de la ciudad (fotogramas 172 y 173), nos remite nuevamente a una realidad material que, en tanto que incompleta y fragmentada, sólo puede existir ahora como enigma e interrogante.



Fotogramas 172 y 173.

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

Al igual que el paisaje y los hologramas, Deckard pertenece a ese mismo pasado cargado de incógnitas, como trozos de un rompecabezas que K se ve empujado a (re)armar para explicar su presente. Esto nos remite al tropo de la ruina como deseo de saber o, en términos freudianos, como pulsión epistemofílica que conduce necesariamente a la pregunta sobre los orígenes. Más allá de las implicaciones psicoanalíticas respecto al personaje de K —en las que tanto la ausencia de las figuras materna y paterna, como también la frustración inherente a su relación con Joi (el sistema operativo que ocupa el

lugar de su compañera sentimental) tendrían mucho que decir— lo que ahora nos interesa es, sobre todo, lo que esta pulsión de saber supone en cuanto búsqueda de alguna clase de referente desde el cual construir un posible relato. En este sentido, cabe recordar que, según Berman (2010: 105), «The examination of the body of the ruin does not merely entail registering the degradation but also calls for a determination of the cause». Si bien en *Blade Runner 2049* esta noción de las causas aparece siempre ligada a una cuestión individual —al relato vital del propio K—, resulta al menos llamativo que la trama vincule la exploración del enigma con uno de los períodos de mayor esplendor del capitalismo occidental (los llamados «años dorados» del mismo).

Nuevamente, el enfoque de lo perdido, aparece como añoranza de lo «verdadero», entendido como la exploración de un pasado en el que la realidad se explicaba de manera más «simple» que en la actualidad. Esto se observa cuando, durante los primeros minutos de la escena que tiene lugar en el bar del casino, K le recrimina a Deckard que las cosas resultaban más «fáciles» en sus tiempos: «Why ‘you making it complicated?», le responde este. De esta manera, aun cuando el filme de Villeneuve no alude de manera explícita a la recuperación del pasado —como sucede en los casos de la mayoría de los textos fílmicos que conforman nuestro corpus— parece posible observar un cierto espíritu nostálgico que nos remite nuevamente a la recuperación de una cierta «esencia», motivada, en este caso, por la sensación de desconcierto y la confusión actual.

Este espíritu nostálgico se repite, de manera mucho más explícita, en el caso *Ready Player One*. Como ya hemos comentado en el apartado 2.1 de esta tercera parte, el filme se nos plantea en su totalidad como un juego, en el que la búsqueda de los tesoros escondidos en el OASIS supone el principal objetivo. Aquí, sin embargo, la trama no nos invita a un recorrido a través de los clásicos «años dorados» capitalistas, sino a un viaje por la historia de la cultura *pop* estadounidense, en la que los años ochenta se nos presentan como la época de mayor esplendor y, por tanto, aquella a la que añorar. Lo observamos en la innumerable cantidad de referencias a películas, canciones, juegos, cómics y demás literatura que pueblan los escenarios de la realidad virtual —la «utopía»— de este mundo. En el filme de Spielberg el pasado alude a una época de supuesta apertura de las posibilidades; apertura que estaría asociada al desarrollo de la industria informática, y, en especial, la de los videojuegos. El auge de la noción de «interactividad» asociada a esta nueva forma de entretenimiento, venía así a reforzar la idea de libertad individual que, en el contexto de Guerra Fría, servía también como «guerra cultural», esto es, a modo de

difusión internacional de los valores norteamericanos. Como bien explica Newman (2017: 51):

As a form of television technology, video games were presented as a solution to existing media, allowing for the public to engage actively rather than be passive victims. In the Cold War context, this meant that games would suit the democratic personality of the autonomous individual rather than lead to Soviet-style totalitarian control over populace.

Parece posible ligar esta «personalidad democrática» o, más concretamente, el «individuo autónomo» al que refiere Newman con lo antes señalado acerca de la recuperación de los pilares liberales sobre la que se construye la identidad nacional estadounidense, ahora representante del «renacer» civilizatorio de Occidente. La búsqueda del tesoro emprendida por el personaje de Wade —encarnada por su alter ego, Parzival— se nos presenta, pues, como la exploración de su identidad como joven estadounidense responsable de rescatar al mundo de las *garras* del totalitarismo (que, como ya vimos, aparece aquí representado bajo la forma de la codicia y la avaricia del CEO de IOI, Nolan Sorrento; o, en resumen, bajo la forma de un líder capitalista «salvaje» y «populista»). Parzival se irá topando, así, con toda una serie de objetos e imágenes que simbolizan aquello que es necesario recuperar del pasado, reescribiendo la historia a partir del punto donde se supone que la misma se ha «desviado» pero, también, en el momento en que la idea de «grandiosidad» sintetizaba los ánimos de buena parte de la juventud. En este sentido, Sirota (2011: xvi) apunta a cómo una de las principales características de la década de los ochenta puede resumirse a través de la idea de la desmesura; como indica el propio autor, en los ochenta «Everything was big—really big».

Sirota señala de este modo a cómo esta «grandeza» provocó un tremendo impacto a nivel psicológico entre los ciudadanos norteamericanos; impacto que perdurará hasta nuestros días. En un contexto de crisis como el nuestro, la evocación de un tiempo de supuesto esplendor —sintetizada también en el famoso eslogan de Donald Trump, «Make America great again!»— explicaría la tendencia nostálgica de muchos de los más exitosos productos del *mainstream* cultural actual: desde el filme que aquí nos ocupa hasta populares series como *Stranger Things* (Matt y Ross Duffer, 2016)²⁹⁶. Después de todo,

²⁹⁶ El mismo año del estreno de la mencionada serie, veía también la luz *The Get Down!* (Baz Luhrmann, Stephen Adly Guirgis, 2016), serie musical que narra los orígenes del hip hop a finales de los años setenta en los Estados Unidos. Un año después, surgía también *Glow* (Liz Flahive y Carly Mensch, 2017), centrada

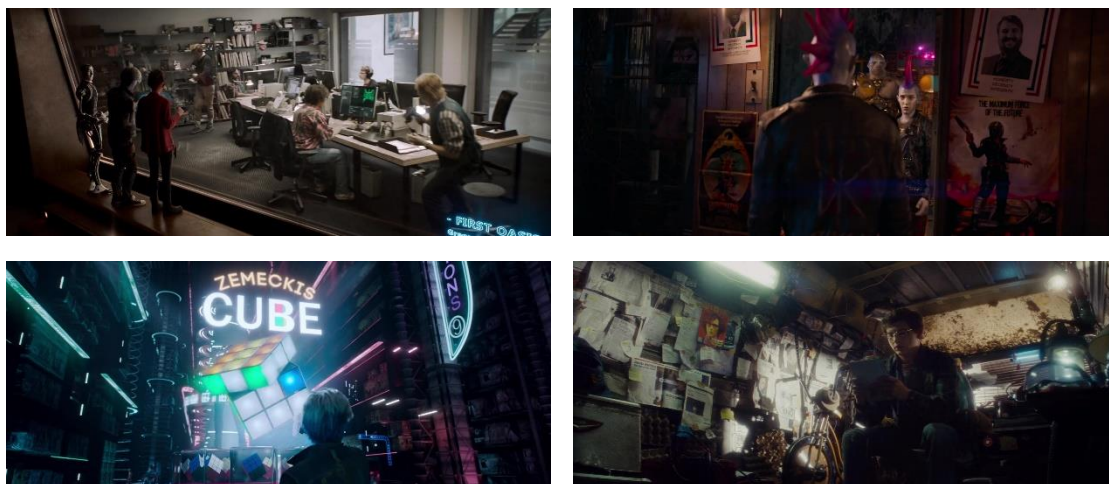
recuerda Sirota (2011: xviii), buena parte de los más famosos líderes y referentes culturales occidentales —desde Bill Gates y Steve Jobs hasta el propio Barack Obama— forman parte de la generación de prepúberes, adolescentes y jóvenes que fueron «adoctrinados» en los años ochenta y, como tales, «are bringing that decade's values, worldviews, and attitudes back».

Estos valores, no obstante, se nos presentan a través de un batiburrillo de objetos y referencias vacías e inconexas, que parecen apelar sólo al efectismo de cara al espectador. Para buena parte del público, resultará difícil no entusiasmarse con las imágenes del Delorean de *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985), con la recreación de los escenarios de *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) o del baile de Travolta en *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977), con las referencias a los primeros videojuegos —desde el *Asteroids* (1979) al *Duke Nukem* (1991)— así como, además, con la extensa banda sonora del filme, compuesta por los más famosos títulos de bandas como Van Halen, Blondie, Wham!, Tears For Fears, Rush, y de artistas como Michael Jackson, Cindy Lauper, Prince, entre muchos otros. Todas estas referencias fantasean con un modelo del pasado que retorna de forma excesiva: el filme salta de una referencia a la siguiente casi sin tregua, de modo que las mismas no permanecen más que unos pocos segundos ante nuestros ojos. Esta premisa dificulta que este pasado pueda ser abordado de manera crítica y/o materialista, soslayando la evidencia que lo vincula, directamente, ya no sólo con el presente distópico, sino también con nuestro propio presente.

En consecuencia, los orígenes del neoliberalismo —la era Reagan, en el caso de Estados Unidos— sólo aparece como un punto de referencia vacío y trivial, evitando un razonamiento más profundo acerca de la crisis actual. En este sentido, y más allá de la noción de pastiche, quizá el concepto que mejor defina a este tipo de propuestas sea el del fetichismo, aunque, en cualquier caso, se trataría de una fetichización que se lleva a cabo sobre lo ya fetichizado: sobre una realidad que se asemejaba ya cada vez más al espectáculo o, en palabras de Jameson (1991: 45), sobre «un mundo convertido en mera

en la historia del programa televisivo *Gorgeous Ladies of Wrestling* de los años ochenta. En 2018, se estrenaba la (no tan exitosa) *Everything Sucks!* (Ben York Jones y Michael Mohan) serie que narra las peripecias de un grupo de pre-adolescentes estadounidenses a mediados de los años noventa. En esta moda nostálgica, quizá la serie que aborda de manera más minuciosa los cambios producidos en esta época, sobre todo en lo que respecta a la industria informática, sea *Halt and Catch Fire* (Christopher Cantwell y Christopher C. Rogers, 2014); la serie, ambientada a inicios de la década de 1980, narra las peripecias de un grupo de ingenieros y programadores en la era del auge de los ordenadores personales.

imagen de sí mismo». En efecto, fue Jameson uno de los primeros en llamar la atención sobre esta tendencia ya a finales de la década de 1980. Para el autor, esta «cultura del simulacro se ha materializado en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo recuerdo del valor de uso» de manera que, como diría Guy Debord, «la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil» (en Jameson, 1991: 45). Así, en *Ready Player One*, es la propia historia la que se reduce a la lógica de la mercancía o, más aún, a mercancía en sí misma, quedando encerrada en una especie de museo en el que sus fragmentos se exhiben a cambio de una módica suma de dinero. En resumen, la historia se convierte en un mero objeto de consumo. Esto lo vemos claramente tanto en el archivo de las memorias de Halliday que Parzival visita casi compulsivamente en busca de pistas (fotograma 174), pero también el taller en el que su mejor amigo «virtual» guarda su enorme colección de *memorabilia* ochentera (fotograma 175), en la tienda de OASIS donde varios de los objetos a la venta remiten a esta misma nostalgia (fotograma 176) o en la propia furgoneta en la que se refugia el «verdadero» Wade, plagada de recortes de revistas y periódico antiguos (fotograma 177).



Fotogramas 174 a 177.

Fuente: *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018).

En esto, cabe recordar la conclusión a la que Horkheimer y Adorno (1998: 275) llegaban en relación a la noción de reificación propuesta por Lukács: «Toda reificación es un olvido». En definitiva, como reconocía ya Jameson (1991: 46), «el pasado como «referente» se encuentra puesto entre paréntesis, y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos». Esta museización y mercantilización de la historia nos remiten a un pasado espectacular, vacío, rozando peligrosamente el olvido del mismo, lo que colabora a su naturalización acrítica. Por otra parte, esto nos recuerda también que la distopía

cinematográfica *mainstream* no deja de ser, al fin y al cabo, una mercancía (*merchandising* y *product placement* incluidos²⁹⁷), lo que —sumado a todo lo hablado— parecería poner en tela de juicio su potencial crítico y/o admonitorio. Así, esta reificación y fetichización, que Lukács (1970: 111) ya había identificado como el «problema específico (...) del capitalismo *moderno*», supone, en este tipo de propuestas, un nuevo cierre (o, podríamos decir incluso, un cierre sobre el cierre). Dicho de otro modo, en esta visión lukácsiana de la reificación de la historia, la misma se «deshistoriza, [se] convierte en invariable repetición del origen, de lo arcaico» (González Rúa, 2018: 169). De esta manera, la exploración entre las ruinas en busca de las supuestas reliquias escondidas en ellas se convierte en una búsqueda en la superficie que no va más allá del simple pasatiempo que se nos planteó inicialmente. De hecho, será el propio personaje de Halliday —creador del OASIS— el que explicita este retorno como una pista a seguir para obtener el primer premio del torneo que él mismo ha organizado: «Why can't we go backwards, for once?».

Es esta misma reificación con la que nos encontramos, también, en *Wall·E*. Como se recordará, el pequeño robot se nos presenta como un personaje completamente obsesionado por conservar y catalogar todas las «reliquias» que rescata de entre la basura (fotograma 178).



Fotogramas 178.

Fuente: *Wall·E* (Andrew Stanton, 2008).

²⁹⁷ Aun cuando la cuestión escapa a nuestros objetivos, no resulta extraño encontrar, en la mayoría de nuestras propuestas, alusiones a marcas y productos que parecen haber sobrevivido a cualquier tipo de colapso o régimen totalitario. Algo que en el caso de *Ready Player One* supone un reclamo en sí mismo, que se mezcla con la propuesta nostálgica del filme.

En este caso, como ya hemos observado, el pasado no se remite a una época tan concreta como en el caso de *Ready Player One*, sino que el mismo alude, especialmente, a la historia del capitalismo norteamericano a partir de los años de posguerra: esto es, sobre todo, desde la «edad dorada» capitalista²⁹⁸ hasta la crisis del presente. Así, el robot conserva, perfectamente clasificados, objetos tales como engranajes, cubos de rubik, cintas de casete, vajillas descartables, iPods, relojes, muñecos o una enorme cantidad de mecheros Zippo. En cierta forma, esto supone una reafirmación también de la lógica que impone a la vida cotidiana la misma lógica de la mercancía: en su manía por clasificar y ordenar los objetos del pasado, Wall·E —que, como ya vimos, representaba además la imagen del obrero diligente de un capitalismo ya olvidado—, nos recuerda también las bases de la sociedad capitalista, apelando con ello a la recuperación de un modo de vida abandonado. Será justamente esta obsesión con los objetos del pasado —y, en especial, con los ya mencionados musicales de los años sesenta—, lo que permitirá a Wall·E aprender acerca de las relaciones humanas y, en consecuencia, también sobre el amor y la empatía. Wall·E, de hecho, se afanará en enseñarle a la inicialmente fría EVE sobre estas cuestiones, que más tarde serán clave para el retorno y la refundación de la civilización en la Tierra.

En cualquier caso, nos encontramos, nuevamente, con un vaciamiento de la historia y una reducción de la misma a fragmentos representados a través de antiguas mercancías y productos culturales fetichizados y *museizados*, que, sin embargo, se convierten en referentes indispensable para la reconstrucción del mundo. Si a esto le sumamos el ya mencionado desenlace del filme —que, como hemos comentado antes, realiza una apuesta por una reedificación de la historia de la humanidad desde el Neolítico, deteniéndose en un punto cercano a la segunda Revolución Industrial—, la propuesta de *Wall·E* evidencia la naturalización acrítica de la historia a la que nos referíamos antes al hablar de *Ready Player One*. De hecho, las referencias al pasado en el mencionado filme de Spielberg no se agotan tampoco en los años ochenta, sino que exploran también los relatos clásicos —como la ya mencionada leyenda del Rey Arturo, sumada a alguna jocosa referencia a Shakespeare o Galileo— conformando un discurso que vincula el pasado reciente con la historia de la cultura y la civilización occidental.

²⁹⁸ El filme también se remite también a épocas anteriores, como prueba la alusión al *slapstick* al que ya hemos referido en el pasado epígrafe: en esto, cabe recordar que, tal y como sugiere Jameson (1991: 50), «el estilo interpretativo puede aprovecharse también como «connotador» del pasado».

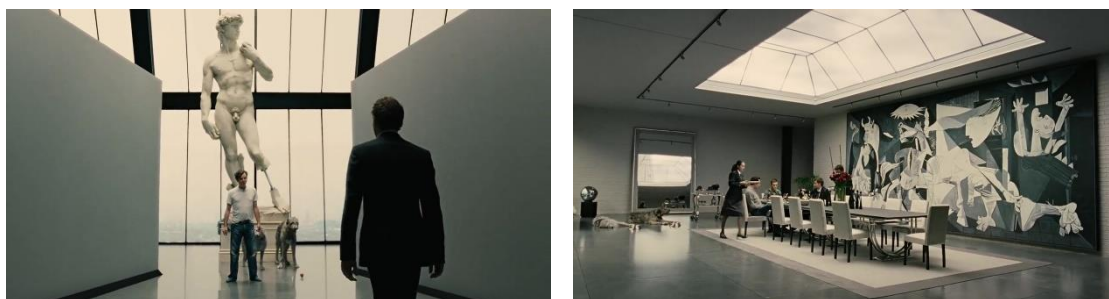
Esto parece constituir un motivo recurrente en de las distopías adolescentes: lo hemos visto en nuestra investigación de la saga *The Hunger Games* (Rey Segovia, 2016), aunque también lo podemos encontrar de forma evidente en la referencia al laberinto de Creta de la trilogía *Maze Runner*; todo esto sumado al ya comentado arco narrativo de los protagonistas de estos filmes —en el que podemos incluir también el recorrido de Tris en la saga *Divergent*—, que reproducen todos ellos el clásico periplo del héroe planteado por Homero en la Odisea hace ya casi tres milenios. En definitiva, las «reliquias» del pasado (y el aprendizaje que se da a través de las mismas) acaban trazando una línea que conecta el pasado con la posible salida *utópica*, obviando una lectura de los conflictos inherentes a la historia. Conflictos que, de presentarse, lo hacen bajo la lógica de una evolución casi «natural» y «lineal», que impide realizar cualquier clase de análisis crítico/materialista que colabore a indagar de manera *radical* en las causas de la distopía.

Esto explicaría —al menos, en parte— la ya observada incapacidad para imaginar salidas más allá del eterno retorno al punto de partida: entre el comentado impacto de la doctrina «TINA» impuesta por Thatcher en los años ochenta, y la reificación de esta época en la forma de una celebración acrítica de sus supuestos «logros», la propuesta retrotópica acaba clausurando cualquier (otra) salida. Es cierto que, en el ámbito de la representación distópica de nuestro porvenir —esto es, de los miedos asociados a las amenazas de nuestro presente—, este eterno retorno se plantea a la vez como un retorno de lo reprimido, lo que constituiría un síntoma de un malestar subyacente que constituye, hasta cierto punto, un cierto reconocimiento/asunción de las contradicciones y conflictos del presente, aunque sea de manera inconsciente. Lo hemos observado en el señalamiento de ciertas lógicas capitalistas que se reconocen dañinas, tales como la avaricia, el expolio, el *clacismo*, etc. Sin embargo, en esta reificación y fetichización de la historia, esto reprimido acaba configurándose como una representación de la representación, de modo que el síntoma se vuelve incapaz de señalar más allá de sí mismo (al menos, ante la mirada del espectador en la sala de cine).

Dicho de otro modo, este retorno de lo reprimido, manifestado sólo a través de la forma del *simulacro*, no señalaría al conflicto en sí sino a la imagen del mismo (como la mencionada «naturaleza humana»), de manera que cualquier interpretación inmediata acabará apuntando a aquello que se pretende colocar como la «causa», aun cuando ésta no sea otra cosa que otro síntoma. En consecuencia, el abordaje de las crisis del presente

queda reducido a una crítica irresoluble y, por tanto, paralizante: la única alternativa es *conservar*, asegurándolo frente a cualquier amenaza, lo «bueno» de nuestro presente.

En cualquier caso, es cierto que el recurso de la nostalgia en los filmes distópicos también puede indicar a una comprensión y/o revisión «crítica» del pasado. Así, en el caso de *Children of Men*, la referencia a la reificación y fetichización de la historia aparece de una forma mucho más explícita y siempre ligada a los espacios de poder, como un señalamiento directo a los «herederos» de un cierto orden, responsables de esta deriva. Esto se observa en la escena en la que Theo acude a visitar a su primo Nigel, Ministro de Cultura del gobierno británico y dueño de la llamada «Arca de las Artes» donde se conservan las obras más paradigmáticas de la cultura occidental (fotogramas 179 y 180).



Fotogramas 179 y 180.

Fuente: *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006).

El David, apoyado en una pierna ortopédica, o la imagen del Guernica que cubre la enorme pared del lujoso comedor de Nigel, nos retrotraen, de forma expresa, al conflicto, a la guerra que se vive fuera y que el ministro desoye —según él mismo manifiesta— de manera intencionada. Esta explicitación aparece aquí como una denuncia del nuevo orden totalitario, ahora escondido detrás de su apariencia democrática e «ilustrada». Ya Žižek (2009b: 42) apuntaba en este mismo sentido cuando afirmaba que el filme señala, en realidad, a la democracia como la verdadera «tiranía del siglo XXI»²⁹⁹. Las numerosas referencias a *Un mundo feliz* de Huxley y a *1984* de Orwell consolidan esta denuncia, que se completa también con la alusión a «Algie», el cerdo de Pink Floyd que formó parte de la portada de su disco *Animals* (imagen 3). De hecho, todo el edificio del ministerio —hogar también de Nigel— alude claramente a este álbum (fotograma 181) en el que la

²⁹⁹ La frase corresponde en realidad al director del filme, Alfonso Cuarón, aunque Žižek le otorga validez al utilizarla como puntapié para su propio análisis del filme.

banda británica escenificaba un mundo distópico similar al de la novela satírica *Animal Farm* de George Orwell (1945).



Imagen 3.

Fuente: *Animals* (Pink Floyd, 1977).



Fotograma 181

Fuente: *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006).

Las reliquias del pasado no aparecen aquí como algo a rescatar a partir de la ruina, como sucedía en los anteriores casos, sino como un recurso que sirve a modo de «excusa» para cargar contra el *statu quo* y, sobre todo, contra un sistema hipócrita que privilegia su autoconservación sobre las vidas humanas. Tal es el caso de los primeros comentarios que Nigel le suelta a Theo apenas recibirlo: «No pude salvar La Pietà. La destrozaron antes de que llegara. (...) Salvamos Las Meninas y otro par de obras de Velázquez, pero sólo conseguimos dos Goyas. Lo de Madrid fue un duro golpe para el arte». Será el propio Theo el que colocará la guinda al comentario de Nigel: «Por no hablar de las personas».

Aun cuando estas referencias a una historia que ha perdido su sentido continúan convirtiendo al filme en un pastiche, este recurso toma aquí un tono mucho más acusador que en los casos vistos hasta el momento. Esto nos remite a las reflexiones de Vicente Sánchez Biosca acerca del supuesto carácter no satírico del pastiche, tal y como lo definía Jameson. Según Sánchez Biosca (1995: 27-28), la aparente diferenciación entre parodia y pastiche basada en lo anterior, se pone en duda en el momento en que observamos que el pastiche también tiene la capacidad de moverse en el terreno de la «burla», lo que contradiría su supuesta «neutralidad». No obstante, es necesario reconocer que lo dicho exige la participación de un espectador con un cierto bagaje, capaz de reconocer las mencionadas referencias (y dispuesto a hacerlo). Esto nos remite a lo comentado en el primer epígrafe de este análisis: como veíamos al analizar las escenas que componen la primera secuencia del filme, las mismas nos situaban dentro de la diégesis en un rol

incluso más «activo» que el del propio protagonista. A esto hay que sumarle que, además, el lanzamiento del DVD iba acompañado de un mediodocumental (*The Possibility of Hope*, 2007), dirigido por el propio Cuarón, que completaba el filme con las aportaciones de diversos pensadores tales como Slavoj Žižek, Tzvetan Todorov, Saskia Sassen, Naomi Klein y James Lovelock. Con todo ello, la lectura del filme tomaba un nuevo giro, convirtiéndose en una invitación expresa a la reflexión sobre nuestro presente en crisis y nuestro(s) posible(s) futuro(s).

No parece casual que el filme constituya uno de los pocos ejemplos de nuestro corpus que intentan trascender las lógicas del *mainstream* tradicional: a pesar de tratarse de una producción mayoritariamente estadounidense, en el mismo han participado también productoras de Reino Unido y Japón (sin contar con que, además, se trata del segundo filme de gran presupuesto dirigido por el mexicano Alfonso Cuarón). Al igual que sucedía con la *Snowpiercer* de Bong Joon-Ho, *Children of Men* supone una excelente oportunidad para observar las tensiones y contradicciones de este tipo de relatos en el seno de la industria cinematográfica *mainstream*. Aunque aún es necesario seguir avanzando en el análisis de la escenificación del pasado en el filme (en especial, en aquellas imágenes que aluden al fascismo y los campos de concentración, cuestión que abordaremos en el siguiente epígrafe), es posible reconocer el intento de profundización realizado en *Children of Men*, aun cuando, como hemos observado, esto añade a la complejidad del mismo acotando su posible alcance en términos «masivos».

2.4. De la tragedia a la farsa: la repetición de la historia como trauma³⁰⁰.

Aunque ya hemos avanzado sobre algunas de las cuestiones que afectan a este epígrafe, es necesario seguir indagando de manera más específica en las diferentes representaciones que los filmes realizan sobre uno de los motivos centrales de las narrativas distópicas: nos referimos, en concreto, al totalitarismo y la lógica de la «repetición de la historia» a la que hemos aludido en los epígrafes previos, aunque ahora bajo la forma del «trauma». En esto, resulta evidente que la advertencia acerca de una

³⁰⁰ Buena parte del marco general que compone este epígrafe parte de la investigación realizada en el marco del Máster en Comunicación, Interculturalidad y Estudios Europeos de la Universitat de València, y que puede encontrarse en el listado final de referencias bajo el título *Cine distópico y crisis social: El caso de la adaptación cinematográfica de Los Juegos del Hambre* (Rey Segovia, 2016).

posible deriva totalitaria del sistema —que, a su vez, podría conducir a un nuevo conflicto a gran escala— ha supuesto el principal fantasma que atraviesa a las distopías desde la publicación de la célebre *Nosotros* de Zamiátin hasta la actualidad. Como tendremos oportunidad de observar con mayor detenimiento en las páginas que siguen, la imagen de los campos de concentración, el culto al líder, el autoritarismo, la desaparición del individuo en la masa, la atomización y la violencia, se repiten como fundamento de las tramas de muchos de los textos fílmicos que componen nuestro corpus. De esta forma, los principales rasgos de las sociedades del fascismo clásico o moderno³⁰¹, retornan como imágenes reificadas que evocan el orden totalitario de antaño.

En este sentido, los filmes distópicos parecen hacer suyas las palabras que Marx (1972: 15) escribía en su introducción a *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*: «Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia se producen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y otra vez como farsa». Esto —que bien se podría sintetizar en la famosa cita atribuida a Mark Twain, «La historia no se repite, pero rima»—, resulta, como ya vimos, una de las máximas que estructuran los relatos sobre el futuro (y, en consecuencia, también sobre el presente) en las narrativas distópicas. Ya hemos insinuado como esto toma diferentes formas en los casos que aquí nos ocupan (el pastiche, la nostalgia, la *museización* y la reificación de la historia), aunque ahora parece posible analizarlo desde una perspectiva que ponga en el centro la cuestión de las crisis del presente y la lectura de sus posibles derivas.

Antes de proceder con el análisis será necesario, sin embargo, realizar algunas puntualizaciones breves sobre nuestro enfoque. A lo largo de esta tesis, así como en anteriores investigaciones (Rey Segovia, 2016; 2019b; 2021) nos hemos referido a esto

³⁰¹ Recordemos que, según Paxton (2005: 54), las «pasiones movilizadoras» del fascismo pueden sintetizarse como sigue: (1) «un sentimiento de crisis abrumadora que no se puede superar con las soluciones tradicionales»; (2) «la primacía del grupo (...) y la subordinación a él del individuo»; (3) la creencia de que el grupo al que uno pertenece es una víctima», lo que justifica las acciones contra el enemigo; (4) el «temor a la decadencia del grupo»; (5) «la necesidad de una integración más estrecha de una comunidad más pura»; (6) «la necesidad de que haya una autoridad de dirigentes naturales»; (7) «la superioridad de los instintos del caudillo»; (8) «la belleza de la violencia y la eficacia de la voluntad»; (9) «el derecho del pueblo elegido a dominar a otros». Por su parte, Hannah Arendt (2006: 442-445), en su análisis acerca de los orígenes del totalitarismo, señala también a la vinculación entre este fenómeno y el desarrollo de «la psicología del hombre-masa europeo», caracterizado especialmente por su «indiferencia cínica (...) frente a la muerte u otras catástrofes», «el abandono de sí mismo en la masa», la «atomización social» y el aislamiento.

encuadrándolo dentro de la propuesta acerca del «cierre ideológico» que, al mismo tiempo, estaría vinculada con la actual «parálisis de la imaginación» a la que se referían autores como Martorell (2019: 12)³⁰² al abordar el impacto cultural y social del discurso neoliberal a partir de los años ochenta (en especial, el ya comentado *There is no alternative* o «TINA» de Margaret Thatcher). Sin pretender insistir mucho más en estos aspectos teóricos (ya tratados con la suficiente profundidad a lo largo de la segunda y la tercera parte de esta tesis), queremos retomar aquí la hipótesis que vincula este «cierre ideológico» con los relatos *posibles* (o *plausibles*) sobre la crisis del presente, a fin de avanzar sobre la idea de la distopía *mainstream* como una forma de ocultación y/o *borrado* ideológico y discursivo que desvía «la reflexión política latente en una parte de la sociedad, que bien podría resultar en un cuestionamiento profundo del sistema capitalista» (Rey Segovia, 2016: 83).

En este tema en particular, como decíamos, la imagen del fascismo parecería tomar especial relevancia, en cuanto funcionaría como un elemento legitimador de este cierre. En otras palabras, y coincidiendo con la afirmación realizada por Bauman (2015) que, no sin un buen grado de polémica, afirmaba que el Holocausto debe ser entendido dentro del marco de la racionalidad moderna, consideramos que las (re)lecturas del mismo realizadas por los diferentes filmes, aun cuando —como vimos— los mismos establecen un vínculo entre las lógicas sistémicas y las posibles derivas totalitarias, se realizan (casi) siempre desde la perspectiva de la barbarie y del *desvío* de los «verdaderos» pilares de la modernidad capitalista al que nos referíamos antes. Este tratamiento del totalitarismo como máxima afirmación de la barbarie —ya no como algo singular, pero sí siempre *anómalo*— sería sobre lo que se apoyaría fundamentalmente la propuesta retrotópica de los filmes que, como vimos, retorna siempre al paradigma hobbesiano de la barbarie pre-social como hito moralmente edificante a partir del cual explicar y justificar la necesidad de (re)fundar el proceso civilizatorio (y, con ello, el Estado, la democracia liberal, y el propio capitalismo).

Si bien prácticamente todos los filmes que componen nuestro corpus realizan algún tipo de alusión a esta cuestión, nos centraremos especialmente en diez de ellos: las sagas *Maze Runner* (*The Maze Runner*, *Maze Runner: Scorch Trials* y *Maze Runner: The Death Cure*) y *Divergent* (*Divergent*, *Insurgent* y *Allegiant*), *Children of Men*, *Minority Report* y,

³⁰² A esto nos hemos referido en el epígrafe 2.5.2 correspondiente a la segunda parte de esta tesis.

Snowpiercer. Consideramos que son estos textos los que ejemplifican de forma más evidente el tema que nos ocupa, aunque, por supuesto, esto no nos impedirá realizar referencias concretas al resto del corpus.

2.4.1. Las lecciones de la Historia: de la civilización a la barbarie (y de vuelta a la utopía liberal).

Si bien el motivo del totalitarismo supone uno de los tropos más habituales de la tradición distópica —al menos, durante buena parte del siglo XX—, la insistencia con la que su imagen se niega a desaparecer, aún en nuestros tiempos, resulta un claro síntoma de las diferentes crisis que atraviesan nuestro presente. Dicho de otro modo, en la medida en que el totalitarismo supone uno de los más grandes traumas de la civilización occidental moderna, su imagen viene a funcionar como un recordatorio de una amenaza permanente asociada, fundamentalmente, a las consecuencias de la crisis (profundizaremos en esto a medida que avancemos).

Respecto a esto, ya hemos podido ver cómo los filmes aluden directa e indirectamente al pasado reciente del mundo occidental, construyendo un relato sobre el futuro en clave de repetición de la historia, en el que el recuerdo de la Gran Depresión de los años treinta constituye uno de los principales puntos de referencia a partir del cual abordar las posibles amenazas que se ciernen sobre nuestro futuro. En este sentido, en el segundo bloque de esta tesis hicimos referencia a las circunstancias que acabaron produciendo algunos de los peores horrores del pasado siglo: como señalábamos, la mencionada debacle económica de los años treinta acabaría materializándose en un cierre de filas en torno al Estado como garante del orden en buena parte del viejo continente, lo que propiciaría el éxito de sistemas políticos que se proclamaban abiertamente anti-liberales³⁰³.

En esta línea, los «felices noventa» (Žižek, 2005: 123) —que, como los «felices veinte», parecían venir a confirmar el supuesto triunfo del liberalismo—, acabaron estallando en un nuevo período de conflictos, guerras y crisis a gran escala. Al margen de las apreciaciones de Francis Fukuyama (1990 [1989]) y Samuel P. Huntington (1997 [1996])

³⁰³ Ver: epígrafe 2.3. de la segunda parte: «La distopía ante la «catástrofe» (1914-1949)».

sobre —respectivamente— el «fin de la historia» y el «choque de civilizaciones»³⁰⁴, lo cierto es que los atentados del 11 de septiembre de 2001 (y la consiguiente declaración de la «guerra contra el terror» por parte del conocido como Trío de las Azores³⁰⁵) y, sobre todo, la crisis financiera de 2008, volvieron a poner sobre la mesa las enormes contradicciones aún vigentes en el interior del mundo capitalista occidental. Teniendo todo esto en cuenta, no resulta extraño que las distopías centren sus advertencias en torno a un posible resurgimiento del totalitarismo como principal amenaza.

Como hemos visto, la mayor parte de los mundos distópicos de los filmes que componen nuestro corpus se han edificado sobre las ruinas de algún tipo de crisis (económica, política, social, ecológica) que, de manera más o menos generalizada, han justificado el ascenso de dirigentes firmes y acérrimos, características supuestamente necesarias para restituir el orden tras el desastre. Esta restitución, en casi todos los casos, se ha acabado traduciendo en sociedades en las que el poder se concentra de manera monopolista en algún tipo de entidad centralista y planificadora (bien sea estatal o empresarial) que controla y garantiza el mantenimiento de la paz entre sus ciudadanos³⁰⁶. Así, la propuesta de partida podría resumirse en un camino que parte del recuerdo de la civilización a su ruina —el caos, la barbarie—, y de ahí al totalitarismo, lo que convertiría a este último en un régimen surgido, no de las lógicas capitalistas, sino de un retorno al estado de naturaleza hobbesiano: esto es, no del sistema sino, por el contrario, de su colapso. Esto haría que la deriva totalitaria se plantee (casi) siempre en términos de una «desviación de

³⁰⁴ Apreciaciones planteadas a menudo a modo de oposición cuando, como afirma Žižek (2005: 105), deberían entenderse de manera complementaria: «en nuestra era «pospolítica» en la que la política propiamente dicha se ve progresivamente reemplazada por la administración social especializada, la única fuente de conflictos legítima que queda es la tensión cultural (étnica, religiosa)».

³⁰⁵ Conformado por los presidentes George W. Bush (Estados Unidos) y José María Aznar (España), y el primer ministro británico, Tony Blair.

³⁰⁶ Cabe aclarar que, si bien es cierto que no en todos los filmes puede hablarse de regímenes propiamente totalitarios en su sentido histórico (lo que comúnmente se asocia al nazismo alemán o al socialismo soviético), la tendencia en casi todos ellos apunta en esta dirección. Así, una de las principales características de estas sociedades distópicas es la supresión de la voluntad individual (esto es, de la posibilidad de elegir, del *libre albedrío*) o, en su caso, la transformación del individuo en el hombre-masa aislado y atomizado. Esto, que autores como Hannah Arendt (2006) o Robert O. Paxton (2005: 80) han identificado como una de los rasgos fundamentales de los regímenes totalitarios, supone una seña de identidad de casi todos los filmes: lo vemos en el fatalismo promulgado por la organización Precrimen de *Minority Report*, en la importancia otorgada a la pertenencia a la facción en *Divergent*, en la designación de las «misiones» (profesiones) de los jóvenes en *The Giver*, en el ya comentado monólogo de Mason en *Snowpiercer* o en los alienados habitantes de *Ready Player One*, por mencionar sólo algunos ejemplos.

la senda del progreso» (Bauman, 2015: 28), lo que coincidiría con la habitual consideración del totalitarismo como un régimen *salvaje, bestial* e, incluso, *bárbaro*. Aun cuando el retorno al estado de naturaleza no acaba de materializarse completamente (y aún se conservan algunos pocos elementos y/o rasgos de la antigua civilización), el totalitarismo aparece como el intento desesperado —y, nuevamente, *salvaje*— de preservar la vida de los supervivientes al colapso.

Lo anterior puede observarse especialmente en los filmes que antes hemos categorizado como distopías adolescentes³⁰⁷. En todos ellos, el relato sobre una debacle civilizatoria —bien sea causada por el ser humano o por algún tipo de desastre natural— supone el punto de partida para la escenificación de mundos cuasi post-apocalípticos regidos por gobiernos de corte autoritario, erigidos sobre la excusa del mantenimiento de la paz social. Los filmes reproducen de este modo el tradicional espíritu anti-utópico que ha caracterizado desde sus orígenes a los relatos distópicos; en particular, la idea de que la armonía y la paz sólo pueden conseguirse en base al establecimiento de un rígido e inflexible orden que, en la práctica, se traduce en la represión, el control y la constante vigilancia de la población. Las facciones de *Divergent*, los laberintos de *Maze Runner* o las «misiones» de *The Giver*, responden así a estructuras sociales estrictamente planificadas y supervisadas, que limitan la voluntad individual, al estilo de los regímenes totalitarios de antaño. Con esto, los filmes advierten al espectador de los riesgos de aspirar a la *perfección*. En este sentido, no resulta llamativo que muchos de los villanos de estas distopías sean encarnados por científicos y/o personajes caracterizados por su sabiduría/inteligencia: además de las mencionadas Ava Paige en *Maze Runner* y Jeanine Matthews en *Divergent*, nos encontramos también con los ancianos de *The Giver* o el Dr. Merrick de *The Island*³⁰⁸. Ya hemos visto, en la segunda parte de esta tesis, cómo este señalamiento a los usos y abusos de la ciencia constituye uno de los principales *leitmotiv* de la distopía, casi siempre vinculado a las aspiraciones de eliminar el conflicto social y asegurar una paz duradera.

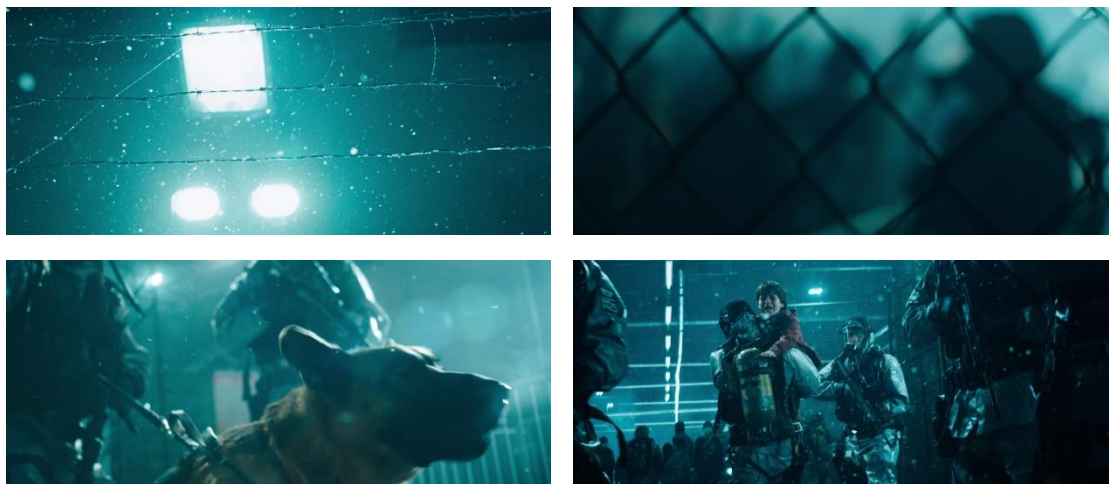
Filmes como los antes mencionados reproducen este mismo motivo. En el caso de *Divergent*, la líder de la facción de Erudición —la tecnócrata Jeanine Matthews—,

³⁰⁷ Nos referimos, sobre todo, a las sagas *Divergent* y *Maze Runner*. No obstante, haremos también referencia a filmes como *The Giver*, *The Island* o *Ready Player One*.

³⁰⁸ Sería posible incluir aquí también al inventor Niander Wallace, fundador de la corporación Wallace de *Blade Runner 2049*.

revelará ante Tris sus intenciones de «erradicar la naturaleza humana», causante (según ella) de todos los males que asolan a la humanidad: «*Creo que la naturaleza humana es el enemigo. Está en la naturaleza humana guardar secretos, mentir, robar... Y yo quiero erradicar eso. Sólo así mantendremos una sociedad estable y pacífica*». Un planteamiento análogo lo encontramos en *The Giver*, donde —como nos narra el protagonista— los ancianos han conseguido eliminar los sentimientos «dañinos» del ser humano (el miedo, el odio, la envidia, el dolor) y han instalado una serie de estrictas reglas que todos deben seguir para prevenir cualquier posible enfrentamiento entre los ciudadanos y evitar, así, volver a los tiempos de la llamada «Ruina». Los niños de *The Giver* aprenden, desde bien pequeños, que para asegurar la completa igualdad, deben «*utilizar un lenguaje preciso, vestir la ropa asignada, tomar las medicinas diarias, respetar el toque de queda*» y, sobre todo, «*nunca mentir*». Nuevamente, la amenaza de un retorno al estado de naturaleza hobbesiano sirve como excusa sobre la que se legitima la imposición de un estado de excepción que, como menciona la propia Jeanine al inicio del segundo filme de la saga *Divergent*, supone la única vía para recuperar la paz.

Más de lo mismo sucede en la saga *Maze Runner*, donde la directora de la organización W.C.K.D., la científica Ava Paige, reflexiona sobre las *ventajas* de vivir en un permanente estado de excepción: «*Es increíble lo que la gente puede lograr cuando peligra su supervivencia. Presiónalos lo suficiente, y no habrá nada que no puedan hacer. No hay línea que no cruzarían*» (*Maze Runner: The Death Cure*, Wes Ball, 2018). Como se recordará, en la saga dirigida por Ball, el conflicto se disparará en el momento en el que los chicos consigan escapar del laberinto en el cual habían sido encerrados, para descubrir que todo había sido, en realidad, un experimento perpetrado por W.C.K.D. en su frenética búsqueda de un antídoto para la terrible enfermedad que ha acabado casi por completo con la humanidad. Al inicio del segundo filme, Thomas (el joven protagonista), recuerda el momento en el que fue separado de su madre, siendo apenas un niño (fotogramas 182 a 185). El alambre de espino que rodea el espacio restringido y custodiado por las fuerzas de seguridad, el ambiente frío y oscuro en el que la potente luz de los focos alude al intenso control y la vigilancia, o el tren que, finalmente, conduce al pequeño Thomas hacia su supuesta «salvación», todo ello evoca en el espectador el horror de la Solución Final.



Fotogramas 182 a 185.

Fuente: *Maze Runner: The Scorch Trials* (Wes Ball, 2015).

Estas imágenes retornarán, también, en la última entrega de la trilogía. Durante la primera secuencia de *The Death Cure*, el grupo de rebeldes liderados por Thomas asalta uno de los trenes de W.C.K.D. en busca de su compañero Minho, que había sido capturado por la organización para servir como «conejiillo de indias» en sus investigaciones. Una vez el protagonista consigue irrumpir en el interior del vehículo, se encontrará con varios jóvenes encadenados y amontonados en la oscuridad de los vagones, en una clara alusión a los trenes del nazismo alemán (fotogramas 186 y 187).



Fotogramas 186 y 187.

Fuente: *Maze Runner: The Death Cure* (Wes Ball, 2018).

Las imágenes del Holocausto vuelven a servir para denunciar la instrumentalización de la ciencia. Ciencia que, ante la terrible plaga que asola a los humanos, aparece como la justificación sobre la que se pone en práctica un *bio-poder* completamente deshumanizante y déspota que, paradójicamente, se plantea como la única garantía para *liberar* a la humanidad. En resumen, como en el planteamiento de Foucault (2007: 165), aquí el poder soberano se traduce en este «poder de muerte» que se legitima a través de un discurso positivo sobre la protección de la vida, llevado a cabo por parte de una autoridad tecnócrata y antidemocrática. En esto, los filmes reproducen el tradicional tropo

distópico en el que, como señala Martorell (2015: 22), «el conocimiento tecnocientífico» se ha convertido en el «único conocimiento vigente en tanto único capaz de subyugar a la naturaleza y a los hombres», lo que se presenta como producto del proceso de «desnaturalización extrema» propio de los totalitarismos.

Este vínculo entre aspiraciones científicas y totalitarismo ha sido señalado por autores como Hannah Arendt (2006: 479), quien apuntaba a cómo el discurso propagandístico del régimen nazi se apoyaba en la supuesta «naturaleza “científica” de sus afirmaciones» mediante la cual el mismo pretendía justificar su accionar en un sentido *profético*. Así, en los filmes, los peligros de «jugar a ser Dios», quedarán vinculados a la imagen del totalitarismo, advirtiéndonos al mismo tiempo sobre la necesidad de aceptar nuestra naturaleza *imperfecta*. Si bien la aceptación de nuestra imperfección no implicaría en sí una negación de la utopía —al menos, no en nuestro planteamiento— lo cierto es que los filmes establecen una relación evidente entre nuestra supuesta *naturaleza* y el horizonte de posibilidades de cualquier sistema político. Dicho de forma más clara, el reconocimiento de nuestra naturaleza imperfecta supondría el inevitable reconocimiento de la imposibilidad de la utopía, en cuanto sistema político que aspira (supuestamente) a la *perfección*.

No obstante, esta aceptación no implica un rechazo al cambio. Los protagonistas de todos estos filmes lucharán por acabar con los regímenes impuestos y recuperar, con ello, su individualidad. Tal individualidad quedaría homologada, pues, a las aspiraciones de emancipación, lo que, en cierta manera, cuestiona la tradicional categorización de este tipo de distopías como meras *utopías negativas*, evidenciando el impulso utópico que las atraviesa. En este sentido, las mencionadas propuestas podrían ser leídas como «anti-utopías utópicas» en las que, nuevamente, el proyecto capitalista-liberal se presentaría como la alternativa *deseable*. Tal es también la reflexión de Martorell que —basándose en las aportaciones de autores como Franz Hinkelammert o Slavoj Žižek— propone revisar la defensa *fukuyamiana* del liberalismo capitalista, entendiendo ahora a este último como un régimen propiamente utópico. El filósofo valenciano realiza una clarísima síntesis de lo que aquí pretendemos también evidenciar (Martorell, 2015: 390):

La deriva de la utopía social en la postmodernidad obedece paradójicamente a la instauración de una utopía social cuya absoluta supremacía y naturalización ha conseguido cortocircuitar con suma eficacia el deseo utópico de contenido político, la imaginación utópica y la manufactura textual de utopías rivales. Siendo

así, la utopía del final de la historia desmiente el argumento de que en la postmodernidad la utopía ha muerto. No en vano, ha sido en dicha época cuando una utopía social tan estricta como insólita se ha institucionalizado, logrando colonizar las conciencias como nunca antes había sucedido. El deseo utópico se ha saciado con ella, cediendo a la convicción de que ya habitamos en la mejor sociedad a la que podemos aspirar.

Lo dicho sería propio de lo que Hinkelammert (2000: 12) identifica con la «ingenuidad utópica» que, según él, en el actual panorama neoliberal sólo podría volver «en nombre de la antiutopía», esto es, «en nombre de la utopía de una sociedad sin utopías»³⁰⁹. De esta manera, volviendo a los filmes, los *cambios* propuestos en los respectivos desenlaces no se nos presentarían como utopías (entendida ahora como quimera), sino como proyectos *realistas* (y, sobre todo, *realizables*) de supuesta *mejora*³¹⁰. Esta utopía realista no aspiraría en ningún caso a la armonía o a la estabilidad social —proyectos que, en la medida en que son dependientes de ese ser humano imperfecto al que antes nos referíamos, son *irrealizables*— sino simplemente a enmendar los *errores*, despolitizando con ello el conflicto. Ya lo hemos visto en el final de *Ready Player One*, donde la victoria sobre Nolan Sorrento y su corporación, IOI, permitiría a los protagonistas recuperar el verdadero *espíritu* del OASIS, el utópico mundo virtual fundado por el bueno de James Halliday y su fiel amigo Ogden Morrow. Así, una de las primeras decisiones de los jóvenes, ahora propietarios de la empresa, será la de devolver el equilibrio al mundo: esto es lo que el propio Wade parece transmitirnos cuando anuncia el «apagado» del OASIS una vez a la semana, lo que permitiría a los usuarios desconectarse temporalmente de la máquina para relacionarse en el mundo «real». En definitiva, de lo que se trata es de una apuesta por la «moderación» del sistema, que permitiría recuperar la armoniosa coexistencia entre el individuo y la sociedad. Nuevamente, la confrontación se plantea entre la propuesta totalitaria de Sorrento —empeñado en controlar todos los aspectos de la vida de los ciudadanos a través de su completa inmersión en el OASIS— y el justo respeto por las libertades individuales, sólo posible en el contexto liberal que habilitaría el necesario equilibrio entre lo público y lo privado.

³⁰⁹ Para Hinkelammert (2000: 12), son justamente los anti-utópicos Hayek y Popper —a quienes deberíamos sumar también a Berlín— quienes mejor encarnan este «utopismo camuflado».

³¹⁰ Es necesario excluir de tal afirmación a filmes como *Snowpiercer* y *Children of Men*, debido a que sus planteamientos parecen apuntar a una denuncia de esto mismo, señalando al propio capitalismo como proyecto utópico *fallido*.

En *Divergent* nos encontramos con más de lo mismo. Pese a que la trama queda inconclusa (debido a decisiones comerciales), en todo momento el objetivo de Tris y los suyos pasa sólo por eliminar el sistema de facciones y permitir que cada individuo pueda decidir *libremente* su propio destino. Libertad que se encuentra permanentemente amenazada por las ambiciones de poder del ser humano que, como dice la propia Tris en la última entrega de la saga, «no para de repetir los mismos errores». Un objetivo similar al de Tris persigue también Jonas, el protagonista de *The Giver*, empeñado en liberar a sus conciudadanos del yugo de la desmemoria y el desafecto, devolviendo el color, la diversidad y la individualidad a su mundo, a pesar de las advertencias del Dador: «*Si somos diferentes podemos sentir envidia, ira o resentimiento. Nos consumiría el odio. Necesitamos la Semejanza, ¿no lo crees?*», le pregunta el Dador a Jonas. «*Estoy de acuerdo. Pero, aun así, todo es tan hermoso*», le contesta éste.

También en *Maze Runner* nos encontramos con la imposibilidad de una transformación *radical*. De hecho, en la saga dirigida por Ball, los objetivos iniciales de W.C.K.D. serán justificados ante el espectador en el momento en el que Ava reconoce su derrota y lamenta todo lo que ha hecho pasar a los jóvenes: en tanto la mujer pretendía, de manera honesta, rescatar a toda la humanidad, su figura acabará convertida en la de una líder hiperracional, obsesionada y por momentos *fanática*, pero al fin y al cabo *justa*. El debate se traslada así a un dilema ético y moral sobre los *medios*, esto es, a un debate acerca de los sacrificios asumibles en un contexto de crisis extrema (recordemos que a los jóvenes, nacidos inmunes a la enfermedad, se les exige someterse a los debidos sacrificios para salvar la vida del resto)³¹¹. No se trata, por tanto, de una crítica al progreso científico y mucho

³¹¹ Estableciendo un paralelismo con el momento actual, es llamativo cómo buena parte de los debates políticos en torno al desafío que supone la pandemia de COVID-19, se centran en la necesidad de *salvar la economía*, lo que se traduce, en realidad, en un intento por mantener intacto el orden económico imperante, aunque asumiendo la necesidad de establecer ciertas *reformas* y de realizar los debidos *sacrificios*. Más allá de la evidente urgencia que la pandemia plantea (y de los debates acerca del rol del Estado, en los que resulta bastante clara la diferencia entre aquellos países con un sistema de bienestar «fuerte» y aquellos donde las políticas neoliberales han acabado arrasando con la sanidad, la educación o el resto de instituciones públicas), lo cierto es que la llamada «nueva normalidad» no ha implicado, en casi ningún caso, un cuestionamiento generalizado al orden capitalista sino, más bien, un debate sobre su adecuada gestión. Las únicas voces que han intentado poner sobre la mesa una discusión más profunda han provenido, en casi todos los casos, de los movimientos sociales. Pueden destacarse en este sentido las reflexiones realizadas por el movimiento ecologista cuyas propuestas pasan por una revisión radical de cuestiones como el crecimiento económico y los hábitos de consumo, causantes, entre otras cosas, de la destrucción de ecosistemas que estaría entre las principales causas de pandemias de este tipo. Para más información, ver González Reyes, Luis, «Las lecciones que puede dar el coronavirus a la especie humana», *El Salto*, 12-03-

menos de una puesta en cuestión del *sistema*, sino de una advertencia sobre los peligros de que la ciencia y el progreso caigan en las manos incorrectas, como las del despiadado e inescrupuloso Janson. Es éste último quien se revelará finalmente como el verdadero villano del filme tras traicionar y asesinar a Ava, para acabar secuestrando a Thomas y utilizar el antídoto como una herramienta de selección artificial que garantice «*un futuro de nuestra propia cosecha*». Si bien esto habilitaría una lectura del filme en clave anti-utópica, el impulso utópico del filme es claramente identificable en el desenlace propuesto: Thomas y un pequeño grupo de supervivientes serán acogidos en el refugio conocido como *The Safe Heaven*, una isla utópica fundada por los rebeldes en la que los jóvenes inmunes viven felices, tras haber abandonado cualquier posibilidad de una salida común al conflicto³¹² (fotograma 188).



Fotograma 188.

Fuente: *Maze Runner: The Death Cure* (Wes Ball, 2018).

Partiendo de estas premisas, como ya hemos insinuado en los anteriores apartados, los filmes acabarían apuntando a la necesidad de recuperar los pilares liberales, entendiéndolos como los principios democráticos elementales: esto es, sobre todo, al

2020, disponible en <https://www.elsaltodiario.com/coronavirus/luis-gonzalez-reyes-lecciones-coronavirus-especie-humana>; también:

³¹² Nuevamente, el principal impedimento para esta salida común se relaciona con la naturaleza humana. A lo largo del filme, Thomas y sus amigos se irán encontrando con diferentes grupos humanos que interferirán en sus planes. La mayoría de estos grupos están liderados por hombres que se presentan como «negociantes» y que exigen algún tipo de retribución por su ayuda. Salvo en el caso de Vince, líder del grupo de rebeldes conocidos como «The Right Arm» («El brazo derecho»), tanto Marcus como Lawrence acabarán constituyendo *aliados* meramente coyunturales, condicionados a la obtención de algún tipo de beneficio individual. Incluso Jorge, que más tarde acabará uniéndose a la causa, inicialmente pretende entregar a los chicos a W.C.K.D. para obtener una recompensa.

respeto a la libertad individual que sirvió como base para el proyecto civilizatorio liberal-moderno en el mundo occidental. Visto así, el dilema planteado en las distopías parecería señalar a una aparente paradoja, en la que la deriva totalitaria a la que nos ha conducido nuestra civilización sólo podría ser corregida con «más civilización». De esta manera, y aludiendo a las palabras de Bauman (2015: 34), el retorno constante del totalitarismo como amenaza apuntaría, en realidad, a que «el mundo hobbesiano no ha sido completamente domeñado» y que, en consecuencia, el «inconcluso proceso civilizador todavía tiene que llegar a su término». En este círculo cerrado (*civilización-colapso-barbarie-civilización*), las narrativas distópicas actuales se moverían constantemente sobre una delgada línea entre la crítica y la reproducción del presente, lo que conllevaría, de manera más o menos implícita, la legitimación del statu quo del mundo *civilizado* —léase, occidental, moderno, capitalista— como lo «deseable» o, al menos, como lo «preferible».

Aunque en las siguientes páginas abordaremos los necesarios matices sobre lo dicho, lo anterior puede observarse claramente en el caso del filme *Minority Report*. Si bien es cierto que la trama discurre por otros derroteros, no tan relacionados con el motivo del totalitarismo, el filme indaga en las tendencias autoritarias dentro del sistema en el contexto de los Estados Unidos post-11S, esto es, en el marco de una acalorada discusión sobre la «seguridad nacional» y los derechos individuales frente a la amenaza del terrorismo (recordemos que el filme se estrena tan solo un año después de los atentados de 2001 en Nueva York)³¹³. Como se recordará, la película nos propone un futuro en el que los niveles de criminalidad se han disparado en los Estados Unidos. Ante este escenario, la organización Precrimen, dirigida por Lamar Burgess, ha descubierto la forma de vaticinar cualquier asesinato en la ciudad de Washington, evitando que se

³¹³ En el marco de esta discusión, sin dudas tuvo mucho que ver el impacto de la conocida como «Patriot Act», promovida por George W. Bush y aprobada el 26 de octubre de 2001, tan sólo seis semanas después de los atentados del 11 de septiembre. Finnegan y Takooshian (2003: 1430) señalan que, bajo la excusa de reforzar la seguridad nacional, la Patriot Act concentraba nuevos poderes en el Ejecutivo, al tiempo que las garantías judiciales se veían mermadas considerablemente. Eric L. Muller (2002: 571) va incluso más allá en su juicio de las decisiones de la administración Bush tras los atentados, para asegurar que «Since September 11, we have been living in the darkness of two historical shadows. Both are shadows of civil liberties disasters—moments in our nation’s history when the balance between domestic freedom and domestic security tipped dangerously away from freedom».

produzcan en un primer lugar. El inicio del filme nos coloca en el momento en el que el éxito del proyecto está a punto de merecerle a la organización el salto a escala nacional.

De manera similar a lo que sucedía con las pretensiones de Jeanine en *Divergent*, uno de los riesgos de esta guerra contra el crimen es el de acabar suprimiendo por completo la voluntad individual, esto es, la posibilidad del individuo de autodeterminarse y, por tanto, de ser *verdaderamente* libre. En resumen, el dilema se plantea en términos de una confrontación irresoluble entre *seguridad* y *libertad*, confrontación que, como ya hemos visto, constituye un motivo constante en la distopía³¹⁴. En esta confrontación, tanto el personaje de Danny Witwer (Colin Farrel) —inspector enviado por el gobierno estadounidense para fiscalizar la organización Precrimen—, como el del protagonista, John Anderton (Tom Cruise), representan la respuesta liberal al problema, frente al conservador y rígido dirigente de Precrimen, Lamar Burgess, dispuesto a cualquier cosa para asegurar la paz social. Aun cuando, inicialmente, el personaje de Witwer es merecedor de las más duras suspicacias, más adelante descubriremos que se trata de un hombre incorruptible que —como buen portavoz de los valores norteamericanos— vela incansablemente por una justicia que respete las libertades individuales, lo que lo convertirá en uno de los principales enemigos de Precrimen.

Esta moraleja se plasma de manera más evidente hacia el desenlace del filme, cuando Anderton se enfrente finalmente a Burgess: como puede observarse en el fotograma 189, el protagonista, ya completamente consciente de la tiranía de su viejo amigo y colega, se encuentra de pie ante la imagen del monumento a George Washington —considerado el «padre» de la nación estadounidense—, contrastando así con la figura de un Burgess oscuro, sin salidas, cuya tiranía ha quedado desenmascarada ante todo el mundo.

³¹⁴ Como apuntábamos ya en el segundo bloque, Zamiátin fue uno de los primeros en exhibir abiertamente este dilema, en el diálogo que el protagonista mantiene con su amigo, R-13, quien le recuerda que la entrada al Paraíso pasa por sacrificar, bien sea, la *libertad* o, por el contrario, la *felicidad*. En definitiva, en la visión anti-utópica, la presencia de una anula automáticamente la otra. Ver: «2.3.1. ¡El infinito no existe! Zamiátin y el nuevo paradigma de los distópicos».



Fotograma 189.

Fuente: *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002).

Minority Report establece de esta forma un claro contraste entre tendencias totalitarias (o, más concretamente, entre la represión y la vigilancia ejercida en nombre de un supuesto futuro a salvaguardar) y libertad; contraste en el que el respeto a los valores liberales sobre los que se ha edificado la nación estadounidense, vuelve a presentarse como la única garantía de democracia. Dicho de manera resumida, la confrontación entre totalitarismo y libertad, se traduce en una confrontación, en realidad, entre totalitarismo y democracia liberal, en la que el primero representaría claramente la barbarie, frente a la (única) opción *civilizada*. Opción, esta última, encarnada por Anderton y Witwer, ambos defensores de la ley.

En cierta manera, este planteamiento invierte las observaciones realizadas por Kumar (1991: 100) acerca del supuesto espíritu agustiniano de la distopía. Como se recordará, para Kumar, la utopía se caracterizaría por su profundo pelagianismo, defensor del libre albedrío frente al fatalismo del pensamiento agustiniano, en el que el destino del ser humano se encuentra siempre en manos de Dios³¹⁵. Cuando Anderton, protagonista del filme, se niega a cumplir las predicciones del sistema de Precrimen, plantea un desafío a los supuestos designios que gobiernan su vida, lo que podría ser leído en clave de un humanismo más característico de la tradición utópica que de aquella distópica. De esta manera, la propuesta de *Minority Report*, podría leerse como una defensa de una supuesta utopía liberal, lo que coincidiría con la apuesta por el feliz desenlace que coloca a los

³¹⁵ Ver epígrafe 2.1. de la segunda parte de esta tesis: «La anti-utopía antes de la distopía: prehistoria y orígenes del género distópico».

precognitivos —los hermanos explotados por Precrimen por sus habilidades predictivas— en el tranquilo y seguro recogimiento de una isla en medio del océano (fotogramas 190 y 191).



Fotogramas 190 y 191.

Fuente: *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002).

Con esta inversión, la «verdadera» utopía quedaría reducida a la defensa de los valores liberales frente a la «falsa» utopía totalitaria. La propuesta de *Minority Report*, más que como «anti-utopía», podría ser definida pues como la persistencia de la utopía liberal-capitalista, entendida como un proyecto aún inconcluso y permanentemente amenazado.

En esto, cabe aclarar que la utopía liberal propugnada aquí está muy lejos de la promulgada por Richard Rorty, quien defendería —consideraciones aparte— una utopía reformista de corte socialdemócrata en la que el énfasis en la *autocreación* permitiría recuperar el compromiso político y la esperanza en el futuro. Como indica Francisco Martorell (2015: 375), la utopía rortyana incidiría en «la viabilidad de propugnar relatos utópicos al margen de la metafísica y de los criterios de justificación atemporales o transculturales». En esta misma línea, Méndez Pérez (2010: 281; 285) aclara que Rorty se muestra especialmente desconfiado con cualquier «proyecto esencialista que marque de antemano el camino a seguir» ya que, para él, «la política no es filosofía y, por lo tanto, mucho menos conocimiento». En consecuencia, Rorty rechazaría la concepción de la utopía como «destino de la naturaleza humana» o «futuro de la sociedad» y apostaría por un pragmatismo que ponga «las ideas al servicio de los hombres» y no a la inversa. Aun cuando sería posible establecer coincidencias entre la utopía rortyana y la planteada en *Minority Report*, resulta evidente que lo que vemos en el filme se trata, en realidad, de una propuesta nostálgica y, en todo caso, retrotópica, inspirada en el supuesto «abandono» de los valores a los que antes nos referíamos.

Atendiendo a lo dicho, es posible adelantar algunas conclusiones provisionales relativas a la explotación de la imagen del totalitarismo en la distopía hollywoodense de nuestros tiempos. En primer lugar, parece bastante claro que los filmes comentados continúan reproduciendo el habitual motivo anti-utópico de la distopía clásica, en el que la paz y la armonía social son presentados como producto de la represión, el miedo, la violencia y/o la coacción de los individuos. Como en la distopía tradicional, los regímenes representados en los filmes se apoyan, así, en férreos intentos de controlar y dominar las pasiones humanas, lo que en la práctica acaba repercutiendo en la abolición de las aspiraciones y/o la voluntad individuales. Todo esto se justifica, generalmente, sobre el miedo a un retorno al estado de naturaleza hobbesiano, en el que la anomia, sumada a nuestra naturaleza, ha acabado degenerando en una «guerra de todos contra todos» (lo que Hobbes denominaba como *bellum omnium contra omnes*). La apelación a esta constante amenaza, supone la principal *excusa* sobre la que se sustenta el estado de excepción permanente, representado en casi todos los casos a través de la imagen del totalitarismo y, particularmente, la del nazismo alemán. En esto, hemos visto cómo la ciencia aparece como una de las principales herramientas de estos regímenes, en tanto en cuanto su instrumentalización por parte de algún líder despótico e inescrupuloso habilitaría los procesos de *deshumanización* y *desnaturalización* necesarios para lograr el deseado «bien común» (algo a lo que los antagonistas de estos relatos suelen apelar con bastante asiduidad a lo largo de las tramas). En consecuencia, las pretensiones de paz, justicia y «estabilidad» duraderas son presentadas siempre como algo potencialmente peligroso y, sobre todo, «anti-natural».

Cabría preguntarse, no obstante, qué es lo que lleva a estos filmes a insistir en esta advertencia en el momento actual. Ya hemos podido ver cómo las lecturas de la crisis — sobre todo, desde el crack económico de 2008— beben principalmente del imaginario sobre la Gran Depresión y sus consecuencias a escala global, con el ascenso de los fascismos en Europa y la Segunda Guerra Mundial como hitos fundamentales. No es de extrañar, pues, que los filmes apelen constantemente a la importancia de recuperar la memoria, como sucede de manera más clara en el caso de *The Giver*. En este sentido, parece claro que la imagen de los Estados Unidos como líder de los aliados en la guerra contra el fascismo continúa constituyendo uno de los principales mitos sobre los que se apoyan este tipo de relatos sobre el futuro.

Así, como hemos visto, los filmes proponen un retorno a los postulados liberales capitalistas como condición de posibilidad para la recuperación ya no sólo de la *libertad* sino también la *democracia*, basada, sobre todo, en el respeto a la *diferencia*. Diferencia que, hemos dicho, implica aceptar también nuestra condición humana como inherentemente *imperfecta*. En esto, es justo reconocer que las distopías comentadas plantean una reflexión necesaria, que obligaría a realizar un balance crítico sobre las propuestas utópicas del pasado y del presente. Sin embargo, el problema viene dado cuando muchas de ellas saldan la discusión mediante la apuesta por la recuperación de un proyecto que se ha demostrado (incluso en los propios filmes) fallido: esto es, el proyecto liberal-capitalista moderno, entendido como el único proyecto utópico legítimo y, sobre todo, «realista», en tanto que afín a nuestra naturaleza. De este modo, los filmes acabarían achacando los *fallos* y las *limitaciones* de nuestro sistema ya no al propio sistema, sino al ser humano, cuya propia naturaleza lo volvería incapaz de mantener una convivencia pacífica durante demasiado tiempo. Al reducir el problema de la crisis a la naturaleza humana, los filmes acabarían colaborando —aun cuando sea de forma no intencionada— a la parálisis reflexiva actual, en la que el capitalismo saldría completamente ileso, pese a la identificación de sus posibles *defectos*. En definitiva, este realismo maniqueo clausuraría la posibilidad de una discusión sobre las alternativas, reduciendo las salidas utópicas a una reflexión sobre los límites de lo posible.

De esta forma, el conflicto planteado en los filmes quedaría nuevamente reducido a un enfrentamiento entre *buenos* y *malos*, en un sentido *idealista* y alejado de las bases materiales, en el que la moral judeocristiana jugaría un papel primordial. Esto último es claramente visible en el caso de *Divergent*, donde el enfrentamiento se da, especialmente, entre la facción de Abnegación —descritos como personas caritativas, humildes y desinteresadas (en resumen, «buenos cristianos»)— y los ambiciosos y fríos miembros de Erudición. En esta línea, y aunque continuaremos profundizando sobre las repercusiones de esto para el caso que nos ocupa, cabe resaltar cómo la autoridad *moral* de los Estados Unidos en cuanto «adalid de la libertad» se fundamentó desde sus orígenes en un supuesto mandato *providencial* —en el que, por supuesto, la ya mencionada doctrina del *destino manifiesto* ocupa un papel central—, al punto de que este tipo de relatos han acabado constituyendo un elemento importantísimo en el proceso de

construcción de su identidad nacional (Bosch, 2005: 132)³¹⁶. No parece casual, pues, que en las narrativas distópicas norteamericanas cobre también mucha fuerza el mito fundacional estadounidense, como hemos visto claramente en el caso de *Minority Report*.

Así, la oposición a cualquier gobierno de corte despótico y la idea de «libertad» en los Estados Unidos ya no sólo quedarían vinculadas al ideario liberal al que antes hacíamos referencia, sino también a una moral religiosa particular, que podría asimilarse a lo que Weber (2004) identificó como la «ética protestante»: nos referimos, en particular, al ascetismo mundano que el sociólogo alemán asoció a la doctrina calvinista de la que es legataria la cultura capitalista (y, en especial, la norteamericana)³¹⁷. Siendo conscientes de la necesidad de desarrollar más este punto en particular, parecería posible inferir de este vínculo retrotópico que los filmes establecen con el mito fundacional estadounidense, que el conflicto planteado en las tramas analizadas ya no sólo implicaría la oposición entre democracia liberal y totalitarismo sino, también (o mejor, *directamente*) una oposición entre totalitarismo y capitalismo en la que, por supuesto, éste último —en tanto que heredero *natural* de todo lo mencionado— acaba saliendo siempre *triumfante*.

En resumen, la defensa del *libre albedrío* —que sale reforzado gracias a la oposición con el fatalismo totalitario— coincidiría con la defensa, también, del capitalismo liberal como el sistema más *adecuado* a esta premisa, en tanto que sistema que fomenta la libre competencia y, por tanto, la individualidad y la diversidad. De esta manera, la refundación civilizatoria planteada en los filmes coincide con la refundación del sistema. En cualquier caso, esta renovación retrotópica del capitalismo liberal supondría, en realidad, la apuesta por la culminación de una utopía *a-la-americana*, en la que Estados Unidos representaría el principal portaestandarte de la libertad en tanto que principal potencia capitalista. Es

³¹⁶ Continuando con la aportación de Bosch (2005: 3; 22), ya a mediados del siglo XVIII tanto el movimiento religioso conocido como el *Gran Despertar* (nutrido, sobre todo, por campesinos e inmigrantes pobres) como el éxito del ensayo de Thomas Paine, *Common Sense* (1776), plantearían dos desafíos importantes a la autoridad colonial, que —sumados al descontento generalizado de las élites de las colonias con el sistema de representación e impositivo británicos— acabarían desembocando en la Revolución Americana. El *Common Sense* de Paine supuso, además, una suerte de manifiesto en el que se dejaban asentadas las bases para un «gobierno igualitario, republicano y democrático» (Bosch, 2005: 23) que basaba su legitimidad en la palabra de Dios.

³¹⁷ Aurora Bosch (2005: 7) señala cómo una de los elementos que coadyuvaron a la cohesión de las sociedades coloniales en los Estados Unidos fue, justamente, la religiosidad común. Como señala la autora, casi todas las confesiones religiosas que participaron en el primer *Gran Despertar* pertenecían a la rama protestante del cristianismo y se encargaron de promover entre las personas más humildes «una religión más personal, donde podían expresarse libremente las emociones, escéptica ante el dogma, que invitaba a los fieles a participar en los asuntos eclesiásticos».

justamente esto lo que convertiría a las mencionadas propuestas en *anti-utopías utópicas*, en la medida en que se admite la imperfección del sistema al tiempo que se lo presenta como la alternativa más adecuada (además de la única).

La relevancia de esta lectura en un contexto de crisis como el actual no sería baladí: basta echar un vistazo a discursos tales como el del secretario del Tesoro estadounidense durante la administración Obama, Timothy Geithner, para quien la crisis financiera de 2008 estuvo motivada por «una mezcla de estupidez, codicia, imprudencia, asunción de riesgos y esperanza»³¹⁸. Geithner agregaba, además, que ninguna legislación puede protegernos de este tipo de actitudes y que lo único que puede hacerse es «asegurarnos de que cuando suceda, no provoque demasiados daños». En tanto tales crisis supusieron un momento de impugnación del sistema —en el que, en particular, los movimientos juveniles como *Occupy Wall Street* han jugado un rol fundamental (y de ahí que la mayoría de estas películas estén destinadas principalmente al público joven)— los filmes parecen venir a *calmar los ánimos*, coincidiendo en buena medida con las citadas afirmaciones del secretario demócrata.

En cualquier caso, será necesario realizar algunas matizaciones sobre lo comentado, en relación con el resto de propuestas de nuestro corpus. Como veremos a continuación, la representación de las tendencias totalitarias puede llegar a resultar también útil para propiciar una reflexión más profunda sobre nuestro presente y, en consecuencia, para abordar de manera crítica las contradicciones de la propia democracia liberal-capitalista.

2.4.2. El Holocausto como horizonte distópico: el estado de excepción como paradigma biopolítico capitalista.

Como hemos visto, en la memoria del totalitarismo, una imagen retorna con fuerza en varios de los filmes que nos ocupan: hablamos, en concreto, de la imagen del campo de concentración mediante la cual se interpela, de manera general, al imaginario sobre el nazismo y, en particular, a la memoria del Holocausto. Resulta evidente, al realizar un repaso de algunos de los mayores títulos del cine hollywoodense de las últimas décadas,

³¹⁸ «Financial crises caused by "stupidity and greed": Geithner», *Reuters*, 26-04-2012. Disponible en <https://www.reuters.com/article/us-usa-economy-geithner-idUSBRE83P01P20120426> [Consultado el 20-08-2021].

que estas imágenes no son propiedad exclusiva del género distópico. Películas como *The Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993), *The Grey Zone* (Tim Blake Nelson, 2001), *The Pianist* (Roman Polanski, 2002) o *The Boy in the Striped Pajamas* (Mark Herman, 2008), constituyen algunos de los títulos más famosos dedicados al tema en las últimas décadas. En este sentido, Efraim Sicher (2000: 59) —escritor judío especializado en el análisis de la representación de la Shoá en la literatura—, apunta a cómo esta hipermediatización de la imaginación sobre el Holocausto en la cultura estadounidense podría llegar a obstaculizar la reflexión crítica sobre el pasado, para permanecer en una «obsesión enfermiza encerrada en la repetición compulsiva». Aunque retomaremos la reflexión sobre los posibles riesgos asociados a la sobrerrepresentación del nazismo y el fascismo en la cultura de masas, lo que ahora nos interesa es apuntar a lo que esta «repetición compulsiva» del Holocausto en la distopía contemporánea parece decirnos sobre nuestro presente.

En esta línea, creemos necesario recuperar las reflexiones del filósofo italiano Giorgio Agamben acerca del campo de concentración como «espacio permanente de excepción» (Agamben, 2005: 223). Para Agamben (2005: 156), el campo de concentración debe ser entendido como el «paradigma oculto del espacio político de la modernidad», esto es, el momento en el que la política se convierte definitivamente en biopolítica. Aunque la cuestión merecería un desarrollo muchísimo más amplio del que aquí podemos dedicarle, lo relevante de la aportación del filósofo italiano resulta de su comprensión de los vínculos entre modernidad y totalitarismo, en una articulación que va un paso más allá de la planteada por Bauman (2015). Así, para Agamben (2005: 155)

(...) sólo porque la vida biológica con sus necesidades se había convertido en todas partes en el hecho políticamente *decisivo*, es posible comprender la rapidez, que de otra forma sería inexplicable, con que en nuestro siglo las democracias parlamentarias han podido transformarse en Estados totalitarios, y los Estados totalitarios convertirse, casi sin solución de continuidad, en democracias parlamentarias.

En definitiva, lo que plantea Agamben es la falsa articulación entre vida y derecho; articulación que serviría de base para la biopolítica actual en un contexto en el que en los Estados Unidos —debido en buena parte a los sucesivos «shocks» vividos desde el 11-

S³¹⁹ (Klein, 2007)— la emergencia ha acabado deviniendo la regla. En esto, podría decirse que la persistente presencia de la imagen del campo de concentración en las distopías contemporáneas constituiría un síntoma que revelaría la experiencia del estado de excepción como norma en nuestro presente, en tanto el campo de concentración pone luz sobre la sensación de vivir bajo una permanente y terrible amenaza, así como también sobre la definitiva pérdida de control sobre nuestras propias vidas, que estarían sometidas a los dictámenes de una entidad con un poder cada vez más desenfrenado y absoluto. No hablamos ya simplemente del Estado, como sucedía en las distopías clásicas del siglo pasado, sino de un poder mucho más espectral, oculto bajo formas amigables y amables que lo convierten, en consecuencia, en algo mucho más perverso que el totalitarismo de antaño. Dicho de manera más clara, la insistencia de este retorno de las imágenes del Holocausto en las distopías de nuestros tiempos delataría un miedo latente y casi inconfesable: la conciencia de la vocación totalitaria que subyace a las democracias capitalistas que, al asumir el control *total* sobre la vida de sus ciudadanos, tienen también en sus manos el control sobre su muerte. En esta línea, la filósofa catalana Marina Garcés (2017: 24) afirma que, en la actualidad, la biopolítica estaría ya «mostrando su rostro necropolítico», en el que «la producción de la muerte ya no se ve como un déficit o excepción» sino como parte de la «normalidad democrática y capitalista». Podría decirse, pues, que este retorno *compulsivo* del Holocausto en la distopía *mainstream* da en cierta manera cuenta de esta evolución.

Así, el señalamiento a esta deriva necropolítica del sistema, encarnada en el eterno retorno de las imágenes del Holocausto, parecería cumplir una función potencialmente dispar en los textos que nos ocupan: por un lado, una función *moralizante* (representada por los textos que hemos analizado en el anterior epígrafe), y, por el otro, una *impugnadora* que, a través de la cruda exhibición de las contradicciones dentro del sistema, permitiría una potencial apertura reflexiva.

Como ya hemos insinuado en las páginas precedentes, en *Children of Men* la imagen del Holocausto aparece vinculada a una eventual crisis migratoria, provocada especialmente por el colapso de la natalidad. Cabe recordar que el Reino Unido del año 2027 se ha

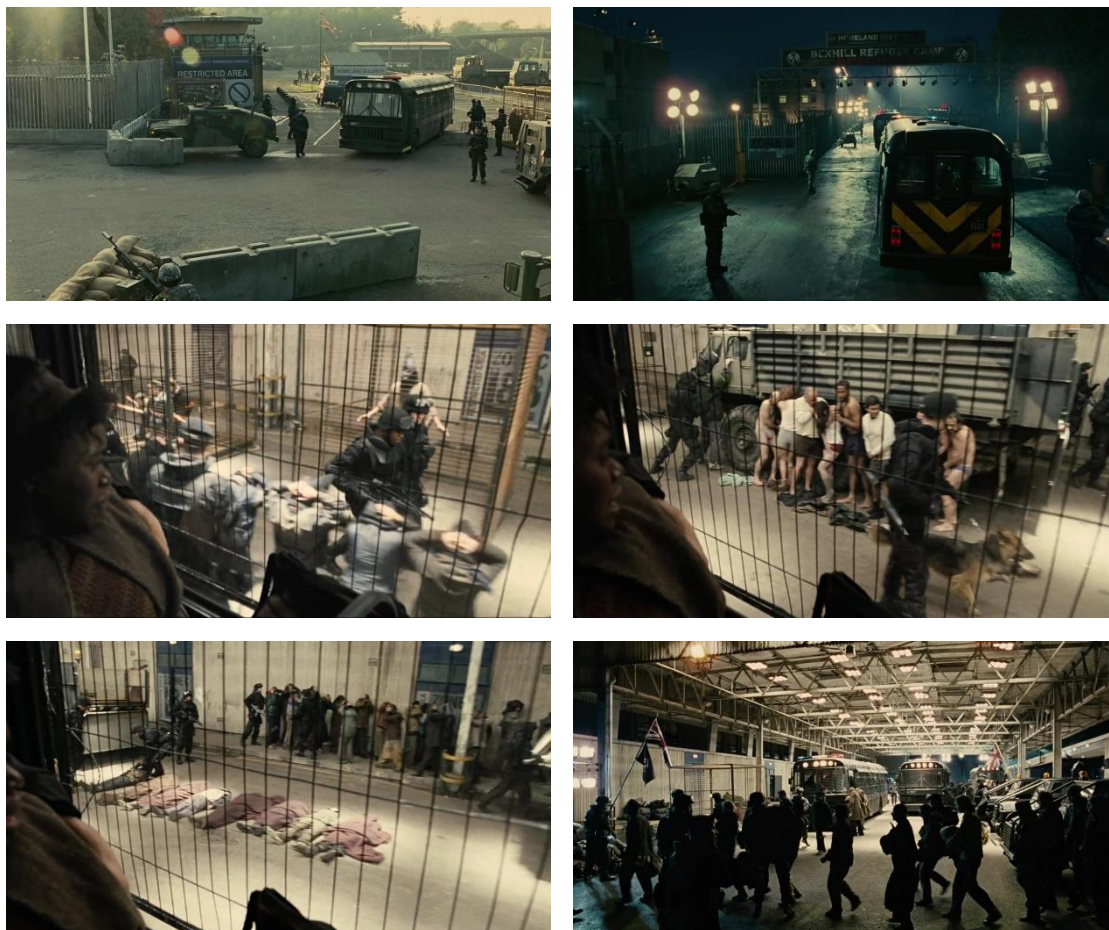
³¹⁹ Además del «shock» que significaron los atentados del 11S para los estadounidenses, hay que sumar también la guerra de Irak (2003), el huracán Katrina (2005), la crisis de 2008 y —aun cuando la cuestión escapa a los análisis aquí propuestos— la actual pandemia de COVID-19.

transformado en el último refugio de la civilización ante un mundo completamente devastado por la infertilidad y la guerra, convirtiéndose en el último destino de muchos inmigrantes que buscan librarse de la barbarie que reina en el exterior. Este escenario bien podría definirse como el «estado de excepción» en el que, según Agamben (2006: 54), se subsumen las supuestas contradicciones entre el interior (civilizado) y el exterior (salvaje). Por ponerlo en palabras del propio Agamben:

Estado de naturaleza y estado de excepción son sólo dos caras de un único proceso topológico en que, como en una cinta de Moebius o una botella de Leyden, aquello que se suponía como exterior (el estado de naturaleza) reaparece ahora en el interior (como estado de excepción) (...).

Por decirlo de manera resumida, el estado de excepción presentado en *Children of Men* sirve al objetivo de denunciar el vínculo cómplice entre la *barbarie* —el estado de naturaleza hobbesiano— y la *civilización*, en la que el Estado asume el necesario rol de establecer y asegurar la paz para sus ciudadanos. En el filme, esto último se evidencia sin ambages, en los constantes anuncios de las fuerzas de seguridad que amenazan con duros castigos hacia cualquiera que ose «contratar, alimentar o dar refugio» a inmigrantes, al tiempo que recuerdan la necesidad de denunciarlos para «proteger Gran Bretaña». Como veíamos en las primeras escenas del filme, los ciudadanos de este Londres conviven de manera cotidiana con estos mensajes sin demasiadas perturbaciones, más allá de los inconvenientes generados por las protestas de algún grupo de fanáticos religiosos o por las continuas redadas policiales. Nadie parece inmutarse demasiado ante el trato tremendamente vejatorio al que son sometidos los recién llegados, convertidos en la perfecta representación del *homo sacer* agambeano³²⁰. En este estado de excepción, el campo de concentración se nos presentará como el espacio del orden, esto es, como el resultado de la suspensión del caos a través de la imposición de la norma. Así, al tiempo que somos enfrentados a esta brutal indiferencia, descubriremos que los inmigrantes, tras su detención, son trasladados a una enorme prisión controlada por el ejército, donde — antes de ser conducidos al gueto— son torturados o, incluso, ejecutados (fotogramas 192 a 197).

³²⁰ Ver fotograma 115, incluido en el apartado 2.2.1. de esta tercera parte.



Fotogramas 192 a 197.

Fuente: *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006).

La referencia a los campos de exterminio del nazismo alemán resulta evidente en el momento en que observamos la caracterización de las fuerzas de seguridad británicas (ataviadas con oscuros uniformes, fuertemente armadas y acompañadas por agresivos pastores alemanes), la constante llegada de autobuses abarrotados de migrantes, las enormes filas de personas siendo empujadas y violentadas, los cadáveres cubiertos en el suelo e, incluso, el aspecto de buena parte de los refugiados. La crudeza de las imágenes exhibe sin tapujos el reconocimiento de la persistencia de elementos totalitarios en el seno de las democracias capitalistas occidentales, esto es, en el seno de los Estados supuestamente «avanzados» y «desarrollados», como es el caso de Reino Unido. Es justamente a esto a lo que apuntaría el contraste entre la violencia de las anteriores imágenes y la afectuosa voz femenina que, a través de los altavoces, recuerda a los inmigrantes que «*Gran Bretaña les apoya y acoge*».

Este enfoque se manifiesta de manera incluso más clara cuando observamos al vínculo que esta secuencia establece con la historia reciente: la imagen correspondiente al primer

fotograma de la segunda fila de la anterior secuencia (fotograma 194), en la que un hombre con el rostro encapuchado se encuentra de pie con los brazos abiertos en cruz, nos retrotrae a las tristemente famosas fotografías de la cárcel de Abu Ghraib, durante la invasión estadounidense a Irak del año 2003 y, en particular, a la imagen de Satar Jabar, prisionero iraquí cuya fotografía recorrió el mundo hasta convertirse en un símbolo de protesta contra la guerra³²¹. Este paralelismo entre ambos momentos de la historia supone una clara declaración de intenciones, en la medida en que pone sobre la mesa una dura crítica a la hipocresía del mundo occidental. Esto se hará incluso más evidente al observar al personaje del culto y *civilizado* Nigel, primo del protagonista y Ministro de Arte del gobierno británico. Nigel encarna la imagen exactamente opuesta a cualquier líder totalitario del siglo XX: es *moderno*, agradable al trato, sensible, sereno, y desenfadado en su forma de vestir y hablar. Incluso la luminosidad y amplitud de la vivienda del ministro³²² contrasta claramente con la oscuridad y el agobio de las escenas del campo de refugiados.

En la película dirigida por Cuarón, el poder no está encarnado, pues, por una persona concreta, sino por las instituciones democráticas y por una clase política —instruida, culta y, en definitiva, *moderna* (en el sentido histórico del término)— que, como Nigel, ha decidido cínica y conscientemente ignorar todo lo que sucede a su alrededor. Esta es, de hecho, su respuesta cuando Theo cuestiona la utilidad de su tarea como coleccionista de arte ante la inminente desaparición de la humanidad. «¿Cómo puedes seguir?», le pregunta el protagonista: «Simplemente, no pienso en ello», responde el ministro. La única pista de lo que se oculta detrás de la afable apariencia del ministro se nos da de forma fugaz y repentina: durante la escena que transcurre en el comedor del ministerio —en la que, además de Theo y su primo, está presente también un joven discapacitado del que no se nos da ninguna información³²³—, Nigel lanza un grito fulminante contra el chico, rompiendo bruscamente con la cordialidad del ambiente. El arrebato de ira de

³²¹ Fotografía disponible en el archivo del Museo Nacional Reina Sofía: <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/prision-de-abu-ghraib>

³²² Ver fotogramas 179 y 180.

³²³ Aun cuando, como decíamos, el filme no nos proporciona ningún tipo de información sobre el chico, tanto su nombre (Alex), como su actitud ensimismada y la referencia a las píldoras que debe tomarse, recuerdan de alguna manera al protagonista de *The Clockwork Orange*. Como le sucede al Alex de la novela de Burgess, tras someterse al método Ludovico, este nuevo Alex parece haber perdido toda voluntad propia, limitándose a realizar tareas repetitivas y mecánicas (jugar con un cubo de Rubik virtual). Leído de esta manera, el personaje funcionaría también como referencia a un orden que anula por completo al individuo, atomizándolo y aislándolo del mundo.

Nigel, que sobresalta e incomoda al propio Theo, puede ser leído como una escenificación del verdadero carácter violento del sistema; una violencia aparentemente insospechada e imprevisible, oculta detrás de la supuesta armonía, corrección y *civismo* del mismo (como sucede cuando Nigel, tras su ataque de furia, recupera inmediatamente su sonrisa y continúa con la conversación como si nada hubiese pasado)³²⁴.

El ministro encarna —como una suerte de Dr. Jekyll y Mr. Hyde— las «dos caras [de la misma] moneda», que diría Bauman (2015: 28), esto es: los vínculos (ciegos, encubiertos, *fantasmagóricos*) entre la modernidad capitalista y el Holocausto. Estas dos caras se explicitan aquí también en el doble juego entre la luz y la oscuridad: entre el Londres «utópico» —en el sentido de último refugio de la humanidad— y los campos de concentración que se ocultan deliberadamente en su interior. Desde este punto de vista, resulta destacable que, pese al tono grisáceo de las imágenes de la ciudad de Londres, la mayor parte de las escenas que transcurren allí se suceden durante el día, mientras las del campo de refugiados ocurren, la mayoría, durante la noche. No será hasta el nacimiento de la niña de Kee —la joven negra embarazada, que simboliza las posibilidades de un nuevo comienzo para la humanidad— cuando veamos el amanecer volver a despuntar en el gueto.

Tal como vimos en el apartado dedicado a las fronteras distópicas, en *Children of Men* todo se reduce a un único espacio, que coincide con el del Estado-nación. Como decíamos, en este «gran interior», último reducto de la civilización, biopolítica y necropolítica conviven en un ambiente de relativa normalidad para los ciudadanos británicos. Normalidad que consiste fundamentalmente en desatender, de manera casi instintiva, los evidentes signos del horror. La indiferencia con la que la mayor parte de estos personajes afrontan la realidad cotidiana puede ser comparada a lo que sucede hoy en día en el caso de la crisis migratoria en el Mediterráneo (convertido casi en una fosa común para miles de inmigrantes africanos, a los pies de la *civilizada* Europa) o en la frontera entre México y los Estados Unidos (algo que, pese a que sin dudas se ha exacerbado en los últimos años, se remonta a mucho tiempo antes de la entrada en el gobierno del ultraderechista Donald Trump³²⁵). En este sentido, el filme de Cuarón acierta

³²⁴ Puede observarse el paralelismo entre esta escena y aquella de *Snowpiercer*, comentada en el epígrafe 2.2.2, en la que la maestra del tren asalta de manera sorpresiva y con excesiva violencia a los rebeldes.

³²⁵ Aunque autores como Fortuny y Hirai (2014) colocan el punto de inflexión del cambio en la política migratoria de los Estados Unidos en los atentados del 11 de septiembre de 2001, el antropólogo mexicano Guillermo López Meneses (2005: 116) señala que, ya a principios de la década de 1990, «la inmigración

al identificar las persistencias del fascismo en sus manifestaciones más *cotidianas*. Ya lo hemos visto en el momento en el que Theo pasea por el andén de la estación de trenes, frente a las jaulas repletas de migrantes fuertemente custodiadas por las fuerzas de seguridad³²⁶. Pero también lo vemos en el caso de su amigo Jasper, que vive aislado en el monte junto a su catatónica mujer, antigua reportera de guerra. El ya veterano Jasper, ex caricaturista y pacifista, ha abandonado cualquier intento de luchar contra el sistema: lo único que queda de su pasado activista son un montón de recortes de periódicos y antiguas fotografías que adornan el salón de su sencilla cabaña (fotograma 198), como un trágico recuerdo de la derrota.



Fotograma 198.

Fuente: *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006).

La crítica apunta así ya no sólo al sistema, sino también a la extendida claudicación de una clase media sólo preocupada por su propia supervivencia. En el Londres distópico de *Children of Men*, no hay «inocentes»: incluso los *fishes* —el único grupo rebelde que aún

irregular alcanzó un punto de inflexión en su estigmatización» que acabó por elevar la figura del inmigrante indocumentado a la categoría de «chivo expiatorio» para las autoridades del país norteamericano. Según señala el autor, esto llevó a que, durante esta década, se activaran diversos mecanismos de control fronterizo tales como el programa *Gatekeeper* de California, el *Safeguard* de Arizona o la *Operation Rio Grande* en Texas. Todos estos mecanismos fueron puestos en práctica a través del fortalecimiento de la llamada *Border Patrol* —un cuerpo de policías militarizado, creado en la década de 1920— a través del cual, según Alonso Meneses (2005: 117), «las autoridades estadounidenses comienzan a desplegar una estrategia propia de un conflicto de baja intensidad, que apuesta por el uso de la violencia (...) como instrumento de disuasión, agresiva y brutal».

³²⁶ Ver fotograma 115.

lucha contra el sistema— son representados como personas intransigentes y, en muchos casos incluso, inmaduras. El filme implica de esta manera a todos los actores del sistema —intelectuales, políticos, activistas, militantes— como «culpables» de la deriva totalitaria, bien sea por su complicidad, por su indolencia, por su cinismo o por su inoperancia³²⁷. Este reparto generalizado de las *culpas* involucra al espectador, señalando a las consecuencias de su propia impasibilidad ante la injusticia. Esto coincidiría con lo visto en el primer epígrafe del análisis, en el que apuntábamos cómo el filme nos implica en la diégesis a través de la explicitación de las marcas de la enunciación, al *obligarnos* a movernos al margen de lo que ven o hacen sus personajes, asumiendo así un rol activo en la trama. En este sentido, *Children of Men* nos «exige» que intervengamos, apelando con ello a nuestra responsabilidad como individuos.

Un planteamiento similar lo encontramos también en *Snowpiercer*. Al igual que en *Children of Men*, volvemos a encontrarnos con un «gran interior» —el tren del Sr. Wilford— dentro del cual se subsumen todas las contradicciones del sistema. El hacinamiento, la oscuridad y la suciedad que caracterizan al último vagón, morada permanente de los habitantes más pobres del tren, vuelve a traer a la memoria la imagen de los campos de exterminio (fotograma 199 y 200). Como les sucedía a los prisioneros de los *konzentrationslager* alemanes, los excluidos del tren de *Snowpiercer* son sometidos al hambre, la vigilancia permanente y, por supuesto, a los más duros castigos ante cualquier atisbo de rebelión.



Fotograma 199 y 200.

Fuente: *Snowpiercer* (Bong Joon-Ho, 2013).

³²⁷ Aunque profundizaremos en esta cuestión más adelante, cabe aclarar que si bien esto podría ser leído como un *toque de atención* de cara al espectador, esta crítica generalizada corre el riesgo de caer en una actitud inmovilista, en la que la única salvación recaería en la «decencia» de actores individuales, como es el caso del protagonista.

Como en el filme dirigido por Cuarón, aquí también el campo de concentración supone un espacio deliberadamente ignorado por el resto de los habitantes de este mundo: mientras las clases más acomodadas viven completamente de espaldas a esta realidad, entre la tripulación podemos encontrar tanto «cómplices» como «condenados» que sólo intentan sobrevivir. Estos últimos traen a la memoria los *sommerkomandos* implementados por el nazismo, unidades de trabajo conformadas por los propios prisioneros que, bajo coacciones y amenazas, cumplían funciones dentro del campo de concentración al servicio del ejército alemán. En definitiva, y al igual que sucedía durante el nazismo, los más pobres del tren de *Snowpiercer* son prisioneros al servicio de una gran maquinaria que «recluta» a aquellos que considera «útiles» (niños, músicos, cocineros, etc.), mientras castiga y reprime al resto, que permanecen prisioneros hasta que la muerte los alcance. Todas estas claras alusiones a la Solución Final (en la que el propio tren sirve también como referencia evidente), escenificada ahora en una máquina que nunca se detiene, convierte la propuesta de *Snowpiercer* en una nueva representación del estado de excepción permanente al que aludíamos antes.

Como sucedía en *Children of Men*, la amenaza exterior sirve como coartada para la tremenda violencia a la que son sometidos los «refugiados», convertidos en vidas descartables para el resto del tren. Sin embargo, en este caso, serán los propios prisioneros quienes, de manera organizada, se rebelarán contra sus opresores. Frente al paternalismo con el que en el filme de Cuarón Theo asume la responsabilidad de salvar a Kee, aquí el protagonista acabará ocupando un rol relativamente secundario en el desenlace de la trama: será Namgoong —el mayor representante de los *despojos* del sistema— quien se hará cargo de «exhibir la ficción central» (Agamben, 2005: 156) haciendo estallar, finalmente, la máquina. Retomando los planteamientos de Agamben, el filme parecería venir a representar de esta manera la imposibilidad de un retorno al pasado lo que, según sus propias palabras, nos dejaría ante la única opción de «detener el funcionamiento de la máquina». Esta detención, para Agamben, pasaría por desvelar la falsa articulación entre «la vida y la norma» que, en el actual panorama biopolítico, nos es presentada como un vínculo sustancial que legitima y perpetúa el estado de excepción. Esto se explicita de manera aún más evidente en el monólogo con el que el señor Wilford intenta convencer a Curtis de la necesidad de mantener la máquina en marcha. Frente a la dantesca escena de Namgoong intentando contener las hordas de aquellos que, completamente alienados, disfrutaban de la fiesta del sistema, Wilford persuadirá a Curtis para convertirse en su

sucesor y garantizar, así, la supervivencia de la humanidad. «(...) *Sin ti, Curtis, la humanidad dejará de existir. Ya has visto lo que la gente hace sin un liderazgo. Se devoran los unos a los otros. Mírales. Así son las personas. Tú lo sabes, ya has visto esto. Ya has sido eso. Ridículos, patéticos, ¿verdad? Tu puedes salvarlos de sí mismos*».

La denuncia del filme de Bong Joon-Ho pasa, pues, por *descubrir el engaño*, llevando al punto de la caricatura las contradicciones sobre las que se sostiene nuestro propio mundo (el capitalismo, las fronteras, el Estado) y proponiendo una salida *radical* que nos permitiría ya no sólo enfrentar lo real como algo abrumador y demoledor (como el *auténtico* exterior), sino también —o, mejor, a partir de ahí— establecer una definitiva disolución entre la vida y la norma: esto es, abandonar cualquier resquicio del paradigma biopolítico sobre el que se sostiene el estado de excepción y que, en consecuencia, perpetúa el totalitarismo como parte de las lógicas que rigen nuestra realidad democrática actual. Algo que, aunque de forma algo más tímida, se explora también en el caso de *Children of Men*, con la huida de Kee, ya con su niña, hacia el movedizo e inestable océano.

Nótese que, en ambos filmes, la figura del «refugiado» —o, en su caso, del «migrante»— funciona, al igual que en la propuesta de Agamben, como la perfecta metáfora de la *nuda vida* y, de manera más concreta, del *homo sacer*, a partir de la cual es posible establecer una crítica al poder soberano que detentan los Estados que forman parte del mundo *desarrollado*. En definitiva, la denuncia de la vocación totalitaria de las democracias capitalistas occidentales pasa, de manera aparentemente paradójica, por el reconocimiento de su autoridad en tanto que paradigmas de la *civilización* y del *derecho*. Lo que los dos filmes ponen en evidencia, de manera descarnada y descarada, es cómo esta autoridad moral les concede un poder extraordinario sobre la vida y la muerte o, dicho de forma más clara, cómo la soberanía occidental —soberanía que bebe de la concepción hobbesiana ya comentada y que, recordemos, en su sentido etimológico, apunta también a la idea de dominio³²⁸— se constituye, entre otras cosas, como la posibilidad de definir «el momento en que la vida deja de ser políticamente relevante» (Agamben, 2006: 176). Como sucede con los muertos en el Mediterráneo, a estos refugiados no se los *mata* ni se los *sacrifica*, simplemente, *mueren*: en tanto *homo sacer*,

³²⁸ El vocablo «soberanía» —procedente del latín *super omnia* («sobre todo» o «poder supremo») — señala, de manera general, a quien puede «decidir independientemente de cualquier otro» (García Gestoso, 2003: 311).

nadie nunca podrá ser acusado de un homicidio. Así, y retomando los paralelismos con el totalitarismo clásico, lo que los filmes parecen pretender es señalarnos como una suerte de *encubridores por omisión*, de la misma manera en la que hoy, mirando al horror de los campos de exterminio nazis, nos preguntamos cómo fue posible que nadie actuara.

2.4.3. Exhibicionismo y ocultamiento: los (posibles) riesgos de la sobrerrepresentación del totalitarismo (una síntesis parcial).

Si bien el motivo del totalitarismo constituye una constante en la tradición distópica y/o anti-utópica de buena parte del siglo XX, cabría reflexionar sobre los posibles riesgos asociados a una *sobrerrepresentación* de sus formas *clásicas* en la actualidad (nos referimos, en concreto, a las imágenes del fascismo y el nazismo en su sentido histórico). Ya hemos visto cómo determinados tropos —el campo de concentración, la segregación (o, incluso, los pogromos), la deshumanización, la construcción de un enemigo común (interno y/o externo), la eliminación de cualquier oposición, la disciplina y la represión del ejército, entre otros tantos— se repiten de forma constante en prácticamente todos los filmes comentados, casi siempre de manera muy explícita. Con esto, y retomando la reflexión de Sicher (2000) acerca de los problemas asociados a la *hipermediatización* de las imágenes del Holocausto en la cultura de masas, resulta necesario preguntarnos si estas distopías no estarían colaborando, en su afán de denuncia sobre una posible repetición de la historia, a una *hipervisibilización* de los rasgos más evidentes del fascismo que podría llegar a dificultar la tarea de pensarlo e identificarlo —por utilizar las palabras de Umberto Eco— en su forma «eterna», esto es, como «una serie de hábitos culturales» que manifiestan, también «una forma de pensar y de sentir» (2017 [1995]: 9).

En esta línea, en anteriores estudios (Rey Segovia, 2016; Méndez Rubio y Rey Segovia, 2018) ya hemos apuntado a cómo la representación del fascismo a partir de unos rasgos supuestamente inmanentes y fácilmente identificables podría acabar colaborando a ocultar —o, al menos, a *emborronar*— las persistencias latentes en formas quizá no tan obvias y, por ello, muchos menos fáciles de identificar. Nos referimos, en concreto, a lo que autores como Méndez Rubio (2020: 28) han venido a llamar «fascismo de baja intensidad», propuesta que se orienta a

detectar cómo el fascismo clásico se ha reconvertido en un nuevo fascismo no tan político o militar o identitario (aunque también) como económico o tecnológico o cultural y, por tanto, no tan centrado en el arrase por motivos de raza o pertenencia nacional (aunque también) como por razón de clase o de nivel de pobreza.

En definitiva, pensar en términos de un fascismo de baja intensidad colaboraría a la reflexión acerca de la infiltración del fascismo en la vida cotidiana y en la subjetividad y, en consecuencia, a abordar de manera crítica «las formas de fascismo que la socialdemocracia incorpora en su propia dinámica general» (Méndez Rubio, 2012: 140). También Agamben (2005: 20) señala en una dirección similar, al señalar directamente a la convergencia entre democracia y totalitarismo. Por ponerlo en sus palabras

La decadencia de la democracia moderna y su progresiva convergencia con los Estados totalitarios en las sociedades posdemocráticas y «espectaculares» (...) tienen, quizá, su raíz en la aporía que marca su inicio y la ciñe en secreta complicidad con su enemigo más empedernido.

Es cierto que las tales afirmaciones pueden resultar polémicas, más en unos tiempos en los que el nuevo auge de la ultraderecha parece volver a poner en riesgo los (siempre inestables y conflictivos) consensos políticos sobre los que se asienta la (supuesta) paz social en el mundo occidental. Nadie pretende negar, como se desprende de la cita de Méndez Rubio, el evidente incremento de los crímenes de odio hacia colectivos históricamente oprimidos como el LGTBI, el colectivo migrante, o las mujeres en los últimos años³²⁹. Sin embargo, es quizá esta reflexión la que colabore a explicar el fascismo ya no como un *efecto* sino como una *causa*. Causa que, bajo esta perspectiva, debería enfocarse en su actual forma «fantasmagórica (espectral, difusa, ambiental), biopolítica (corporal, sensorial, emocional) e inconsciente (no deliberada, invisible,

³²⁹ En el momento de escribir estas líneas, en julio de 2021, acaban de sucederse en el Estado español varios acontecimientos que evidencian lo expuesto: el asesinato de Samuel Luiz —un joven homosexual de origen brasileño— en A Coruña, o el de Younes Bilal —un joven migrante marroquí residente en Murcia desde hacía veinte años—, ambos por motivos de odio y separados en el tiempo por tan sólo diez días, suponen dos hitos que ofrecen un panorama desolador respecto a la incidencia y la legitimación de ciertos discursos neofascistas en nuestra sociedad actual. Discurso que, en la actualidad, se identifican claramente con el de ultraderechistas como el mencionado Donald Trump en los Estados Unidos —que, dicho sea de paso, llegó a calificar al movimiento antifascista como «terrorista»—, Jair Bolsonaro en Brasil o, en el caso español, Santiago Abascal.

profunda)» (Méndez Rubio, 2020: 28), y no sólo en las manifestaciones más explícitas como las exhibidas en los filmes.

Es cierto que varios de los filmes aquí analizados incorporan elementos que señalan en esta dirección —lo hemos visto más claramente en el caso de las recién comentadas *Children of Men* y *Snowpiercer*—, inspirados la mayoría de las veces en la tradición distópica huxleyana. En este sentido, no son pocas las referencias que estas distopías realizan al *mundo feliz* del autor británico: las vemos en las pastillas utilizadas para calmar los ánimos de los trabajadores de *Elysium*, en las marquesinas publicitarias que anuncian la «felicidad en una píldora» y los kits de eutanasia repartidos por el gobierno británico en *Children of Men*, en las supuestas «vitaminas» que se inyectan diariamente todos los ciudadanos de *The Giver*, en el hedonismo de los habitantes de *The Island* o de la estación espacial de *Wall-E*, o en las facciones que determinan el destino de los jóvenes de *Divergent*, entre otros innumerables ejemplos. En esta misma línea, hemos observado también cómo, pese a su indiscutible autoridad, los personajes de Jeanine, Ava, Merrick, Wilford, Nigel o Sorrento responden siempre a figuras aparentemente conciliadoras y —sobre todo, «civilizadas»—, y no a la tradicional imagen del clásico «caudillo» totalitario de distopías como la de Orwell o Zamiátin.

Aun cuando estas distopías realizan claros intentos por señalar al «sistema» e, incluso se atreven a apuntar a la connivencia entre determinadas tendencias del capitalismo y una posible deriva totalitaria, hemos visto cómo la mayoría de ellas continúa otorgándole a esta deriva la categoría de *desviación y/o aberración* o, recurriendo a las ilustrativas palabras de Bauman (2015: 28), la de «un tumor canceroso en el cuerpo saludable de la sociedad civilizada». Pero incluso aceptando que este planteamiento podría posibilitar la apertura de un necesario debate acerca de los consensos modernos —en especial, en torno a las ideas de *democracia y libertad*— el problema viene dado cuando la mayoría de los filmes acaban asimilando la refundación civilizatoria a la refundación liberal-capitalista, entendida como el único marco en el que la naturaleza humana y la sociedad pueden desarrollarse de manera *plena y equilibrada*. Dicho de otra manera, en el momento en el que no parece vislumbrarse ninguna otra alternativa, la democracia liberal capitalista aparece como la opción de «sentido común», al margen de cualquier posible discusión: esto es, como una cuestión apolítica o, más aún, *a-ideológica*: como una suerte de utopía

realista, pragmática y, en definitiva, —bajo la lógica liberal de personajes como Hayek, Popper o Berlín³³⁰— *anti-utópica*.

Teniendo en cuenta lo dicho, parecería posible avanzar sobre algunas de las hipótesis planteadas al inicio de esta tesis doctoral. En primer lugar, la mencionada paradoja señalaría en una dirección sin salida, en la que el totalitarismo se convierte en un fantasma permanente que acabaría legitimando el *statu quo* —léase, occidental, liberal, capitalista— como lo «deseable» o, al menos, como lo «preferible» (pese a la identificación de sus posibles *fallos*). En este señalamiento, sin embargo, la alusión a una eterna repetición de la historia —que acabaría, casi siempre, retornando a la idea de barbarie y al totalitarismo (y de ahí, de nuevo a la democracia liberal capitalista como única salida)—, señalaría a una dicotomía irresoluble en la que el retorno al liberalismo tendría como origen el miedo al comportamiento que el ser humano acaba desarrollando precisamente cuando se desarrolla en ese liberalismo (como una suerte de «auto-miedo»).

Este «cierre» —expresado en el planteamiento de la mayoría de las distopías comentadas—, parecería ligar con el cinismo contemporáneo al que alude Žižek (2009: 7) como marca característica de nuestro tiempo, y que Mark Fisher (2018: 49) ha preferido presentar (a nuestro criterio, acertadamente) como resultado de una generalizada «impotencia reflexiva» en el mundo occidental. De hecho, resulta al menos llamativo que las distopías que mejor reproducen este cierre sean aquellas que mejor se enmarcan dentro de la categoría del *mainstream*: esto es, los productos más estandarizados que, en cuanto tales, constituyen —por recurrir en al razonamiento de Jameson (2002: 98)— los ejemplos más claros de la estandarización actual de la realidad, en tiempos de la globalización. En este sentido, lo que los filmes proponen a la hora de traer a colación la mencionada idea de la *repetición de la historia*, es su repetición como farsa: una historia (como ya hemos visto) fetichizada que, en palabras de Jameson (1991: 59) «no puede ya conducir directamente a un mundo supuestamente real ni a una reconstrucción de la historia pasada tal y como ella misma fue una vez presente» y que, «en cambio, como en la caverna de Platón, proyecta nuestras imágenes mentales de ese pasado en los muros de su prisión».

No obstante, parece justo destacar los esfuerzos realizados por filmes como *Snowpiercer* o *Children of Men* a la hora de complejizar sus planteamientos, proponiendo desenlaces

³³⁰ Ver epígrafe 5 de la primera parte de esta tesis («La crítica anti-utópica y el fin de la utopía»).

que apuestan por la exploración de paisajes *inestables* e inseguros como el mar o la nieve. No es extraño que ambos filmes coincidan con productos que se mueven en los *márgenes* de las lógicas impuestas por la cultura masiva (recordemos que ambas cuentan con participaciones externas al circuito industrial hollywoodense).

2.5. De héroes, víctimas y culpables.

En la lectura de los filmes propuesta previamente, una cuestión ya insinuada vuelve a cobrar especial relevancia: nos referimos a la relación —comentada al inicio de estos análisis— entre el *enunciador* y el *enunciario* o, dicho de otro modo, a cómo se constituye la *instancia de la enunciación*, lo que nos ayudaría a complementar las posibles lecturas de los textos aquí propuestos. Aun cuando ya hemos hecho referencia a esta cuestión en particular en el apartado 2.1 de esta tercera parte, lo que ahora pretendemos es volver a vincular las anteriores reflexiones sobre las propuestas fílmicas realizadas a lo largo de estas páginas con la cuestión de la mirada espectral o, en definitiva, la manera en que los textos nos interpelan como espectadores de los mismos. Para ello, si antes nos hemos referido a esta cuestión a partir de un análisis centrado en la identificación del espectador con su propia mirada —en el que resaltábamos aquellas cuestiones relacionadas con la identificación cinematográfica primaria (Metz, 2001: 70), tales como el punto de vista, la ocularización, la auricularización, la focalización, etc.—, creemos necesario retomar este tema centrando ahora nuestros esfuerzos en la observación de aquellos elementos que colaboran a dotar de sentido a los mundos planteados. Nos referimos, en concreto, a lo que autores como Aumont o Metz han definido como «identificación cinematográfica secundaria»³³¹, esto es, a los fenómenos de identificación entendidos ahora en términos de «la relación de cada individuo-espectador con la situación ficcional» (Aumont, 1998: 237). En resumen, hablamos del proceso mediante el cual el espectador, una vez se identifica con su propia mirada en el

³³¹ En esto, resulta necesario realizar una puntualización no menor, referente a la distinción entre la identificación primaria y secundaria en términos psicoanalíticos, y el proceso de identificación puesto en marcha en relación a los filmes. Así, es evidente que, como explica Aumont (2008: 263), «toda identificación en cine (...) referida a un sujeto ya constituido, que ha superado la fase de indiferenciación primitiva de la primera infancia y ha accedido a lo simbólico, surge en teoría psicoanalítica de la identificación secundaria». Es por ello que Aumont coincide con Metz en la necesidad de «reservar la expresión “identificación primaria” a la fase preedípica de la historia del sujeto y llamar “identificación cinematográfica primaria” a la del espectador con su propia mirada».

juego con el espejo/pantalla cinematográfica, pasa a identificarse con los personajes o situaciones planteadas en el plano de la diégesis. Como explica Santos Zunzunegui (2010: 151-152), esta identificación no debe concebirse tanto en el sentido de una identificación en términos *psicológicos* con tal o cual personaje, sino más como un *efecto estructural*, relacionado con «el hecho de que el espectador encuentre, en cada momento del relato, su lugar adecuado».

Si bien es necesario reconocer la dificultad de este enfoque analítico, en tanto en cuanto se trata de un fenómeno puramente subjetivo, Aumont (1998: 238) sugiere abordarlo a partir del estudio de los «soportes privilegiados (...) de la narración», entre los que destaca no sólo las situaciones ficcionales propuestas por cada uno de los textos (algo que hemos abordado de manera transversal a lo largo de los apartados previos), sino también de los «rasgos constitutivos de los personajes». Así, lo que se presentará a continuación prestará especial atención a aspectos tales como los roles de género y/o la raza, pero también a la preferencia de muchos de estos filmes por representar personajes jóvenes (lo que podría enmarcarse dentro de la categoría fílmica conocida como «*coming-of-age*» o lo que aquí hemos llamado «distopías adolescentes»).

Admitiendo de antemano que una indagación en profundidad sobre estas cuestiones excedería con creces los objetivos de la presente tesis, lo que pretendemos mediante la aproximación a estas cuestiones es plantear el vínculo entre la propuesta *retrotópica* de los filmes (recordemos, casi siempre vinculada a la idea de refundación civilizatoria entendida dentro del marco liberal-capitalista) y la predominancia de una mirada occidental, *blanca* y patriarcal sobre el mundo. Partimos, pues, de la hipótesis de que esta mirada no es *casual* ni *inocente* sino que, por el contrario, responde a la mencionada propuesta (re)fundacional en un sentido *ideológico* concreto, con el correspondiente impacto en la realidad histórica y material. En este sentido, no resulta baladí preguntarnos acerca de la insistencia en el motivo del «white savior» a la hora de afrontar las representaciones del futuro y sus posibles desenlaces. Como señala Bernardi (2008: xvi):

In terms of cinema, a dominant cultural institution, the meaning of race and the representation of identity impact our historical lives and future because, like race, cinematic representations, styles and stories are ubiquitous. (...). Because of this, race in cinema is neither fictional nor illusion. It is real because it is meaningful

and consequential; because it impacts real people's real lives. It is anything but trivial or inconsequential. To question cinema (...) is to resist ideology.

Este «resistir la ideología» señalado por Bernardi, nos permitirá *bajar a tierra* nuestras anteriores reflexiones, aproximándonos así a algunas respuestas a nuestras hipótesis de partida. En consecuencia, lo que pretendemos ahora es *aterrizar* la pregunta sobre el rol de estas distopías en la construcción de imaginarios, atendiendo a la manera en que los filmes proponen una determinada mirada —y, con ello, una determinada ideología— mediada por unos personajes a través de los cuales el espectador obtiene una visión concreta del mundo. Partiendo del enfoque lacaniano sobre estas cuestiones —esto es, de la atención a las posiciones subjetivas que los filmes ponen al alcance del espectador (De Lauretis, 1992: 92)—, nuestra intención es volver a conectar con el análisis de la mirada espectadorial en términos ahora de identificación secundaria, lo que creemos nos permitirá (re)articular lo dicho hasta el momento con la observación de las subjetividades que estas distopías ponen en juego. En este sentido, conviene recordar que, como insistía De Lauretis (1992: 63), «(...) en la medida en que el cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología *tanto* en el terreno social *como* en el subjetivo», conviene abordarlo entendiéndolo como «un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología».

Siguiendo el consejo de Gómez Tarín (2006: 31) consideramos que este análisis puede aportarnos claves importantes a la hora de abordar «la asunción de modelos estéticos y de vida» que colaboran a la construcción de imaginarios en el lugar del espectador, posibilitando *cerrar* de alguna manera el recorrido por los filmes (asumiendo, como es evidente, que en ningún caso se trata de una lectura «cerrada» o «final» de los mismos). En definitiva, lo que aquí pretendemos es vincular lo señalado en las páginas previas con la forma en que los filmes nos interpelan y nos constituyen como sujetos, a partir del estudio de sus personajes, en la medida en que los mismos señalan a los *héroes/salvadores*, las *víctimas* y los *culpables* de la deriva distópica.

2.5.1. En busca de la redención: el «white savior» como *mesías* del nuevo mundo.

A lo largo de las páginas previas hemos podido ver cómo el mito del «white savior» se erige como un elemento central en la mayoría de las tramas analizadas. Si bien la idea del

hombre blanco occidental de quien depende la «salvación» del mundo no es exclusiva de las propuestas distópicas, constituyendo un mito transversal a buena parte de la producción cultural occidental (especialmente, de la estadounidense), la falta de diversidad en lo relativo a los roles protagonistas de los filmes bien merece una exploración, aunque sea de manera tentativa. Aunque lo hemos comentado de manera superficial en los apartados 2.2.2 y 2.3.1, convendría continuar problematizando la propuesta de los filmes, partiendo ahora de un enfoque que ponga en el centro los mecanismos de identificación espectral respecto a esta construcción del «white savior» como héroe central de estas distopías.

Para ello, antes de emprender el análisis, resulta necesario realizar algunas breves reflexiones en torno a la noción de *blanquitud* entendida como una categoría culturalmente construida (Dyer, 1988: 44) cuyas raíces, según autores como el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (2010), habría que buscarlas en la modernidad capitalista occidental³³². Partiendo de las reflexiones planteadas por Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* y en sus *Artículos escogidos de sociología de la religión*, Echeverría (2010: 58) reconoce el racismo como rasgo constitutivo de la modernidad capitalista; un racismo que, según él, «exige la presencia de una *blanquitud* de orden ético o civilizatorio como condición de la humanidad moderna». El filósofo plantea la instauración de una suerte de «“grado cero” de la identidad concreta del ser humano moderno» que vincula a la ética protestante identificada por Weber como la condición de posibilidad del «espíritu capitalista», base de «un nuevo tipo de ser humano requerido para el mejor funcionamiento» del sistema.

Echeverría (2010: 59) señala además que esta construcción identitaria no puede concebirse al margen de la necesidad de instituir una identidad nacional, surgida de las lógicas capitalistas modernas en la medida en que se erige como condición de posibilidad para la «realización del proyecto histórico estatal de alguna empresa compartida de acumulación de capital». En consecuencia, la identidad del ser humano moderno estaría fuertemente vinculada a la constitución del *ethos* capitalista surgido, según Weber, a partir de la ética protestante presente en las poblaciones blancas del noroeste europeo

³³² Como puntualiza García Quesada (2014: 80), es necesario aclarar que Bolívar Echeverría establece una diferencia entre «la modernidad como *utopía* —en el sentido de Ernst Bloch—» y la «modernidad histórica, “realmente existente”, desarrollada con el capitalismo». En este sentido, García Quesada precisa que mientras «la modernidad es múltiple y mestiza» (lo que permitiría hablar de múltiples modernidades), la modernidad capitalista «busca una universalización formalizada, abstracta», *total*.

(Echeverría, 2010: 60). En resumen, para Echeverría la *blanquitud* se consolidaría, por tanto, sobre «la base de la apariencia étnica» de estas poblaciones, esto es, «sobre el trasfondo de una *blancura* racial-cultural». Lo dicho resulta relevante para el tema que aquí nos ocupa, en tanto la construcción de esta identidad capitalista moderna estaría íntimamente ligada, pues, a otra noción fundamental: la del etnocentrismo o, más concretamente, el *eurocentrismo*. En esto, es importante señalar que, como apunta García Quesada (2014: 77), «lo eurocéntrico no se refiere a una identidad cultural, sino a un lugar hegemónico en la estructura del sistema-mundo»; así, el eurocentrismo se constituye como

un proyecto global que solamente se cristaliza a partir de la expansión capitalista hacia América, y con esta emerge un sistema-mundo en el cual el modo de producción capitalista subsume y les da sentido a los demás, a través de una lógica de reproducción social impuesta por un tipo de organización mundial de las funciones productivas y de control social (...).

En un sentido similar se expresa también Echeverría (2010: 60) cuando matiza que la identidad capitalista moderna no debe ser entendida como un rasgo exclusivo de las poblaciones blancas europeas: por el contrario, la *blanquitud* a la que hace referencia debe abordarse como una suerte de cualidad necesaria para la fundación «de la vida económica moderna» (capitalista-puritana) que se difundiría, por medio de la expansión colonial, a las nuevas naciones no-blancas. De esta manera, para el autor,

(...) la condición de *blancura* para la identidad moderna pasó a convertirse en una condición de *blanquitud*, esto es, permitió que su orden *étnico* se subordinara al orden *identitario* que le impuso la modernidad capitalista cuando la incluyó como elemento del nuevo tipo de humanidad promovido por ella. (Echeverría, 2010: 61-62).

En definitiva, como expresa muy claramente García Quesada (2014: 83), la *blanquitud* estaría vinculada «directamente con la mistificación en lo cotidiano de las relaciones sociales capitalistas» o, por decirlo más claramente, con la *normalización* de estas relaciones. En este sentido, conviene resaltar que, para Echeverría (2011: 266), la modernidad hoy dominante se identifica con su forma «americana» (estadounidense). Esta «modernidad americana» consistiría en la radicalización del *progresismo* que había caracterizado a la modernidad desde sus orígenes o, en otras palabras, en «la entrega total

de [la] modernidad al progreso», como una suerte de culminación o *conquista* «del grado más alto de subsunción de la lógica “natural” o lógica del valor de uso de la vida social moderna a la lógica capitalista».

Para el filósofo ecuatoriano, el triunfo de esta modernidad americana supondría la «demostración de la superioridad del *american way of life*», en el que las industrias culturales capitalistas norteamericanas tendrían mucho que ver (Echeverría, 2011: 275-276). Así, siguiendo la propuesta del autor, la diversidad y vastedad de esta industria colaboraría a invadir «la experiencia humana singular y colectiva del ser humano contemporáneo», en un proceso que el autor entiende como de «imposición civilizatoria». El sociólogo estadounidense Matthew W. Hughey se expresa en un sentido similar. Para él, a partir de los años de la Gran Depresión, Hollywood se convirtió en una herramienta fundamental a la hora de difundir el patriotismo estadounidense y los valores morales protestantes, constituyéndose como una fuente central para la (re)producción ideológica (Hughey, 2012: 760). Desde el *western* hasta el cine anti-comunista de la era McCarthy, señala Hughey, la principal misión del hombre blanco norteamericano pasaba por «salvar y civilizar» a los otros, a través de la fuerza y la coerción. Este tropo viviría sin embargo una clara transformación a partir de los años ochenta, cuando las primeras producciones de lo que Hughey (2012: 760-761) identifica propiamente como «White Savior films» verían la luz. A diferencia de los anteriores, estos filmes —entre los que el mencionado sociólogo coloca títulos como *Mississippi Burning* (1988), la trilogía de *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989) o *Dances with Wolves* (1990)— intentaban reparar el mito de la supremacía blanca a través de la representación de protagonistas blancos que se mostraban dispuestos a sacrificar su propia vida para salvar a aquellos *otros* que no podían salvarse por sí mismos. De esta manera —y de forma quizá no intencionada—, los filmes acababan por reproducir el mismo paternalismo de épocas precedentes. Por ponerlo en palabras del propio Hughey (2012: 764):

(...) in our so-called “post-racial era, these stories help assuage feelings of White guilt by insulating Whites from the claims that they are still over-privileged or reap the benefits of a racialized and racist social order. Whites are not oppressors, or even condescending paternalist, but the heroes who save people of color from their circumstances... and even themselves.

Si bien ya hemos hecho algunas referencias a esta cuestión en particular para los casos de *Elysium* o *Downsizing*³³³, resulta bastante clara la persistencia de este enfoque paternalista en la mayoría de las propuestas aquí comentadas. Aun cuando muchos de los filmes que nos ocupan trascienden la definición del «white savior filme» (ya que sus argumentos no siempre se desenvuelven a partir del único objetivo de la salvación de algún *otro racializado*) la insistencia en este motivo —perpetuado a través de la representación de grupos *multiculturales*, diversos, y siempre liderados por algún personaje blanco— sumada a su propuesta *retrotópica/refundacional*, bien merece algunos apuntes, aunque sólo sea de manera indagatoria y propositiva. En otras palabras, y teniendo en cuenta lo dicho hasta el momento, el análisis del tropo del «white savior» en los filmes distópicos del *mainstream* hollywoodense contemporáneo supone un asunto fundamental, en cuanto el mismo se presenta fuertemente vinculado al mito etiológico occidental y, en consecuencia, a la propuesta de refundación civilizatoria planteada en los filmes. En este sentido, no resulta demasiado aventurado adelantar que, asumiendo la *blanquitud* como un rasgo constitutivo de la modernidad capitalista, la fuerte presencia de estos salvadores blancos en los filmes serviría —de manera intencionada o no— para reforzar la propuesta *retrotópica* de los mismos, que implicaría la culminación de la apuesta por la recuperación de ese *ethos* moderno (capitalista, liberal) al que antes hacíamos referencia.

Para emprender el análisis en los términos aquí planteados, creemos conveniente combinar los tres ejes categoriales propuestos por Casetti y Di Chio (1991) para el estudio de los personajes de un filme: el personaje como *persona*, el personaje como *rol* y el personaje como *actante*. Aunque a primera vista estas categorías podrían parecer incompatibles —en tanto que, por ejemplo, el análisis del personaje como *persona* comportaría individualizarlo mientras abordarlo como *rol* supondría, por el contrario, codificarlo— consideramos posible abordarlas en cuanto *niveles* que nos permitirían acometer las intersecciones y/o solapamientos entre los rasgos físicos, individuales, de cada personaje y sus respectivos roles en la trama, así como también las posiciones/operaciones que el personaje asume dentro del tradicional esquema narrativo *Sujeto/Objeto*. Por clarificar lo expuesto, y siguiendo la síntesis realizada por Casetti y Di Chio (1991: 178-188), se trataría pues de:

³³³ Ver epígrafe 2.2.2 de esta tercera parte

- (1) analizar a los personajes como individuos *tendencialmente reales*, con su personalidad y rasgos propios;
- (2) analizar a los personajes en relación a sus *roles narrativos*, esto es, teniendo en cuenta tanto la «tipología de sus caracteres y de sus acciones» como «sus sistemas de valores [y] las axiologías de las que son portadores»;
- (3) analizar los personajes a partir de «los nexos estructurales y lógicos que lo relacionan con otras unidades» dentro del filme.

Lo anterior nos ayudará a comprender cómo estos tres niveles operan como mecanismos a través de los cuales se sitúa al espectador en el texto, asumiendo que esto no agota, como es evidente, los mecanismos de significación. En definitiva, y como explica Arlindo Machado (2009: 79-80),

Aunque yo vea a través de los ojos de los personajes (o del Ausente, si se prefiere), la relación emocional, la empatía que establezco con esos intermediarios dependerá del encuadre creado por el conjunto del «texto» fílmico, y esa relación es compleja porque incluye también, además del intercambio de miradas, la intervención de la maquinaria sonora y el importante papel que desempeña el montaje. (...) la película trabaja justamente en la diferencia que se establece entre esos puntos de vista físicos, primarios, y el punto de vista figurado que construye la enunciación.

En este sentido, creemos que lo que se presentará a continuación servirá (en conjunto con lo dicho hasta el momento sobre los filmes) al fin de retornar a algunas de nuestras hipótesis iniciales respecto al lugar del espectador en cuanto lector o *productor de sentido*.

Como hemos visto, prácticamente todos los filmes que componen nuestro corpus están protagonizados por personajes blancos: Max en *Elysium*, Paul en *Downsizing*, Will en *In Time*, Anderton en *Minority Report*, Wade en *Ready Player One*, Thomas en *Maze Runner*, Tris en *Divergent*, K en *Blade Runner 2049*, Curtis en *Snowpiercer* o Theo en *Children of Men*. Incluso Wall-E, aun cuando se trata de un personaje animado, reproduce en buena medida la *blanquitud* a la que antes hacíamos referencia, más teniendo en cuenta la comentada inspiración del mismo en figuras como Charles Chaplin o Buster Keaton. Esto sin contar el caso de *The Giver*, dónde la implantación de la completa igualdad (lo que en el filme se denomina como «*Sameness*») implicaría, entre otras cosas, la

eliminación de las diferencias raciales: los habitantes de *The Giver* son todos blancos, asumiendo la *blancura* como el no-color y reforzando así las palabras de Dyer (2002: 1) acerca del establecimiento de la *blanquitud* como la regla³³⁴.

Por supuesto, esta sobrerrepresentación de la blanquitud no es una tendencia exclusiva de la cinematografía distópica. Según un informe de la Universidad de California (UCLA, 2020), a pesar de haberse casi triplicado durante la última década, el porcentaje de filmes estadounidenses protagonizados por actores no-blancos continúa siendo relativamente bajo en relación a su porcentaje dentro de la población norteamericana (un 27,6% frente a un 40%). Por otra parte, resulta evidente que la figura del «white savior» —o, como le denominan Vera y Gordon (2003: 30), el «white messiah»— supone un tropo habitual dentro del cine hollywoodense de (al menos) los últimos sesenta años, desde filmes como *To Kill a Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962) o *Mississippi Burning* (Alan Parker, 1988), hasta ejemplos más recientes como *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008) o *Avatar* (James Cameron, 2009). En este sentido, es indudable que este tipo de relatos sobre la blanquitud han cumplido una función importantísima a la hora de difundir los valores estadounidenses a nivel global, lo que, atendiendo al ya mencionado ánimo *retrotópico* de los filmes que aquí nos ocupan, supone un punto ineludible para nuestra reflexión. En definitiva, como afirman Vera y Gordon (2003: 9), la relevancia de esta en el cine hollywoodense no es una cuestión anodina, más teniendo en cuenta el rol del cine a la hora de construir/reproducir/reforzar imaginarios sobre la otredad, la identidad, la diferencia y la *norma*.

Si bien nuestro análisis se centrará especialmente en las características y roles de los respectivos protagonistas, resulta conveniente comenzar definiendo el esquema actancial³³⁵ reproducido por la mayoría de los filmes que conforman nuestro corpus, a fin de *ubicar* a los personajes principales dentro de la red de (inter)acciones propuestas por

³³⁴ Según Dyer (2002: 1), «As long as race is something only applied to non-white peoples, as long as white people are not racially seen and named, they/we function as a human norm. Other people are race, we are just people.»

³³⁵ Si bien no pretendemos profundizar en esta propuesta metodológica, que aquí tomamos sólo a modo referencial, conviene señalar que la misma se corresponde con el planteamiento realizado por Algirdas J. Greimas en el marco de su investigación acerca de las formas de organización de los «microuniversos semánticos» realizada en su obra *Semántica Estructural* (1987 [1966]). En cualquier caso, y como se podrá observar, nuestra propuesta trasciende el análisis en los términos propuestos por el autor.

los textos. Aun cuando es evidente que existen claros matices, en general este esquema podría sintetizarse de la manera que sigue:

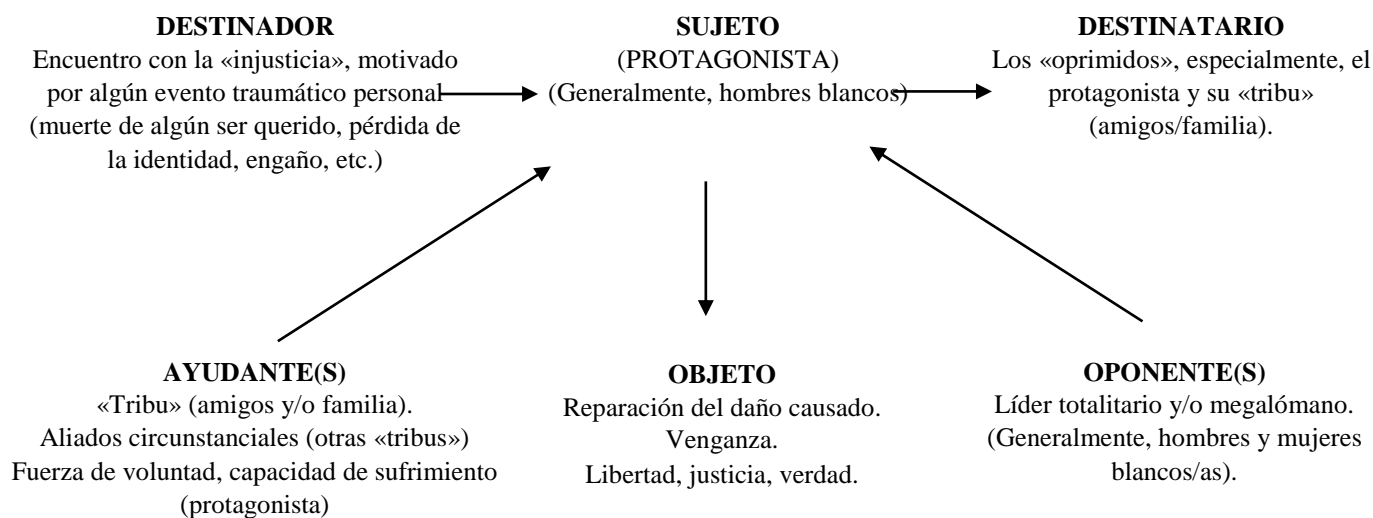


Figura 1. Esquema actancial de los filmes.

Fuente: elaboración propia.

Como se extrae del anterior esquema³³⁶, el eje del deseo (Sujeto-Objeto), viene generalmente definido por el protagonista en cuanto individuo que, movido por algún evento vital traumático (la muerte y/o separación de sus seres queridos, el engaño o algún otro tipo de injusticia que lo afecta a nivel personal), decidirá emprender una lucha personal contra el régimen. En este sentido, podría decirse que sus motivaciones no tienen su origen (casi en ningún caso) en la conciencia de la opresión colectiva en la que los protagonistas y su sociedad se encuentran inmersos sino, por el contrario, en su condición de individuos: es el afán por reparar el daño personal causado inicialmente por el o los oponentes (los deseos de venganza/justicia/libertad o, simplemente, de descubrir la *verdad* o hallar su propia *identidad*) lo que llevará a los respectivos protagonistas a iniciar su periplo, que acabará —de manera casi colateral— creando las condiciones necesarias para la transformación política. Tal es el caso de Max, en *Elysium*, quien no iniciará su rebelión hasta no verse afectado por las secuelas del terrible accidente sufrido en la fábrica en la que trabaja. También el de Will, en *In Time*, cuya madre muere en sus brazos tras haberse quedado *sin tiempo* (recordemos, la moneda de cambio de su mundo), lo que

³³⁶ Con matices, este esquema puede aplicarse a prácticamente todos los filmes de nuestro corpus, exceptuando, probablemente, el caso de *Blade Runner 2049*.

repercutirá en su posterior toma de conciencia de las injusticias del sistema. O el de Anderton, a quien la desaparición de su hijo le llevará, primero, a comprometerse con el proyecto de Precrimen para, más tarde, descubrir el engaño perpetrado por su viejo amigo, Lamar Burgess. Lo mismo podría decirse de Tris (*Divergent*) o Jonas (*The Giver*) — quienes se muestran conformes con su mundo hasta el momento de su *autodescubrimiento* (la condición de «divergente» de Tris, la capacidad para «ver más allá» de Jonas)—, así como de Thomas (*Maze Runner*) o Lincoln (*The Island*), ambos atormentados por fantasmas personales que los motivarán a buscar una salida de su encierro.

El periplo de estos héroes se plantea así como un camino esencialmente individual (y, en buena parte también, *solitario*), en el que el protagonista suele *rechazar* —o, al menos, *sospechar de*— cualquier iniciativa organizada de resistencia o lucha contra el régimen³³⁷. De nuevo, esto puede observarse de manera muy clara cuando Thomas, el protagonista de *Maze Runner*, en su intento por rescatar a Minho y salvar al resto de sus amigos de las garras de W.C.K.D., huye desesperado de la verdadera batalla que se libra en la ciudad entre el grupo de rebeldes infectados y el ejército de la malvada corporación. O en *Divergent*, cuando al inicio de la tercera película Tris rechaza abiertamente participar de los asuntos políticos de la recuperada ciudad de Chicago. También el Wade de *Ready Player One*, acaba conformándose con asumir la propiedad del OASIS, dedicándose, según nos transmiten la escena final del filme (fotograma 201), a una vida relativamente *ociosa* con su pareja y en compañía de sus amigos, ahora «socios» en la empresa: en este caso, para más inri, ni siquiera hay alusión alguna a la transformación de las condiciones materiales de partida, más allá de la encarcelación de Sorrento y de la evidente mejora de la situación económica del protagonista y su grupo de colegas.

³³⁷ La excepción que confirma la regla es claramente el caso de *Snowpiercer*, donde el objetivo de Curtis y su grupo es hacerse con el control de la máquina para «liberar» a los oprimidos. No obstante, como se observa en el desenlace del filme, los fantasmas del pasado que atormentan a Curtis como individuo tienen también mucho que ver con sus pretensiones de tomar y ejercer el poder.



Fotograma 201.

Fuente: *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018).

Si bien lo anterior se plantea de manera mucho más marcada en el caso de las distopías adolescentes, el mismo esquema se repite también en buena parte de las distopías más «adultas». Los ejemplos más claros los tenemos en el manifiesto cinismo de Theo (*Children of Men*) o K (*Blade Runner 2049*), o en el altruismo completamente desinteresado de Max (*Elysium*) o Paul (*Downsizing*): todos estos personajes rechazan abiertamente cualquier *atadura política* una vez cumplida su misión, algo que en casos como el de K, Theo o Max supone incluso el final de su vida. Es esta completa *abnegación*, su entrega *sacrificada, esforzada* y ajena a cualquier deseo de poder, lo que convierte a estos personajes en *líderes* por derecho propio: en definitiva, otra vez, son ya no sólo sus motivaciones, sino también sus rasgos y características personales los que hacen que el resto del grupo les otorgue —sin necesidad de mediar casi palabra— la autoridad necesaria dentro de la «tribu».

Así, los protagonistas de estas distopías reúnen buena parte de las características de los héroes mitológicos del pasado: como el héroe clásico, se trata de seres *extraordinarios* —no en el sentido de un superhéroe o un *semi-dios*, aunque sí en el de una persona con virtudes *sobresalientes* respecto al resto³³⁸—, al tiempo que, como el héroe del cristianismo medieval, encarnan en sí mismos la fe y la esperanza en un mundo mejor

³³⁸ Ejemplos de ello son Tris (la única persona «100% divergente» de la distópica Chicago), Jonas (el único capaz de ver en color en el gris mundo de *The Giver*) o Thomas (cuya sangre no sólo es inmune al virus de «la llamada», sino que también tiene la capacidad de destruirlo). En otros casos, estas virtudes y/o capacidades «especiales» se resumen en aspectos más terrenales, como un singular carisma (Curtis, Four, Will,) o altruismo (Paul, Anderton).

(Gómez-Ferrer y Martín, 2020: 115). Pero, como sucede generalmente con los relatos secularizados de la modernidad y la posmodernidad, estos héroes no están engendrados por (ni se consagran a) ningún Dios, sino que, por el contrario, encarnan la autodeterminación, la independencia y (sobre todo) la autosuficiencia, al tiempo que, como buenos «héroes posmodernos», buscan constantemente su autoafirmación, el «ser-él-mismo» en una realidad que se rebela constantemente contra ellos (Gómez-Ferrer y Martín, 2020: 117). En resumen, el héroe de las distopías *mainstream* contemporáneas es un individuo inteligente y, sobre todo, *resiliente*, al tiempo que dotado de un elevado sentido de la «justicia», lo que le otorga una capacidad supuestamente innata para *hacer lo correcto*³³⁹.

En pocas palabras, podría decirse que los protagonistas de estos filmes son los perfectos representantes de lo que se ha venido a llamar el *American Creed*, el conjunto de principios y valores que datan de la Declaración de Independencia norteamericana y que el periodista británico Anatol Lieven (2005: 5) describe como «(...) the set of great democratic, legal and individualist beliefs and principles on which the American state and constitution is founded». Para Lieven (2005: 48), el *American Creed* debe entenderse en el sentido de una «ideología americana»³⁴⁰ constitutiva del nacionalismo estadounidense, mediante la cual los Estados Unidos se presentan ante el mundo como *modelo a seguir*. Una buena parte del *American Creed*, según Lieven (2005: 49), sugiere que los Estados Unidos encarnan y ejemplifican el único modelo de una modernidad *exitosa*, con todo lo que ello conlleva: sobre todo, en lo que respecta a la correspondiente defensa del *laissez faire*, base fundamental de su modelo liberal-capitalista. Teniendo en cuenta lo visto

³³⁹ Nótese que, además de blancos, la mayor parte de ellos son, también, varones. Aunque volveremos sobre el análisis de la representación de los roles de género en las siguientes páginas, Vera y Gordon (2020: 33-34) afirman que, generalmente, la condición de «mesías blanco» no parece aplicarse a las mujeres, para quienes se reservan otro tipo de roles. El caso de Tris, la única mujer protagonista —junto a la Katniss de la tetralogía *The Hunger Games* (Gary Ross, 2012; Francis Lawrence, 2013; 2014; 2015), ya analizado en anteriores investigaciones (Rey Segovia, 2016)— viene a confirmar la regla: a la chica, protagonista de *Divergent*, acabará cediendo buena parte de su liderazgo a su pareja, Four, otro hombre blanco que reproduce las mismas características señaladas para el resto de protagonistas masculinos.

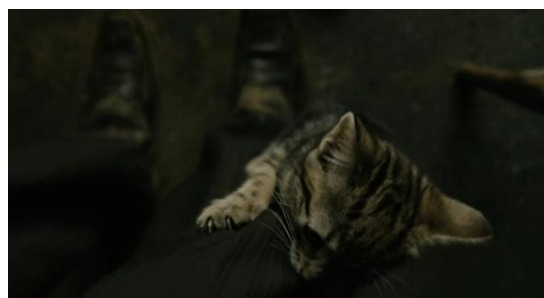
³⁴⁰ Seymour M. Lipset (1990: 20-26) refiere también a esta «ideología americana» cuyos pilares, afirma, están constituidos por un profundo anti-estatismo, la meritocracia, el individualismo, el populismo (entendido como el gobierno del «pueblo» sobre las élites) y el igualitarismo. El autor matiza en este sentido que este «americanismo» ha sufrido claras transformaciones durante el siglo XX debido, especialmente, a la introducción de las políticas de *bienestar* de la administración Roosevelt —el ya comentado *New Deal*— y a la ampliación de derechos (étnicos, raciales y de género) desde los años sesenta en adelante. En cualquier caso, según Lipset (1990: 39), «Those changes (...) have not basically modified the American emphasis on individual success and equality of opportunity».

anteriormente acerca de la relación entre *blanquitud* y modernidad capitalista, además del ya señalado afán retrotópico de los filmes, no parece casual que los mismos recuperen esta *blanquitud* en su sentido más obvio y manifiesto, esto es, en el de la *blancura* étnica/racial. Bolívar Echeverría (2010: 67) reflexiona en esta misma línea acerca de la posibilidad de que en momentos de crisis como el actual —en los que, como señala el autor, el Estado capitalista «se vea obligado a reestructurar y redefinir la identidad nacional»— la *blanquitud* a la que antes hacíamos referencia «retorne al fundamentalismo y resucite la blancura étnica como prueba indispensable de la obediencia al “espíritu del capitalismo”, como señal de humanidad y de modernidad». Esta *blancura/blanquitud* se presentaría, pues, como una suerte de *requisito* necesario o —al menos— como un rasgo consustancial (asociado probablemente de manera *inconsciente*) a la recuperación de los valores y principios liberales-capitalistas que dieron origen a la nación norteamericana.

En esto, resulta destacable el hecho de que las respectivas *tribus* que rodean y acogen a los protagonistas, actuando como ayudantes dentro de las respectivas tramas, estén generalmente conformadas por personajes marcadamente diversos, tanto en lo que concierne a sus rasgos físicos, individuales, como a sus *roles*. Así, en el caso de la primera entrega de la saga *Maze Runner*, nos encontramos, por ejemplo, con Minho (el valiente asiático que acompaña a Thomas en su travesía por el laberinto), Gally (el receloso y renegado joven, con aspecto de *marine*), Chuck (el bonachón y rechoncho *bueno-para-nada*), Alby (el atlético joven negro, líder del área en la que se encuentran encerrados), Teresa (la única mujer del grupo inicial, protegida de Thomas) y Newt (el sabio e inteligente joven británico, mejor amigo de Thomas). Algo similar ocurre en *Divergent*, donde Tris liderará —en este caso, junto a su pareja, Four— a un heterogéneo grupo de personas provenientes de las diferentes facciones: Christina (una joven negra de la facción de Osadía, que se convertirá en la mejor amiga de Tris), Tori (la valiente y decidida mujer asiática, encargada de realizar las pruebas de aptitud a los jóvenes), Marcus, Natalie y Caleb (la familia blanca y «abnegada» de la protagonista), Johanna (la noble mujer negra, lideresa de la facción de Cordialidad), Evelyn (la inflexible madre de Four, lideresa de los «Sin Facción») y Jack Kang (el hombre asiático, líder de la facción de Verdad). Repartos similares se repiten, también, en filmes como *Snowpiercer*, *Elysium*, *Downsizing* y *Ready Player One*. Si bien tales representaciones refieren a un evidente reconocimiento de la *multiculturalidad* y *heterogeneidad* humanas, el esquema actancial

propuesto por los filmes (en los que tales personajes sirven sólo a modo de ayudantes o «discípulos» del protagonista) acaban reforzando la imagen del salvador blanco. En palabras de Hughey (2014: 2), «This trope is so wide-spread that varied intercultural and interracial relations are often guided by a logic that racialized and separates people into those who are redeemers (whites) and those who are redeemed or in need of redemption».

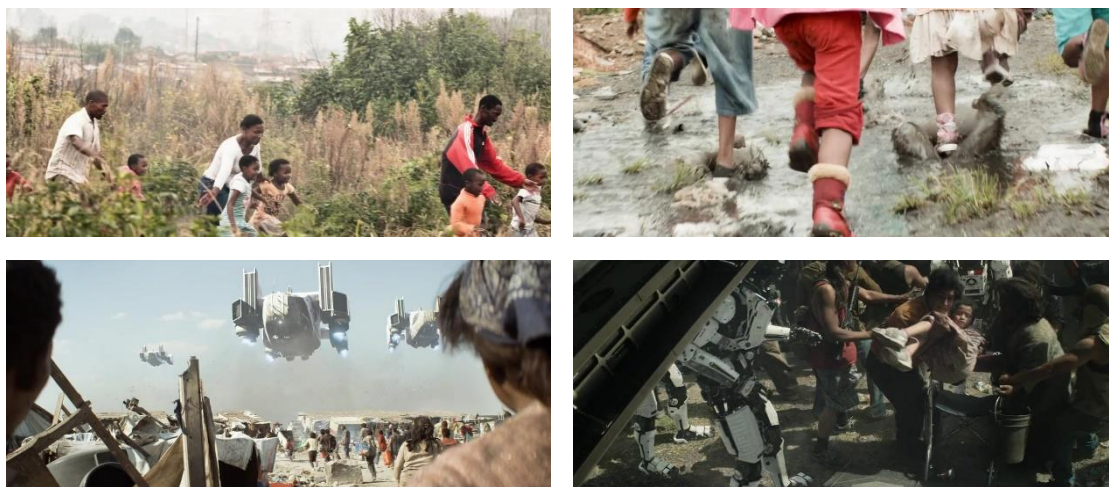
Así, en todos ellos, a pesar de que las respectivas *tribus* se irán enriqueciendo con nuevos personajes y a partir del encuentro con nuevos grupos, los liderazgos de los mencionados protagonistas raramente serán puestos en cuestión: el resto de personajes —salvo por momentos puntuales que se resuelven gracias al apoyo de la mayoría de la *tribu*—, son en general representados como personas *dóciles*, disciplinadas y, sobre todo, necesitadas del *empuje* y la *conducción* proporcionados por los protagonistas para emprender cualquier acción. En este sentido, parece posible indagar algo más en la manera en que los filmes contribuyen a construir una representación «mesiánica» de los protagonistas blancos, esto es, como guías *cuasi* espirituales responsables del destino de su tribu y/o protegidos. Lo anterior puede verse de manera inequívoca en el momento en que Theo, el protagonista de *Children of Men*, asiste a la reunión en la que los rebeldes debaten sobre el destino de Kee. Theo, ajeno e impotente ante el grupo, *sabe* que los rebeldes están equivocados y que, a partir de ese momento, deberá asumir la *responsabilidad* sobre la joven negra: algo que en el filme se simboliza mediante el cruce de miradas entre ambos y la posterior mirada de Theo al pequeño gatito que intenta cogerse desesperado, indefenso y vulnerable, a su pierna (fotogramas 202 a 205).



Fotogramas 202 a 205.

Fuente: *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006).

En el epígrafe 2.2.2 hemos observado brevemente como este mismo tropo se repite también en el caso de *Elysium* o *Downsizing*. En la primera de ellas, además de las ya mencionadas relaciones que el protagonista establece con el grupo de contrabandistas latinos que lo ayudarán a infiltrarse en la estación espacial —ex convictos, antiguos compañeros de Max durante su paso por la prisión— los *verdaderos* protegidos y ayudantes del héroe serán Julio —su amigo mexicano, colega en los pequeños hurtos que ambos perpetraban en su juventud— y Frey —su gran amiga de la infancia, también latina, enfermera y madre soltera de Matilda, una niña con leucemia—. A pesar de que Max fallará a la hora de proteger a Julio (quien se sacrificará para salvar a su viejo amigo de las manos del mercenario sudafricano contratado por Armadyne), el protagonista entregará posteriormente su propia vida para conseguir *hackear* el sistema, salvando, con ello, la vida de Matilda. En su agonía, Max le recordará a Frey su promesa infantil de «llevarla ahí arriba», mientras ella asiste a su descargo sin pronunciar palabra, profundamente emocionada y agradecida. Con su misión cumplida, Max podrá abandonar ya este mundo en paz, como una suerte de Jesucristo, satisfecho de haber entregado su vida por el prójimo. La fábula judeocristiana quedará completa cuando, una vez fallecido el protagonista, el filme nos recuerde la lección que la afable monja del orfanato le dio a Max de pequeño: «*Todos tenemos algo especial, Max. Algo que estamos destinados a hacer. Algo para lo que ya nacemos*». Así, tras el ingreso de los «nuevos ciudadanos» al sistema, las imágenes que cierran el filme se encargarán de enseñarnos su legado como *salvador* o *mesías blanco* (fotogramas 206 a 209).



Fotogramas 206 a 209.

Fuente: *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013).

Algo que, como también hemos comentado en el mencionado epígrafe, el mismo Matt Damon repetirá cuatro años más tarde, ahora en el papel de Paul del filme *Downsizing*. Ya hemos comentado cómo Paul renunciará a la posibilidad de salvar su propia vida para retornar a Ociolandia y asistir a aquellos que no tienen posibilidad de *salvarse a sí mismos*. Impotentes ante la inminencia del colapso ambiental, Paul y Ngoc (su pareja sentimental), se dedicarán a alimentar y asistir a los *desgraciados* que viven fuera de los muros de la opulenta ciudad. La última escena del filme no podría ser, en este sentido, más clara: el plano contrapicado de Paul entregándole el plato de comida diaria a Carlos (el anciano parálítico cuya capacidad de agencia se ve literal y materialmente mermada) sumado al contraplano en el que se nos enseña el gesto de agradecimiento y emoción del hombre (fotogramas 210 y 211), reproduce sin ambages el tropo del redentor blanco, *salvador* de los débiles y desvalidos, pobres y enfermos (Vera y Gordon, 2003: 33).



Fotogramas 210 y 211.

Fuente: *Downsizing* (Alexander Payne, 2016).

Imagen que sale fortalecida en los últimos planos del filme, cuando Paul, antes de marcharse del lugar, se detiene un momento a observar con mirada compasiva al anciano, mientras este disfruta de su humilde comida, ajeno al desastre que se avecina. La mirada de Paul, que dirige nuestra atención hacia Carlos, ahora en un plano general, expone claramente los roles de ambos: el primer plano de Paul (fotograma 212), el hombre blanco, caritativo y desinteresado, que finalmente asume su responsabilidad frente al pequeño, indefenso e impotente Carlos y el resto de inmigrantes (fotograma 213).



Fotogramas 212 y 213.

Fuente: *Downsizing* (Alexander Payne, 2016).

En definitiva, podríamos decir que es su condición de «buenos cristianos» —como comentábamos al final del anterior apartado, individuos «comunes y corrientes» con un extraordinario sentido de la justicia, humildes, misericordiosos y altruistas— lo que les permitirá a nuestros protagonistas ser tomados como verdaderos *héroes*. Esto es algo que se observa muy claramente, también, en el ya mencionado caso de *Divergent*, donde la primera facción atacada por la hiperracional Jeanine es aquella de Abnegación, los «legítimos» gobernantes de la ciudad³⁴¹. También es posible realizar una lectura de *Maze Runner* en este mismo sentido. Siguiendo la trayectoria de Thomas podemos observar cómo esta reproduce en buena medida aquella de Jesucristo: desde su nuevo «nacimiento» en el laberinto, en el que se erige como el único capaz de superar todos los obstáculos y pruebas a los que se le somete durante su travesía (llegando incluso a obrar el *milagro* de matar a una de las criaturas que habitan el laberinto, denominadas «penitentes»³⁴²), hasta su consolidación como líder del pequeño grupo de «discípulos» que lo acompañarán en su camino (buena parte del cual transcurrirá en medio del desierto que ha conquistado la ciudad tras el inicio de la plaga).

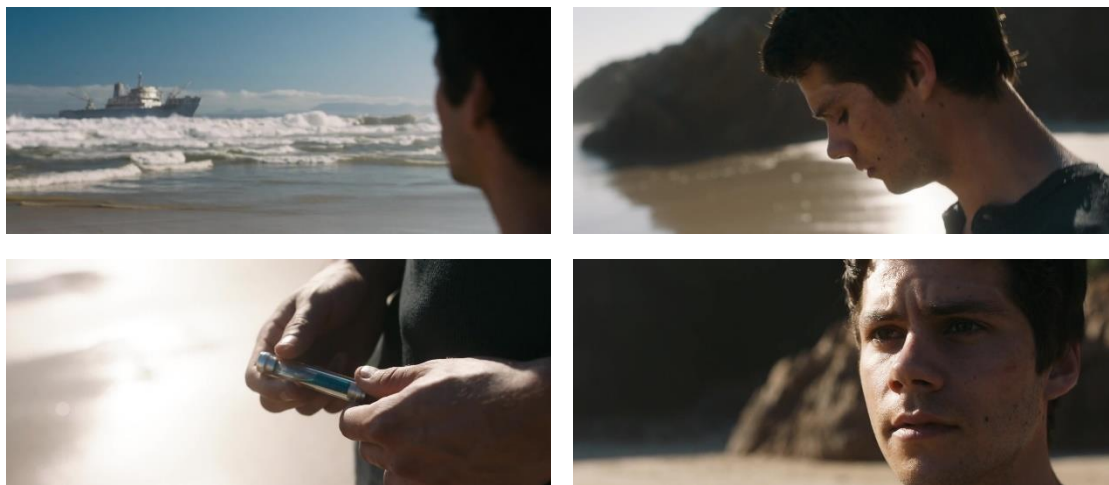
No parece casual, en este sentido, que sus seguidores sean la mayoría varones, salvo por el caso de Teresa, quien —como una suerte de María Magdalena— acabará convirtiéndose en la *protegida* del protagonista ante los celos que la chica despierta entre el grupo. Dentro de este grupo no faltará, tampoco, la figura de un Judas, representado en este caso por Gally, quien se enfrentará a Thomas en sucesivas ocasiones y traicionará la confianza de sus amigos, al punto de llegar a asesinar a uno de ellos. Nótese que, además, el nombre dado al refugio (la isla utópica que se erige como el destino final de Thomas y su cuadrilla) hace alusión al paraíso de la tradición judeocristiana —«*The Safe Heaven*»—, además de que la plaga que asola el planeta, conocida como «la llamada», bien podría referir al pasaje bíblico del Apocalipsis que narra cómo «los hombres se quemaron con el gran calor, y blasfemaron el nombre de Dios, que tiene poder sobre estas plagas, y no se arrepintieron para darle gloria» (Apocalipsis 16:9, Reina Valera, 1960).

Por otra parte, si observamos la escena que cierra la saga (fotogramas 214 a 217), la misma parecería sugerir el eventual retorno de Thomas con el antídoto que permitiría

³⁴¹ Ver la síntesis correspondiente al epígrafe 2.4.1.

³⁴² Es justamente este hecho el que hace que el grupo comience a ver a Thomas como su líder. Los penitentes, en la tradición judeocristiana representan la figura del «pecador» en busca del perdón divino.

acabar definitivamente con la enfermedad: en el gesto pensativo del protagonista podemos advertir la aceptación de su obligación como potencial *salvador*, como un nuevo mesías que promete retornar para *redimir* a la humanidad de sus pecados.



Fotogramas 214 a 217.

Fuente: *Maze Runner: The Death Cure* (Wes Ball, 2018).

Si bien se trata de un final abierto, este desenlace puede ser leído como una alusión al mito de la segunda venida del *mesías* que, según la tradición bíblica, devolverá el orden y la justicia al mundo, lo que convertiría al filme en una suerte de fábula alegórica judeocristiana sobre la necesidad del sacrificio personal como único medio a través del cual lograr la *redención*. En otras palabras, la victoria de Thomas sobre sus antagonistas sólo podría venir dada, pues, mediante su *autosacrificio*; un autosacrificio que, como indica Echeverría (2010: 86), requiere de una disposición «que sólo puede estar garantizada por la ética encarnada en la *blanquitud*».

En cualquier caso, es necesario apuntar aquí a una cuestión que podría resultar, a primera vista, paradójica respecto a nuestro enfoque: observando los filmes, cualquiera podría apelar que los «malos de la película» son también *blancos*, enfrentados por grupos multiculturales, *heterogéneos*, lo que en sí supondría una suerte de reivindicación de la diversidad frente a la homogeneidad totalitaria. Basta con echar un vistazo a la caracterización de algunos de los principales antagonistas de los filmes que aquí nos ocupan (fotogramas 218 a 223), en la que las diferentes paletas de colores (pálidos, pasteles o azules) refuerzan la idea de *pureza*, *armonía* y/o *frialdad* reivindicada por los líderes totalitarios en su afán por —como ya vimos— poner coto a la *naturaleza humana*.



Fotograma 218.

Fuente: *Divergent* (Neil Burger, 2014)



Fotograma 219.

Fuente: *Allegiant* (Robert Schwentke, 2016)



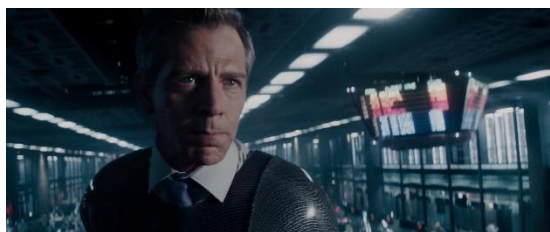
Fotograma 220.

Fuente: *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013).



Fotograma 221.

Fuente: *Maze Runner: The Scorch Trials* (Wes Ball, 2015).



Fotograma 222.

Fuente: *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018).



Fotograma 223.

Fuente: *Snowpiercer* (Bong Joon-Ho, 2013).

Sin embargo, y al igual que sucedía en el caso de la sobrerrepresentación del fascismo en su forma «clásica», la apelación a esta *blancura* flagrante, *evidente*, serviría para emborronar la *blancura* de los salvadores y, con ello, ocultar el hecho de que, en cualquier caso, el destino de la humanidad está (siempre) en manos de los *blancos*.

Si bien somos conscientes de que cabría un desarrollo más amplio de este análisis³⁴³, lo visto nos permite extraer algunas conclusiones acerca de la relación entre *crisis*,

³⁴³ Aunque no los hemos mencionado, es también destacable el reparto de roles en filmes como *Minority Report* (en el que el único personaje racialmente diverso es Jad, un técnico negro que realiza tareas de soporte en el equipo de policías liderado por Anderton), *The Island* (donde los personajes principales y sus ayudantes, todos ellos blancos, son perseguidos por el policía negro de origen francés contratado por la corporación), o *Blade Runner 2049* (donde los estereotipos raciales van desde el personaje de Mr. Cotton, el hombre negro que regenta el taller clandestino en el que un enorme grupo de niños extraen metales para enviar a las colonias, a los anuncios de prostitutas rusas en el centro de Los Ángeles). Si bien somos

blanquitud y *retrotopía*. En esta línea, creemos conveniente recuperar algunas reflexiones realizadas en anteriores investigaciones (Rey Segovia, 2016: 5-6) respecto al contexto de producción de los filmes que, a grandes rasgos, coincidiría con el de un aparente debilitamiento de la hegemonía internacional de los Estados Unidos en cuanto potencia (crack financiero incluido). Tal debilitamiento, acompañado del surgimiento de nuevas potencias que amenazarían su liderazgo en el panorama geopolítico, parecería haber alimentado la idea de un futuro de desconcierto e inestabilidad entre los ciudadanos norteamericanos durante las primeras dos décadas del siglo XXI. La supuesta amenaza al *modo de vida americano*, enarbolada como principal argumento de las invasiones a Afganistán e Irak tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 —la llamada «guerra contra el terrorismo»—, habría colaborado a esta sensación de vulnerabilidad que, en los filmes, se ve representada en la deriva distópica y la imperiosa necesidad de un *renacimiento* que devuelva al mundo el orden perdido. Tal *renacimiento* vendría así encarnado por los mencionados héroes blancos norteamericanos que, en tanto arquetipos míticos, contribuirían a señalar el camino a seguir. En definitiva, y siguiendo lo dicho en nuestra investigación sobre *The Hunger Games* (Rey Segovia, 2016: 7), los momentos de crisis como el actual requieren de héroes que evoquen un «*nosotros* idílico», a través del cual la ciudadanía pueda reconocerse, contribuyendo de este modo a que el «pacto social establecido, fuente de subjetividad de cada individuo, sobreviva».

En este sentido, conviene recordar que este *nosotros* idílico del que hablamos hunde sus raíces en lo que antes hemos definido, de la mano de Lieven (2005), como el *American Creed*. Tal y como afirma Lipset (1990: 19), ser estadounidense no es una cuestión de nacimiento, sino un *compromiso ideológico* con los valores que dieron origen a la nación norteamericana. Ya hemos tenido oportunidad de observar cómo el origen de este *American Creed* se remonta a la ética puritana-protestante que Weber (2004 [1905]) identificaba como base fundamental del llamado «espíritu capitalista». Así, y atendiendo a las reflexiones de Bolívar Echeverría (2010) acerca de la relación entre *blanquitud* y modernidad capitalista, sería posible establecer una relación entre esta continua presencia

conscientes del pretendido ánimo satírico de estas representaciones —especialmente, en el caso de *Blade Runner 2049*— la insistencia en el protagonismo de personajes masculinos blancos, con tintes claramente mesiánicos, parecería acabar reforzando la mirada blanca y occidental sobre el mundo. En este sentido, coincidimos con Vera y Gordon (2003: 9) cuando señalan que «Much of what we know about people we consider to be “others” we learn through the movies. (...) Through their technology and their language, films implement ways of looking at class, gender, and race differences».

de la figura del «white messiah» o «white savior» en el rol protagonista y la reproducción del mito etiológico de la nación norteamericana que, como decíamos antes, coloca a los Estados Unidos (en casi todos los casos) como el gran representante de la *civilización* y la *democracia*. Podría decirse, pues, que, en lo que refiere a los protagonistas de los filmes, sus características mesiánicas aparecerían ligadas a la mencionada propuesta *recivilizatoria* (recordemos, siempre en el marco liberal-capitalista) de los filmes.

En esto, es necesario volver a insistir en que el cine, tal y como nosotros lo concebimos, supone «un tipo de proyección de la visión sobre la subjetividad» lo que implica tener en cuenta que sus posibles *efectos* —las «formas de subjetividad» que este produce—, pese a tener una dimensión individual son, como diría De Lauretis (1992: 19), «inequívocamente sociales». Como lo resume la mencionada teórica, «el aparato cinematográfico, en la totalidad de sus operaciones y efectos, no produce simplemente imágenes, sino imaginería», de manera que el juego entre identificación, deseo y «posición del espectador» —que, en el caso que nos ocupa, viene en buena medida condicionado y determinado por los mencionados *héroes*— acabaría asociándose a la producción de determinados *significados* (De Lauretis, 1992: 217). En resumidas cuentas, y partiendo de que el cine es una más de las tantas «tecnologías» desplegadas por el poder (De Lauretis, 1992: 146), lo dicho bien podría condensarse en la famosa consigna feminista que reza que «lo personal es político» (Hanisch, 2000 [1969]). Así, la encarnación del mito en la figura del héroe, por medio del cual se hace explícito el *modelo a seguir* (Gómez Ferrer y Martín, 2020: 117), convierte este *juego* de identificaciones en uno de los dispositivos fundamentales a través del cual desplegar todo el potencial ideológico de los filmes. Con todo esto, la *blanquitud* y el *mesianismo* de estos héroes aparecen como aspectos que —al margen de cualquier *buena intención*— no pueden ser ignorados, en tanto que ambos acabarían quedando asociados al resto de «requisitos necesarios» para que la apuesta *recivilizatoria* arribe a buen puerto. En otras palabras, la blanquitud y el mesianismo de los héroes se presentarían, pues, como garantes de la reproducción de esa «ideología americana» (blanca, protestante, occidental, capitalista...) a la que hacía referencia Lieven (2005: 48) y que nosotros hemos identificado como una apuesta por la recuperación de una utopía liberal-capitalista *a-la-americana*, imprescindible para superar la crisis actual.

2.5.2. Emancipación y sumisión: (también) una cuestión de género.

En lo anterior, la representación de los roles de género supone otro aspecto relevante en lo que refiere al marco propuesto para la refundación o *recivilización* del mundo. Si bien hemos hecho algunas alusiones a esta cuestión en las páginas previas, conviene ahora profundizar algo más en el esquema actancial propuesto por los filmes desde esta perspectiva, a fin de aportar algunas pistas más que puedan enriquecer lo dicho hasta el momento. Al margen de algunas herramientas analíticas que se centran exclusivamente en la observación de las interacciones y características encarnadas por los personajes femeninos en las ficciones audiovisuales (entre las que destacan test como el de Bechdel³⁴⁴ o el de Mako Mori³⁴⁵, ambos con importantes limitaciones para nuestro enfoque), lo que nos interesa es centrarnos en el análisis de las *posiciones* que estas ocupan en relación con la construcción de la mirada espectral. No se trata, en ningún caso, de obviar lo anterior, en cuanto supondrá la base de nuestra propuesta, sino de profundizar algo más en las posibles lecturas de los filmes. En este sentido, lo que pretendemos es proporcionar algunas respuestas a las preguntas que se plantean a continuación: (a) ¿qué lugar ocupan estas mujeres en el esquema actancial propuesto previamente para los filmes?; (b) ¿cuáles son sus rasgos más característicos?; (c) ¿qué rol cumplen en relación con la trama propuesta?; (d) ¿cómo se construye la mirada sobre ellas?

Para ello, preferimos enfocar nuestro análisis a partir de la reflexión de teóricas como la británica Laura Mulvey (2001 [1975]) y la italiana Teresa de Lauretis (1992 [1984]; 1987), ambas reconocidas por sus aportaciones al campo de la teoría fílmica feminista. En el caso de la primera, lo que nos interesan son sus contribuciones acerca del cine narrativo como tecnología social que activa lo que Mulvey (2001: 369) ha venido a llamar el *placer de mirar*. Partiendo de un enfoque freudo-lacaniano, Mulvey (2001: 365-366) aborda la idea de *mujer* estructurada a partir de lo que ella denomina el «inconsciente patriarcal», esto es, el orden dominante que coloca a la mujer como «portadora de la herida sangrante» producida por la *castración* o, en definitiva, como imagen de la *falta*

³⁴⁴ En nuestro caso, no son pocos los filmes que superarían con creces este test, centrado sobre todo en el análisis de la presencia de personajes femeninos. Para más información sobre el test: <https://bechdeltest.com/>

³⁴⁵ El test de Mako Mori, similar al anterior, además de preguntarse por la presencia de personajes femeninos, aborda también sus arcos narrativos, aunque no tanto las características y/o rasgos distintivos de los personajes. Para más información: https://en.wikipedia.org/wiki/Mako_Mori_test

sobre la que se constituye la diferencia sexual. Mulvey afirma, pues, que la mujer sólo puede habitar «la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino», quedando de esta forma *aprisionada* por su orden simbólico, lo que la convierte en mera «portadora de sentido». Así, la autora se propone abordar la relación entre cine y sujeto partiendo de la hipótesis de que el cine «refleja, revela e incluso interviene activamente» en la reproducción de esta diferencia, a través de la imagen espectacular y, en especial, del dispositivo de la mirada.

En resumen, Mulvey (2001: 367) se ocupará de analizar la manera en que el «placer erótico se intercala en el cine, de su sentido y, en particular, del lugar que ocupa la imagen de la mujer» dentro de este entramado, poniendo especial atención a aspectos tales como la escopofilia en su aspecto «narcisista» (el mirar como fuente de placer y *reconocimiento*, en el sentido lacaniano de formación del ego, lo que nos devuelve a la cuestión de la identificación no tanto con *lo mirado*, sino con *su propia mirada*³⁴⁶). Más allá de las posibles críticas al marco teórico utilizado por Mulvey como punto de partida³⁴⁷, la relevancia de sus aportaciones para el caso que aquí nos ocupa tiene que ver con la manera en la que, en el cine narrativo hollywoodense, la mujer se constituye como mera imagen (como *objeto de la mirada*), en tanto que el varón detenta el rol activo de «portador de la mirada» (Mulvey, 2001: 370), *guiando* y estructurando la mirada del espectador.

Teresa De Lauretis, en cambio, partirá justamente de un cuestionamiento a las limitaciones de la noción de «diferencia sexual», sobre la que se habían apoyado la mayoría de las teóricas feministas de los años sesenta y setenta, como Mulvey. Para la teórica italiana, las propuestas centradas en este aspecto acabarían reproduciendo el debate en los términos planteados por el propio patriarcado occidental, esto es, siempre contenido dentro del marco de una oposición conceptual (hombre/mujer; femenino/masculino) que forma parte constitutiva de la cultura dominante (De Lauretis, 1987: 1-2). Así, y tomando como punto de partida la reflexión foucaultiana sobre la

³⁴⁶ Ver introducción al epígrafe 2.5 de esta tercera parte de la tesis.

³⁴⁷ Según señala Soto Arguedas (2013: 57), la mayor parte de las críticas desde el feminismo a la propuesta de Mulvey se centran en la «negación de la mujer como espectadora», algo a lo que la teórica feminista contestó años más tarde argumentando que esta «masculinización» de la mirada afecta también a las mujeres en la medida en que, durante el visionado del filme, estas aceptan una identificación temporal que ella califica como «travesti». En cualquier caso, como veremos a continuación, las aportaciones de Teresa De Lauretis servirán también para dejar constancias de las posibles carencias de las reflexiones de Mulvey.

sexualidad, De Lauretis (1987: 2) propondrá poner en el centro la noción de *género* (que no de *sexo*) entendido como «tecnología» o, en otras palabras, como representación y *autorrepresentación* surgida como producto de otras tecnologías sociales, como el cine, así como también de los discursos institucionales, las epistemologías y las prácticas cotidianas. Aunque De Lauretis (1987: 3) matiza que su propuesta supera la noción de «tecnología del sexo» foucaultiana —en la medida en que la propuesta de Foucault, aclara la autora, excluye (aunque no impide) la consideración del género— la misma recurre a la definición del teórico francés para proporcionar una descripción de su propuesta. De esta forma, para De Lauretis,

Like sexuality (...) gender is not a property of bodies or something originally existent in human beings, but “the set of effects produced in bodies, behaviors, and social relations,” in Foucault words, by the deployment of “a complex political technology.

Esta vuelta de tuerca dentro de la teoría feminista, obliga a revisar propuestas como las de Mulvey basadas fundamentalmente, como dijimos, en la diferencia sexual. En tanto en cuanto el género no sería el resultado de tal diferencia sino un *efecto* producido por la intervención de diferentes discursos y tecnologías, el análisis de la manera en que estas influyen en esta construcción deberá atender especialmente a aquellos aspectos socio-históricos que le afectan. En el caso del cine, esto supone concebir al espectador como un sujeto «construido históricamente» (Soto Arguedas, 2013: 57), atravesado por diferentes estrategias de poder (Chaudhuri, 2006: 67), lo que obligaría a trascender la observación de los aspectos más puramente psico-sociales y/o estéticos de la representación (esto es, el cine como *código* y/o *técnica*). De Lauretis (1992: 111) pondrá así sobre la mesa la relación entre cine narrativo e imaginario social, entendiendo —a diferencia de Mulvey— que la reflexión sobre el cine no debe centrarse tanto en negar «“el atractivo” de la imagen», sino más bien en la pregunta sobre el sujeto que este construye.

Si bien la anterior síntesis no busca agotar la propuesta teórica de ambas autoras (lo que superaría ampliamente nuestros objetivos), lo que pretendemos con la misma es poner en valor sus propuestas, en tanto las mismas nos permiten articular un análisis de la representación de los roles de género. Análisis que, teniendo en cuenta lo comentado, deberá contemplar tanto los aspectos *técnicos* y *formales* de los filmes como aquellos *narrativos* (si es que es posible, como hemos comprobado hasta el momento, establecer una separación tan taxativa entre los mismos). En consecuencia, y en línea con lo

realizado hasta el momento, la observación del «lugar que ocupa la imagen de la mujer» en los filmes (Mulvey, 2001: 367) deberá atender tanto a la capacidad del cine para *organizar significados* tanto en lo que atañe a su narratividad, como a la manera en que nuestra mirada es también «organizada» (*estructurada*) por los filmes.

Sin pretender adelantarnos al análisis, valga como ejemplo de lo dicho el personaje de Joi, la acompañante de K en *Blade Runner 2049*, cuya presentación en el filme nos proporciona una suerte de punto de partida para nuestra propuesta: en definitiva, Joi no es más que un holograma, una «acompañante virtual» —o, en resumen, una *imagen*— diseñada para asistir y complacer a su propietario varón, por lo que su existencia está completamente subordinada a los deseos ajenos. Cuando K, cansado tras una larga jornada laboral, llega a su casa y «activa» a la chica (como quien enciende una pantalla), ésta aparecerá caracterizada como una mujer de los años cincuenta, completamente servicial y atenta a las necesidades de su *dueño*, para inmediatamente cambiar su aspecto y actitud de manera radical (como quien cambia de canal), con tal de adaptarse a sus *deseos* (fotogramas 224 a 229).



Fotogramas 224 a 229.

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

En unos pocos planos, Joi encarna tres claros estereotipos de género (la esposa dedicada y dócil, la joven rebelde e intelectual, la desenfadada y provocativa *flapper*...), asumiendo

con esto el placer del otro como *suyo* y proponiendo ya algunas importantes reflexiones: en primer lugar, la mencionada subordinación de la voluntad de Joi a los deseos de K pone sobre la mesa la denuncia de la persistencia de la mirada patriarcal dominante (una dominación que, según la forma en que Joi nos es presentada, parece denunciarse como *anticuada*, propia de otra época); y, en segundo, la reflexión sobre la propia realidad, en la medida en que la *corporeidad incorpórea* de Joi (a diferencia de la materialidad del cuerpo de K) ahonda ya no sólo en la pregunta sobre lo natural y lo artificial —tema central de la saga— sino también respecto a la manera en que se articula y constituye la *realidad*, lo que asumiendo la inmaterialidad de la imagen de la chica nos lleva a la importancia de la cuestión de la *performatividad*, entendida esta última como «práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra» (Butler, 2002: 18). Si bien ambas cuestiones parecerían obligarnos a tomar dos itinerarios analíticos diferentes, nuestra intención aquí es vincularlos a partir de la propuesta teórica de las autoras previamente mencionadas: en tanto, por un lado, la noción de performatividad nos obliga a preguntarnos sobre la construcción de nuestra propia mirada como espectadores (en la línea de Mulvey³⁴⁸), también habilita la pregunta sobre el poder *productivo* y *reproductivo* de la imagen cinematográfica, lo que nos permitiría vincular lo anterior a la reflexión sobre la propuesta no sólo *formal* sino también *narrativa* de los filmes (en la línea de De Lauretis)³⁴⁹. En cierta manera, podríamos decir que la reflexión sobre el personaje de Joi sería la reflexión, también, sobre el poder de la propia imagen cinematográfica y la manera en que esta articula el (nuestro) *deseo*.

Antes de comenzar es justo reconocer que, tras un repaso preliminar de los filmes que nos ocupan, la tendencia parecería señalar hacia una creciente pluralidad y complejidad en lo que respecta tanto a los rasgos como a los roles representados por los personajes femeninos. Salvando unos pocos casos (como *Minority Report* o *The Island*, los más «antiguos» de nuestra lista) la mayor parte de los filmes exhiben una diversidad cada vez

³⁴⁸ Huelga señalar que el planteamiento de Mulvey nada tiene que ver con la propuesta de Butler. No obstante, creemos que la pregunta sobre lo *performativo*, puede ayudarnos a poner luz sobre la cuestión del poder productivo y reproductivo de la imagen cinematográfica y su vínculo con la mirada patriarcal, en un planteamiento asimilable a esta lectura del personaje Joi: después de todo, ésta última pone directamente en el centro el *placer de mirar* como uno de los elementos que justifican su propia existencia.

³⁴⁹ Esto, por supuesto, es válido para lo que hemos venido haciendo hasta ahora, puesto que, de manera implícita, hemos aceptado el poder *performador* del cine.

mayor de mujeres³⁵⁰ en papeles más o menos relevantes, siendo *Blade Runner 2049* o la saga *Divergent* los ejemplos más representativos de tal tendencia. No obstante, resulta necesario profundizar en el análisis de esta *evolución*, a fin de determinar si esta aparente problematización de los roles de género supone realmente un desafío a los roles tradicionales o, por el contrario, constituye simplemente un caso de *purplewashing*³⁵¹, entendido como la instrumentalización de las reivindicaciones feministas sólo a modo de *reclamo publicitario* (en este caso, la escasa representación de personajes femeninos y la reproducción de determinados estereotipos de género en las narrativas cinematográficas)³⁵².

En esta línea, en las páginas previas hemos apuntado ya al hecho de que la mayoría de los filmes articulan sus tramas principales a partir de un único personaje protagonista que, en casi todos los casos, está encarnado por un hombre blanco. Así, y exceptuando el caso de la saga *Divergent* —el cual merecerá una mención aparte por tratarse del único filme de nuestra lista protagonizado por una mujer—, las películas relegan a los personajes femeninos a la posición, en la mayoría de los casos, de *ayudantes*³⁵³ u *oponentes*³⁵⁴ del

³⁵⁰ Cabe aclarar que, en todo caso, se trata siempre de mujeres *cisgénero*, esto es, cuya identidad de género coincide con el sexo que les ha asignado al nacer. Lo mismo se aplica para el caso de los personajes masculinos de nuestros filmes. Por otra parte, hablamos también de personajes siempre heterosexuales: en resumen, ninguno de los filmes que nos ocupan cuenta en sus tramas con personajes pertenecientes al colectivo LGTBIQ+ (exceptuando, quizá, el caso de Helen de *Ready Player One*); algo que sin dudas afecta también a las posibles lecturas de los textos. En este sentido, nuestras referencias al sistema patriarcal deberán entenderse también dentro del marco de lo que se ha venido a llamar el *heteropatriarcado* o, más correctamente, el *cisheteropatriarcado*.

³⁵¹ El término, popularizado por la escritora y activista Brigitte Vasallo a través de un artículo publicado en 2014 por el magazine feminista *Pikara*, hace en realidad referencia a la instrumentalización de ciertas demandas del feminismo para justificar discursos xenófobos (Vasallo cita, por ejemplo, el caso de una mujer a la que fue denegado el acceso a un autobús público en Vitoria-Gasteiz por vestir un *niqab*). No obstante, hemos decidido utilizarlo aquí en un sentido más amplio, en la línea de otros conceptos similares tales como *pinkwashing* (nacido en referencia a la cooptación de los reclamos del colectivo LGTBI por parte del Estado de Israel, en un intento por ocultar la sistemática violación de los derechos humanos contra la población palestina) o *greenwashing* (el empleo, por parte de las empresas capitalistas, de reclamos ecologistas como estrategia de *marketing*). Para el uso que Vasallo da al término aquí propuesto, ver: «Burkas en el ojo ajeno: el feminismo como exclusión», *Pikara Magazine*, 04-12-2014. Disponible en <https://www.pikaramagazine.com/2014/12/velo-integral-el-feminismo-como-exclusion/>

³⁵² El sitio web [womenonhollywood.com](https://www.womenonhollywood.com) ofrece un claro panorama respecto a esta cuestión: dentro de los personajes con nombre o con alguna línea de guion de los cien filmes más taquilleros del año 2019, sólo el 34% eran mujeres, frente a un 66% de varones. Para más información: <https://www.womenandhollywood.com/resources/statistics/2019-statistics/>

³⁵³ Del total de personajes femeninos con roles más o menos relevantes dentro de las tramas (unas cuarenta mujeres frente a unos sesenta varones), alrededor de la mitad de ellas actúan como *ayudantes*.

³⁵⁴ Alrededor de la cuarta parte de los personajes femeninos ocupan esta posición dentro del esquema actancial.

héroe, o bien de *destinadoras*, *destinatarias* o, incluso, *objetos*. Aun cuando es cierto que este reparto de roles no afecta sólo a los personajes femeninos, resulta interesante detenerse ahora en este punto a fin de dilucidar los posibles vínculos entre la propuesta de lectura de los filmes que hemos defendido hasta el momento —esto es, en clave de retrotopía y/o refundación liberal-capitalista— y su representación de los roles de género.

En esto, es necesario aclarar que tal división va claramente más allá de la clásica dicotomía patriarcal/machista que asigna a los hombres los roles *activos*, mientras relega a la mujer a una posición *pasiva*. Como se extrae de la observación del anterior esquema actancial, pese a que tal división continúa estando presente (y daremos cuenta de ella en las siguientes páginas), la cuestión no puede reducirse simplemente a estos términos, más teniendo en cuenta que una buena parte de los personajes femeninos cuenta con una gran capacidad de *agencia*, como veremos que sucede en el caso más claro de las antagonistas de los filmes. A fin de complejizar el análisis, proponemos una posible aproximación que, además de lo anterior, atienda también tanto a las características/rasgos *individuales* de los personajes femeninos, como así capacidad para *incidir* de manera independiente en la trama y a la manera en que los filmes condicionan la mirada del espectador sobre ellas. Es necesario reconocer aquí el riesgo de que lo expuesto quede reducido a la relación de los personajes femeninos con los héroes, algo que, si bien formará parte esencial de nuestro marco, pretendemos superar. Para intentar sortear esta posible lectura *reduccionista*, y tal y como hemos insistido a lo largo de todo el análisis, intentaremos señalar también a las posibles tensiones, fisuras e intersecciones que se plantean no solamente *en* el espacio textual, sino también *fuera* de él.

Teniendo en cuenta lo dicho, creemos conveniente ahondar en la representación de los personajes femeninos, partiendo de las siguientes observaciones preliminares:

- (a) el rol de las mujeres en los filmes varía, principalmente, entre aquellas cuyo objetivo principal es el de preservar el orden (generalmente, las antagonistas del héroe) y aquellas que, apoyando al héroe en su lucha, buscan romper con el *régimen* impuesto;
- (b) entre estos dos extremos, aquellos personajes que gozan de mayor «independencia» respecto al héroe, suelen situarse en el rol de villanas y/o antagonistas;

- (c) estas últimas suelen representar roles menos tradicionales en lo que respecta a los estereotipos de género (por ejemplo, mujeres agresivas o con una gran capacidad de liderazgo);
- (d) por el contrario, las que se sitúan a la vera del héroe, encarnan habitualmente aquellos rasgos asociados tradicionalmente con lo *femenino* (compasión, empatía, ingenuidad, vulnerabilidad, etc.) siendo, buena parte de ellas, sus parejas sentimentales (o, en su caso, aquellas a las que el héroe debe salvaguardar).

Aunque un estudio pormenorizado de todos los personajes femeninos desbordaría claramente los límites de esta tesis, las anteriores conjeturas nos permitirán abordar y enmarcar nuestra exposición a partir del análisis de algunos casos representativos. Otra vez, *Blade Runner 2049* proporciona en este sentido un buen punto de partida, al tratarse, como decíamos, de uno de los filmes de nuestro corpus con un mayor número de personajes femeninos, con funciones y arcos narrativos bien diferenciados entre ellas. Como vimos en las páginas previas, mientras Joi ejercería una función que bien podría enmarcarse dentro del punto (d) de la anterior lista, la Teniente Joshi —superior de K en el cuartel de policía de Los Ángeles— junto con Luv —la lacaya de Niander Wallace, dueño de la corporación responsable de la fabricación de los replicantes— y Freysa — la *ginoide*³⁵⁵ lideresa del ejército rebelde— representarían ambos extremos señalados en el punto (a), esto es, entre la conservación y la ruptura del orden, al tiempo que, al menos en el caso de Freysa y Joshi, darían muestra de la *independencia* señalada en el punto (b) y del desafío a los tradicionales roles de género apuntado en (c). Por último, Ana Stelline, que finalmente se descubrirá como la hija de los protagonistas del primer filme (el *blade runner* Rick Deckard y la replicante Rachael), bien podría definirse como la «protegida» o «destinataria» final de la trama, tal y como hemos señalado también en el punto (d).

Así, y al margen de la relación de estos personajes con el héroe, resulta necesario profundizar algo más en sus características más destacables para, a partir de ahí, atender también a la manera en que los mismos son presentados ante el espectador. Ya hemos hecho algunas referencias al caso de Joi, sobre el que volveremos enseguida. Sin embargo, creemos interesante comenzar por aquellas que, en un primer vistazo, parecerían desafiar más claramente los roles de género tradicionales; nos referimos, por supuesto, al caso de la Teniente Joshi y Freysa. Ambos personajes representan a mujeres

³⁵⁵ El término «ginoide» fue creado por la escritora inglesa Gwyneth Jones en 1984, para referirse específicamente a los robots femeninos (Rey Segovia, 2019a: 102).

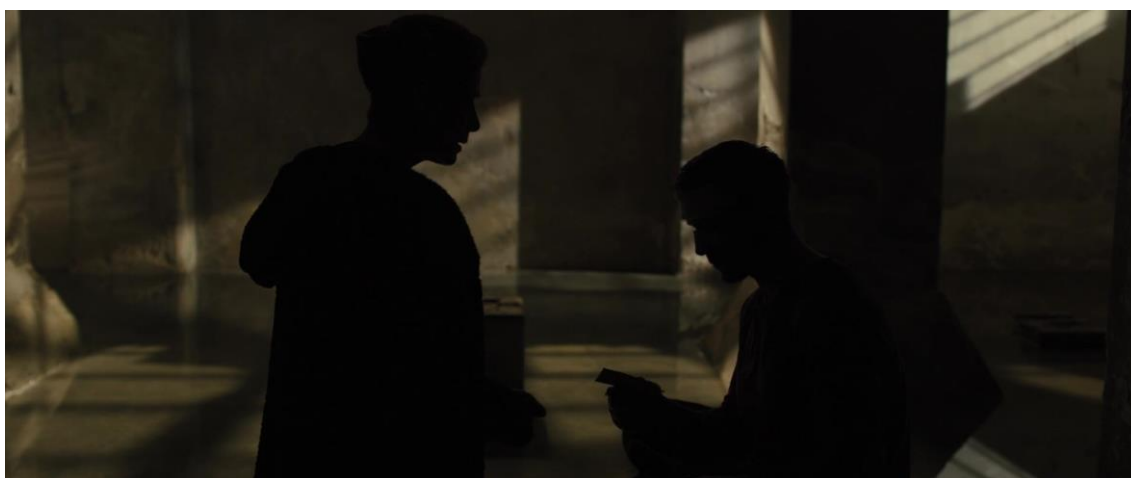
inteligentes, fuertes, decididas, audaces y, sobre todo, independientes y frías, todas características habitualmente asociadas a la masculinidad hegemónica. No obstante, tal *masculinización* parece presuponerse como requisito indispensable para el liderazgo que ambas detentan en la trama. Lo anterior se confirma al echar un vistazo a sus atributos físicos: en ambos casos, se trata de mujeres maduras, de aspecto rudo, adusto y *varonil* (fotogramas 230 y 231).



Fotogramas 230 y 231.

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

En el caso de Freysa, su aspecto físico reproduce el estereotipo de la *bruja negra* que, según Guarinos Galán (2008: 117) se caracteriza especialmente por sus rasgos *monstruosos*, su perversidad y su afán de poder: el rostro de la mujer (arrugado, tuerto), su ronco tono de voz con un marcado acento extranjero, su negro cabello recogido y su oscura indumentaria, el talante mesiánico de sus declaraciones y su desafío a K (a quien encarga asesinar a Deckard para proteger la causa), sumados a la lúgubre y mohosa guarida donde la mujer nos es presentada (fotograma 232), colaboran a generar una cierta sensación de cautela ante sus pretensiones rebeldes. Esto quedará claro cuando, más tarde, K decida ignorar su propuesta, protegiendo a Deckard y conduciendo al hombre ante su hija, Ana Stelline.



Fotograma 232.

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

Algo similar ocurre con Joshi, para quien el principal objetivo es el de proteger el orden dado. La teniente se empeñará, así, en evitar que salga a la luz la verdad sobre el nacimiento de una criatura producto del encuentro entre un humano y una replicante, ordenando a K su búsqueda y asesinato. El protagonista, ante la posibilidad de que ese niño pueda ser él mismo, se verá obligado a renunciar a la lealtad hacia su jefa, engañándola (lo que le acabará costando a K su expulsión del cuerpo de policía).

Estereotipos como el de Freysa y Joshi no se reducen al caso de este filme; por el contrario, como veremos enseguida, los mismos se confirman al observar al reparto de roles en el resto de nuestro corpus. Al igual que sucedía con Freysa, la imagen casi caricaturesca de la Ministra Mason de *Snowpiercer* (fotograma 233) —su excentricidad, su aspecto pálido y ligeramente andrógino (en el que sus rasgos femeninos se destacan de manera casi grotesca), además de su despotismo y altanería— reproduce nuevamente el imaginario de la bruja perversa y poco confiable³⁵⁶.



Fotograma 233.

Fuente: *Snowpiercer* (Bong Joon-Ho, 2013).

Por su parte, el caso de Evelyn, lideresa de los «sin facción» de la saga *Divergent*, se ajusta en buena medida a la descripción dada antes para Joshi. Aun cuando sus rasgos físicos no pueden calificarse de especialmente *varoniles*, su aspecto agresivo —

³⁵⁶ Hemos señalado ya cómo este personaje parecería servir como una caricatura de la ex Primera ministra británica, Margaret Thatcher (ver: 2.2.2. «Los límites de la revuelta: el orden en el interior de las fronteras»).

transmitido a través de la iluminación y su vestuario oscuro—, además de su actitud autoritaria, manifestada a través de su beligerancia y su gesto siempre desafiante (fotogramas 234 y 235), parecería venir a suplir tal extremo. Evelyn es, en este sentido, la perfecta *villana*, tal y como la define Guarinos Galán (2008: 117): una *mujer Bond* que combina su atractivo con «una buena dosis de masculinidad».



Fotograma 234.

Fuente: *Insurgent* (Robert Schwentke, 2015).



Fotograma 235.

Fuente: *Allegiant* (Robert Schwentke, 2016).

Algo similar ocurre con el personaje de Jeanine —la lideresa de Erudición en la saga *Divergent*—, a quien su extremada inteligencia la convierte en una mujer fría y perversa, capaz de cualquier cosa con tal de imponer y defender su régimen. Otra vez, estamos ante una mujer madura y estricta que, aunque tampoco es especialmente *masculina*, debe su liderazgo —al igual que Evelyn— a su intransigencia y a su firme disciplina militar: Jeanine, de hecho, será la encargada de liderar al ejército de Osadía (los cuerpos de seguridad de la Chicago distópica), en su ataque a los débiles y desarmados miembros de Abnegación. Jessica Delacourt repite nuevamente el mismo modelo: como Secretaria de Defensa de *Elysium*, la mujer se presenta como una mujer inflexible, agresiva y autoritaria, además de totalmente inescrupulosa. El parecido físico entre ambas mujeres resulta también evidente (fotogramas 236 y 237): ambas son mujeres elegantes, pulcras y sobrias, perfectas representantes del rígido orden que defienden (un estereotipo que, como se puede observar en el fotograma 238, se reitera también en el caso de la antagonista de *The Giver*).



Fotograma 236.



Fotograma 237.

Fuente: *Insurgent* (Robert Schwentke, 2015).

Fuente: *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013).



Fotograma 238.

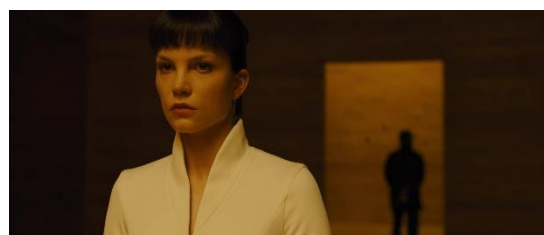
Fuente: *The Giver* (Phillip Noyce, 2014).

Ejemplos similares a los anteriores pueden observarse también en *Ready Player One* y, otra vez, en *Blade Runner 2049*. Si bien F'Nale y Luv (fotogramas 239 y 240, respectivamente), en cuanto ayudantes del antagonista principal de las correspondientes tramas, no representan el mismo grado de independencia que las anteriores (y, de ahí, probablemente, su aspecto más joven y *femenino*), su marcada agresividad, frialdad, fortaleza, inteligencia e impulsividad las coloca también en un estereotipo cercano al mencionado.



Fotograma 239.

Fuente: *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018).



Fotograma 240.

Fuente: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

Cabe destacar que el caso de Luv problematiza algo más este rol: en la escena en la que Niander Wallace, inspecciona el nuevo «modelo» femenino de la compañía, la presencia desnuda y vulnerable de la nueva ginoide, ante el poder cuasi divino de Wallace³⁵⁷,

³⁵⁷ En este sentido, puede destacarse también que mientras en el filme de Scott la ambientación interior de la corporación Tyrell se asemejaba a la de un palacio de la época clásica —elevando la figura de su dueño a la de una suerte de emperador romano—, el diseño interior de la corporación Wallace —en el que predominan los espacios diáfanos, los diseños geométricos y simétricos, así como los reflejos del agua

provoca en Luv una visible incomodidad que intenta disimular ante su *creador*. La lágrima que recorre el rostro de la mujer y su agarrotada postura exponen con claridad la opresión y la subordinación a la que está sometida, al tiempo que su conciencia del enorme poder de Wallace. Cuestión, esta última, que se hace patente cuando el hombre, al retirarse, coloca su mano sobre el hombro de la mujer mientras la describe como «el mejor de todos los ángeles». En definitiva, mientras Luv ocupa la posición de antagonista y *villana* en relación con la trama principal, esto no le impide (en el ámbito «privado») ser al mismo tiempo una víctima más de la misma opresión patriarcal denunciada para el caso de Joi. Después de todo, ambas —en su condición de replicante, una, y sistema operativo, la otra— ponen de manifiesto la sujeción y cosificación del orden patriarcal que las ha engendrado en un primer lugar.

En cualquier caso, como decíamos, las anteriores imágenes contrastan claramente con buena parte de las acompañantes y compañeras sentimentales de los héroes. El extremo más claro lo tenemos en el caso de Jordan, quien se nos presenta como un personaje completamente infantil, inexperto y crédulo. Si bien es cierto que tales características van asociadas al planteamiento general del filme (los clones de *The Island* son «criados» hasta que alcanzan un grado de madurez mental cercano al de la pubertad, por lo que tanto hombres como mujeres son igualmente pueriles), será Lincoln, el varón protagonista, el único capaz de advertir la falsedad de su mundo y trazar un plan de escape en el que arrastrará (casi literalmente) a la chica. También la indefensa y bondadosa Frey dependerá de un héroe en *Elysium*: de hecho, como vimos en el anterior subepígrafe, Max acabará dando su vida para salvar a la hija de su amiga y cumplir así con su promesa de «llevarla» a la estación espacial. Sylvia, la consentida hija del antagonista de *In Time*, será también *arrastrada* (en este caso, secuestrada) por el protagonista, Will, quien la hará tomar conciencia y la conducirá hacia su *libertad*, lejos del estricto ambiente burgués del que proviene (lo que hará que la chica se enamore perdidamente de su *captor*). Lo mismo la cándida y delicada Fiona de *The Giver*, que será puesta al corriente de la distopía gracias a su enamorado, Jonas. En todos estos casos, nos encontramos con mujeres jóvenes,

sobre los suelos y paredes recubiertos de madera— refleja nuevamente la pretendida síntesis entre lo natural y lo artificial a la que hacíamos referencia en el epígrafe 2.1 de esta tercera parte de nuestra tesis, al tiempo que refuerza la lectura de Niander Wallace como una suerte de dios que ha conseguido someter por completo a la naturaleza.

sensibles, empáticas, dóciles o, como vimos, incluso ingenuas: el extremo exactamente opuesto del de las villanas mencionadas antes.

En consecuencia —y más allá de las lecturas satíricas que, sin dudas, pueden extraerse de ejemplos como el de *Blade Runner 2049*³⁵⁸— podríamos decir que la *masculinización* de los liderazgos femeninos, lejos de generar adhesión o simpatía, provocan por el contrario recelos y rechazo. Por decirlo más claramente, el desafío y/o la reproducción de los roles de género parecería convertirse en una suerte de indicador del grado de lealtad o compromiso con las aspiraciones encarnadas por el protagonista: mientras aquellas que demuestran más independencia, autoridad, fortaleza —o incluso agresividad— se sitúan en las posiciones más antagónicas respecto al héroe, las más compasivas, ingenuas y sensibles representarían a las más fieles acompañantes de éste.

Por supuesto, lo anterior no representa una particularidad del género distópico. La reproducción de estos estereotipos supone una constante a lo largo de la historia del cine de ficción hollywoodense que, como se ha encargado de demostrar la investigación fílmica feminista, ha constituido al sujeto femenino como «objeto de admiración visual», reproduciendo así, como afirma Lema Trillo (2003: 93), «la negociación de la dicotomía sujeto/objeto que caracteriza la construcción cultural de la feminidad de forma general»; esto es, en resumen, la reproducción de la feminidad como objeto de deseo y de *consumo*. Teniendo esto en cuenta, no resulta llamativa esta dicotomía que sitúa a aquellas mujeres más «maduras» y *masculinas* en la posición de antagonistas o «villanas», mientras coloca a aquellas más jóvenes y *femeninas* (como Joi) en las posiciones más cercanas al héroe, si no directamente como su pareja sentimental. Sin embargo, esto parece cobrar una dimensión para nada desdeñable en lo que respecta al mencionado afán retrotópico de las distopías cinematográficas *mainstream*: la reproducción de tales estereotipos no sólo acabaría reforzando el rol del héroe blanco masculino sino que, con ello, se promovería una refundación del ideal civilizatorio ya no sólo basado en la mencionada vertiente liberal-capitalista (y, también, esencialmente racista, como vimos previamente) sino,

³⁵⁸ *Blade Runner 2049* presenta diversos aspectos interesantes para un análisis de este tipo, sobre todo en lo relacionado con la reflexión en torno a la construcción de la subjetividad, la identidad o la fragmentación posmoderna. Todas estas cuestiones suponen aspectos sin duda relevantes para un análisis en profundidad del filme, que bien podrían ponerse en relación con las reflexiones planteadas por Donna Haraway (1995 [1985]) en su *Manifiesto Ciborg* o en la línea del posthumanismo de la filósofa italiana Rosi Braidotti (2015 [2013]). Estos puntos han sido abordados en nuestro trabajo sobre las compañeras robóticas en el cine (Rey Segovia, 2019a), especialmente en relación al filme *Ex Machina* (Alex Garland, 2015).

además, *patriarcal*. Dicho de forma más clara, mientras la reconstrucción y/o resolución de los conflictos continuaría estando en manos de los hombres, las «buenas» mujeres (*femeninas*, dóciles) se limitarían a acompañarlos, mientras las «malas» (agresivas, *masculinas*) representarían una de las más claras amenazas.

En este sentido, en anteriores investigaciones (Rey Segovia, 2019a: 106) hemos señalado ya cómo los dos estereotipos señalados —la villana/bruja y la *chica buena* (Guarinos Galán, 2008: 116-117)—, son herederos de la tradición agustiniana que distingue entre dos «modelos» de mujer: por un lado, la Eva pecadora, perfecta representante de la desobediencia y, por el otro, la mujer *virginal*, asociada la imagen de la Virgen María, como representante de la bondad, la decencia y el pudor³⁵⁹. En esta línea, no es extraño que muchos de los personajes que ocupan la posición de acompañantes sean, además, madres: Lara en *Minority Report*, Frey en *Elysium*, Tanya en *Snowpiercer* o Natalie en *Divergent* son los ejemplos más claros de ello. También en *Children of Men* nos encontramos con esta misma imagen, aunque aquí en el rol de *destinataria*: una de las primeras apariciones de Kee, la joven negra embarazada, se da, para más señas, en un establo, rodeada de animales y ante la mirada de Theo, cuya primera reacción es, de hecho, la de clamar a Cristo (fotograma 241).

³⁵⁹ Esta herencia puede apreciarse especialmente en la pintura y la literatura decimonónicas —con el nacimiento del mito de la *femme fatale* a partir de la figura de Lilith, la primera mujer de Adán y madre de demonios según parte de la tradición hebrea (Eetessam Párraga, 2009)— para luego dar el salto también al cine. Un claro ejemplo de ello lo encontramos, curiosamente, en una de las primeras distopías cinematográficas: la *Metrópolis* de Fritz Lang, expone con claridad esta dicotomía, representada entre la piadosa, dulce y contenida María, y su *histérica*, promiscua y descarada parodia, el robot creado por Rotwang y que Fredersen utiliza para desprestigiar la lucha de los obreros.



Fotograma 241.

Fuente: *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006).

Incluso la EVA de *Wall·E* —pese a representar, como su propio nombre lo indica, la transgresión en cuanto personaje femenino fuerte, *inteligente* y (al menos en principio) frío— será la principal encargada de salvaguardar la vida, que protegerá con determinación en su propio vientre. Algo que, pese a no ser madres, también representan Fiona (*The Giver*) —a quien durante la ceremonia de graduación le será asignada la profesión de «nutridora» de los recién nacidos de la comunidad— y Miriam (*Children of Men*), antigua matrona y encargada de acompañar y cuidar a Kee durante su travesía. Por el contrario —y salvando el caso de Evelyn quien, no obstante, es señalada como una «mala madre» por haber abandonado a su hijo, Four, huyendo del maltrato de su marido—, resulta mucho más difícil encontrar madres o «cuidadoras» en los roles antagónicos. En cambio, como si se tratase de roles incompatibles, prácticamente todas nuestras villanas mantienen algún tipo de vínculo con el conocimiento científico, la tecnología o la academia. El extremo más claro lo constituye, probablemente, la computadora al mando de la nave espacial Axioma en *Wall·E*, cuya voz es interpretada por Sigourney Weaver, famosa por encarnar a uno de los personajes femeninos más icónicos del cine de ciencia ficción contemporáneo, la Teniente Ripley de *Alien* (Ridley Scott, 1979). En definitiva, y al igual que la Eva bíblica, las *evas* de nuestros filmes han cometido el pecado de comer del árbol de la ciencia, desafiando las leyes divinas y condenando, con ello, a la humanidad entera. ´

La anterior lectura nos devuelve otra vez a la importancia de tener en cuenta la enorme presencia de la tradición cristiana-protestante en los filmes. En tal sentido, a lo largo de las páginas previas hemos hecho ya alusión a cómo la mencionada tradición resulta fundamental para comprender el desarrollo del «espíritu capitalista», tal y como lo proponía Weber. Respecto a esto último, Silvia Federici (2010 [2004]) señala además el estrecho vínculo entre el origen del capitalismo y la criminalización y «domesticación» de los cuerpos femeninos, que alcanzaría su punto más álgido durante la caza de brujas de los siglos XVI y XVII. Según la teórica italiana, la caza de brujas precapitalista debe entenderse como condición imprescindible para el establecimiento del ideal de feminidad necesario para el funcionamiento del nuevo orden capitalista, basado en buena medida en la división sexual del trabajo que relega a las mujeres al rol de reproductoras de la mano de obra (esto es, al trabajo reproductivo dentro del hogar). Por ponerlo en palabras de Federici (2010: 223):

La caza de brujas ahondó las divisiones entre mujeres y hombres, inculcó a los hombres el miedo al poder de las mujeres y destruyó el universo de prácticas, creencias y sujetos sociales cuya existencia era incompatible con la disciplina del trabajo capitalista, redefiniendo así los principales elementos de la reproducción social.

Lo dicho puede observarse claramente en la reproducción de los estereotipos señalados durante el anterior análisis. Así, la separación entre lo público y lo privado —surgida también como producto de las necesidades de reproducción del capital en la modernidad (Scholz, 2013: 49)—, se aprecia también en la distinción que los filmes establecen entre las *villanas* (la mayoría de ellas, mujeres «públicas», como Jeanine, Jessica, Evelyn, Mason, la Anciana, Ava Paige o la Teniente Joshi), y las *chicas buenas*, relegadas, por lo general, al ámbito privado. Otra vez, el caso más claro de esto último lo constituye la Joi de *Blade Runner 2049*, cuya propia *naturaleza* le impide abandonar el hogar: su única independencia vendrá condicionada al uso del «emanador» que le regala K, un dispositivo que le permite moverse al margen del sistema de proyectores conectados a la vivienda. Cabría preguntarse, pues, acerca del motivo por el cual los mencionados filmes insisten en reproducir y reforzar las comentadas dicotomías.

En este sentido, creemos posible establecer un paralelismo entre lo apuntado previamente por Federici y la presente crisis sistémica que, como indicaba Bolívar Echeverría (2010: 67), plantearía el riesgo de una posible «regresión» —o, más concretamente, un «retorno al fundamentalismo»—, en la que la recuperación de ciertos esencialismos (como la mencionada blanquitud/blancura a la que ahora podríamos añadir, también, los ideales modernos de masculinidad y feminidad) se plantearía como una condición necesaria para la reparación y el restablecimiento del *orden*. Algo a lo que también apunta la antropóloga y activista argentina Rita Segato (2016: 16) que refiere a un «retorno conservador al discurso moral» (apreciable en los actuales ataques a lo que estos sectores conservadores denominan la «ideología de género»), lo que dejaría en evidencia la enorme importancia de la cuestión de género para el mantenimiento del *statu quo*.

En esta misma línea, autoras como Nancy Ehrenreich (2004) y Bonnie Mann (2006) apuntan a los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 como uno de los momentos decisivos en lo que refiere al avance de esta *regresión* para el caso de los Estados Unidos. Ambas pondrán énfasis en la articulación de una retórica pro-belicista en torno a tal acontecimiento —necesaria para legitimar las posteriores invasiones a Afganistán e Irak— que estaría fuertemente apoyada en la revitalización del espíritu nacional entendido, este último, como un ideal esencialmente masculino (Nagel, 1998: 252)³⁶⁰. Howard y Prividera (2006: 134), apuntan también a la manera en que esta retórica belicista (encarnada en la figura del soldado patriota) privilegia claramente los rasgos del modelo tradicional de masculinidad (fuerza, coraje, independencia, valentía, lucha, etc.), lo que colaboraría a consolidar la jerarquía patriarcal que coloca a los varones en la posición de *responsables* y *líderes* del destino de la nación, mientras relegaría a las

³⁶⁰ Nagel se ocupará especialmente de desentrañar los orígenes y rasgos del modelo de masculinidad hegemónico contemporáneo en el mundo occidental, sugiriendo que el mismo bebe directamente de una suerte de «renacimiento de la virilidad», vivido entre finales del siglo XIX e inicios del XX. Tal renacimiento, señala Nagel (1998: 245) consistió especialmente en la creación de una serie de instituciones encargadas de promover los «códigos de honor masculinos» de la época, a través del fomento de unas pretendidas «virtudes masculinas» tales como la fuerza de voluntad, el honor, el coraje, la disciplina, la competitividad, la fuerza discreta, el estoicismo, la sangre fría, la persistencia, el espíritu aventurero, la independencia, la virilidad sexual moderada y la dignidad (todos rasgos, como hemos observado, presentes en los héroes masculinos de nuestros filmes). La socióloga argumenta que tales valores se trasladaron a las instituciones nacionales, dominadas en su origen exclusivamente por hombres, conformando así un ideal de nacionalismo esencialmente masculino que puede detectarse en proyectos imperialistas tales como el ya mencionado *destino manifiesto* o la Doctrina Monroe.

mujeres al rol de «actores secundarios», en cuanto menos «capaces» —de acuerdo a la ideología patriarcal dominante— de luchar por la *patria*.

Aun cuando los trabajos de las mencionadas autoras son anteriores, habría que tomar también en cuenta el impacto de la debacle financiera del año 2008. Según Banet-Weiser (2014: 82), el desempleo y la desindustrialización que acompañaron a la recesión económica de estos años, no sólo tuvo un tremendo efecto en la vida cotidiana de la clase trabajadora en general, sino especialmente en lo que respecta al ideal tradicional del «hombre trabajador» en Norteamérica, vinculado fuertemente a la idea de la familia nuclear heteronormativa y a la figura del *padre proveedor*. Esta sensación de impotencia —a la que podríamos referir, quizá más correctamente, como una sensación de «desempoderamiento»— explicaría en parte la respuesta reaccionaria de aquella parte de la población blanca y masculina que fue la base fundamental del triunfo electoral del conservador Donald Trump en las elecciones presidenciales de 2016 en los Estados Unidos (Johnson, 2017: 238; Strolovitch, Wong y Proctor, 2017; Faber et al., 2017³⁶¹). En esta reacción veríamos, pues, la necesidad de ese retorno a un lugar *seguro* que los publicistas de Trump supieron resumir perfectamente en su eslogan de campaña (el mandato de devolver la «grandeza» a los Estados Unidos) y que antes observábamos, también, en el auge de las propuestas nostálgicas como la de *Ready Player One*.

En definitiva, la actual crisis sistémica traería consigo una renovación del *ethos* capitalista que, en los filmes distópicos, se aprecia claramente en esta apuesta por una refundación fundamentalmente blanca, protestante y patriarcal. Así, la insistencia de los filmes en reproducir los clásicos estereotipos masculinos y femeninos, acabaría reforzando una lectura arquetípica de los mismos que, en cuanto tal, serviría nuevamente para señalar el camino (supuestamente) *correcto* para la deseada *recuperación* (recuperación que

³⁶¹ Según estos últimos, del total del electorado blanco (alrededor del 69% del total), un 58% dieron su apoyo a Donald Trump, frente a un 37% que optó por Hillary Clinton. Por otra parte, cabe destacar que el nivel medio de ingresos anuales de los votantes del candidato republicano superaba en unos diez mil dólares al de los demócratas, al tiempo que Trump recibió, también, el apoyo de la mayor parte de la población blanca universitaria (un 51% frente a un 39%) (Strolovitch, Wong y Proctor, 2017; Faber et al., 2017: 3). Strolovitch, Wong y Proctor (2017: 354) apuntan además que, aun cuando las mujeres blancas optaron en su gran mayoría por el candidato republicano, es posible observar claramente la brecha de género dentro del voto *blanco* demócrata: un 43% de mujeres blancas optaron por Hillary Clinton frente a tan sólo un 31% de los varones.

sugiere, en su sentido etimológico, de *retorno de lo perdido*³⁶², el mismo espíritu retrotópico al que hacíamos alusión antes).

En cualquier caso, es justo reconocer que, no obstante, no todos los personajes femeninos que completan el reparto de los filmes responden —al menos en una primera lectura— al mencionado arquetipo. Personajes como Brenda (*Maze Runner*), Julian (*Children of Men*), Ngoc (*Downsizing*), Samantha y Helen (*Maze Runner*), la ya mencionada EVA (*Wall·E*) y, por supuesto, Tris —protagonista de la saga *Divergent*—, parecieran venir a representar la «excepción a la regla». No sólo se trata, en todos los casos, de mujeres independientes, con aspiraciones y deseos propios, sino que, además, muchos de estos casos plantean también una *transgresión* en lo que respecta a su aspecto físico: hablamos, por ejemplo, de personajes racialmente diversos y/o con cuerpos no normativos, sin necesidad de que tales características y/o rasgos las conviertan (como sucedía en los casos vistos previamente) en las *villanas* del cuento. Entre estos, creemos destacable el caso de Ngoc (*Downsizing*), quien, además de su origen asiático y de su discapacidad (como se observa en el fotograma 242, Ngoc lleva una pierna ortopédica), es una mujer decidida, cuyas fuertes convicciones harán que Paul, el protagonista del filme, acabe involucrado en su causa.



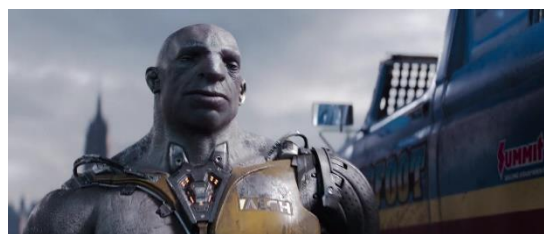
Fotograma 242.

Fuente: *Downsizing* (Alexander Payne, 2017).

Algo similar ocurre con Julian (*Children of Men*), cuya condición de «madre» no resulta especialmente determinante para la trama: de hecho, será Theo quien le reclame el «haber superado rápidamente» la muerte de su hijo, algo a lo que la mujer responderá

³⁶² <https://es.wiktionary.org/wiki/recuperar#Etimolog%C3%ADa>

reivindicando su derecho a gestionar sus emociones de manera diferente a lo *esperado*. Julian es una de las «mujeres fuertes» de la resistencia; una mujer firme y comprometida, que actuará como *destinadora* de la trama de Theo, instando al hastiado y *rendido* protagonista para que se involucre en la lucha. Lo mismo sucede con la independiente y audaz Samantha (*Ready Player One*), una de las mejores jugadoras del OASIS, quien será la encargada de enseñar a Wade las repercusiones *políticas* del dominio de IOI sobre su mundo. Helen, del mismo filme, es quien quizá problematiza los roles tradicionales en un sentido más amplio: siendo una joven mujer negra (fotograma 243), nada ajustada a la norma (es ruda, *varonil*, competitiva, experta en videojuegos, mecánica de profesión), su avatar en el OASIS, Aech (fotograma 244), representa a un hombre fornido al tiempo que sensible y atento.



Fotogramas 243 y 244.

Fuente: *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018).

No obstante, resulta al menos llamativo que aquellos personajes menos normativos, ocupen por lo general un papel generalmente marginal dentro de la trama, al punto de que la participación de personajes como el de la Helen de «carne y hueso» se limita a unas pocas escenas dentro de todo el filme (esto sin contar que su personaje reproduce el estereotipo del «mejor amigo negro» que, para más inri, es la «bromista» del grupo). Lo mismo sucede con Julian, en *Children of Men*, quien será asesinada nada más transcurrido un tercio del filme. En definitiva, otra vez, estos personajes sólo parecen cobrar más relevancia cuando ocupan el rol de pretendientes/enamoradas del héroe, como ocurre en los casos de Samantha, Ngoc o EVA, reproduciendo de esta manera un esquema similar al de las acompañantes más *normativas* de los ejemplos comentados anteriormente. Esto es algo que, pese a su protagonismo, podemos identificar claramente en el caso de Tris, la heroína de *Divergent*. Aun cuando su personaje presenta rasgos interesantes en lo que respecta a la transgresión de los roles de género tradicionales (es decidida, fuerte, *guerrera*, además de extremadamente inteligente y valiente, pero sin dejar de ser al mismo tiempo sensible, afectiva e intuitiva), su liderazgo en la trama se irá viendo

progresivamente mermado una vez se empareje con Four, su compañero de aventuras. El chico acabará convertido de esta forma en una suerte de portavoz de sus deseos y aspiraciones, guiándola, aconsejándola y proporcionándole la seguridad y estabilidad emocional que Tris parece necesitar por su condición de mujer.

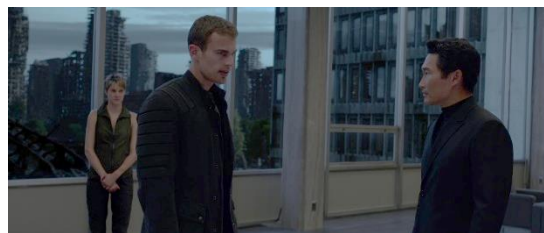
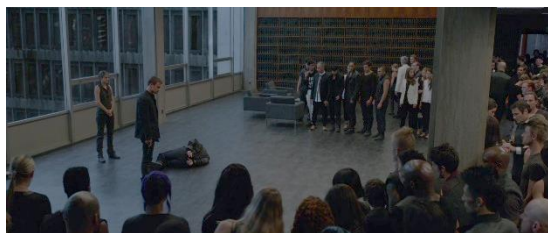
La cesión de este protagonismo llegará incluso al punto en el que Four se verá «obligado» a tomar el mando para aplacar los ánimos ante los constantes *exabruptos* de la chica. Esto quedará especialmente claro al inicio del segundo filme, cuando Tris manifieste serios problemas para adaptarse a las reglas durante su refugio en la facción de Cordialidad. Ante el riesgo de ser expulsados de la comunidad debido a los arrebatos de ira de Tris, Four la llamará a silencio para asumir la responsabilidad de interceder ante su líder, Johanna. La posición elevada de Four, de pie junto a Johanna, mientras Tris permanece sentada, mirando al suelo (fotograma 245), anuncia ya la transmutación del centro del filme hacia el personaje masculino, proceso que se irá consumando en lo que resta de la saga.



Fotograma 245.

Fuente: *Insurgent* (Robert Schwentke, 2015).

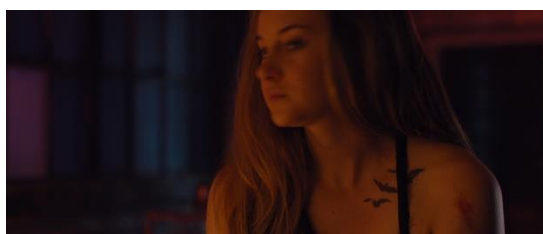
Como decíamos, esto irá haciéndose cada vez más evidente, al punto de que Four acabará asumiendo la voz cantante frente al grupo de aliados de Tris hacia el final del segundo filme, desplazando casi por completo la autoridad de la chica. Así, cuando el grupo consiga repeler uno de los más feroces ataques de los vasallos de Jeanine, el chico se autoasignará el rol de *comandante* de la ofensiva, mientras el protagonismo de Tris se verá (literalmente) relegado a un segundo plano (fotogramas 246 y 247).



Fotogramas 246 y 247.

Fuente: *Insurgent* (Robert Schwentke, 2015).

Ya durante el tercer filme, el personaje de Tris pecará incluso de ingenuo, necesitando de la astucia y el recelo de Four para ser reconducida nuevamente hacia el camino *correcto*. Cuando la chica, obnubilada por la supuesta utopía que le presenta David (el líder *más-allá-del-muro*), acabe bajando la guardia, Four se mantendrá a su lado, preparado para *salvar* a la chica del engaño, pese a las quejas de una confundida y «caprichosa» Tris. Este trasvase del protagonismo se explicitará también en la evolución de su presencia frente a la pantalla: mientras en los dos primeros filmes vemos un progresivo abandono de su apariencia aniñada y *casta* (apreciable también en su atuendo gris y sobrio), hacia un aspecto más atrevido, *agresivo* y oscuro (fotogramas 248, 249 y 250, respectivamente), en la última entrega de la saga Tris se nos presentará bajo una imagen mucho más amable y *clásicamente* femenina (fotograma 251).



Fotogramas 248 y 249.

Fuente: *Divergent* (Neil Burger, 2014).



Fotograma 250.

Fuente: *Insurgent* (Robert Schwentke, 2015).



Fotograma 251.

Fuente: *Allegiant* (Robert Schwentke, 2016).

Este proceso de (re)feminización del personaje de Tris irá acompañado de su paso a la edad adulta, lo que parecería coincidir con una moderación de sus aspiraciones rebeldes y la consecuente *aceptación* de las reglas del juego (algo que puede observarse también en los casos de Samantha de *Ready Player One* o, de manera algo menos marcada, en la Brenda de *Maze Runner*). En este sentido, si bien es cierto que Tris retomará finalmente la lucha, su regreso estará motivado fundamentalmente por la completa decepción ante las alternativas, lo que acabará traducándose en un retorno definitivo al hogar, dentro de los muros de la ciudad que acabará prometiendo defender ante cualquier injerencia externa.

En definitiva, puede apreciarse cómo la aparente transgresión planteada por estos personajes acaba, casi siempre, frustrada o, en su caso, abandonada. Las únicas excepciones tras este repaso los constituyen EVA y Ngoc, quienes en todo caso terminarán reducidas a meras parejas de sus héroes, como sucedía también con Tris. En tal línea cabría señalar a la aparente paradoja que tal frustración y/o abandono supone, sobre todo teniendo en cuenta el ánimo supuestamente *crítico* de los textos distópicos (vale insistir en que en ningún caso pretendemos negar el potencial reflexivo de los mismos, como hemos intentado dejar claro a lo largo de nuestro análisis). De esta forma, creemos que el ánimo retrotópico de las distopías *mainstream*, apreciable ahora en esta *resignación* —a la que, con lo visto, podemos calificar perfectamente de *conservadora*—, bien podría enmarcarse dentro de la tendencia al *cierre* que, como vimos sobre todo en la segunda parte de esta tesis³⁶³, se constituye como un rasgo fundamental de este tipo de textos y que, en las últimas décadas —sobre todo a partir del *triunfo* del capitalismo neoliberal en los años ochenta y la posterior caída del Muro de Berlín—, se manifiesta más claramente como una tendencia a la *totalización* en términos ideológicos.

Dicho de otro modo, parecería posible encuadrar tal reacción dentro de la imposibilidad de imaginar una alternativa realmente emancipadora en un sentido amplio: esto es, fuera del marco de la modernidad capitalista que, como hemos observado, requiere de una serie de condiciones (patriarcales, colonialistas) para su *correcto* desarrollo y funcionamiento. Así, el afán *correctivo* (en sentido retrotópico) de la propuesta refundacional de los filmes (en este caso, la tendencia a intentar solventar las diferencias de género, raciales, etc.), acabaría finalmente enfrentándose a los límites que están en el origen de tal propuesta.

³⁶³ Ver, sobre todo, el punto 3 correspondiente a la segunda parte.

Esto explicaría, al menos en parte, la imposibilidad de superar definitivamente los estereotipos antes comentados; estereotipos que, en definitiva, acabarán dejando en evidencia las antinomias del sistema. Por exponerlo de manera más clara, la imposibilidad para imaginar salidas *utópicas* al margen del capitalismo —la *parálisis* o *impotencia reflexiva* a la que hemos referido de la mano de Martorell (2019) o Fisher (2018)—, acabaría plasmándose en un intento siempre frustrado (y frustrante) por resolver unas contradicciones que son inherentes al funcionamiento del propio sistema, tales como el colonialismo o los roles de género (o, como también hemos comentado, el conflicto entre democracia y capitalismo). Con esto, nos encontraríamos ante una suerte de sendero laberíntico del cual no parece haber posibilidad de escape, más allá de la búsqueda de un refugio más o menos seguro y *comfortable*. Esto, aun cuando tal refugio pueda acabar constituyendo, para muchas, una *cárcel*.

En cualquier caso, es necesario destacar las tentativas de *apertura* planteadas en propuestas como las de *Blade Runner 2049* o *Divergent*, ambas con un amplio abanico de personajes femeninos que, en algunos casos, superan incluso a sus pares masculinos. Por otra parte, personajes como Helen, Ngoc y Julian demuestran también un claro intento por transgredir y/o problematizar las relaciones y roles tradicionales de género, explorando aquellos espacios donde residen las potenciales *tensiones* e *intersecciones* (de género, de clase, de raza, etc.). En todo esto, la influencia de lo que se ha calificado como la «cuarta ola» del feminismo occidental es evidente, lo que pone sobre la mesa los cruces entre lo popular y lo masivo, así como la relación entre estos cruces y los cambios en lo que Williams (2000: 154) denominó las «estructuras del sentir»³⁶⁴.

No obstante, como señalan Arruza, Fraser y Bhattacharya (2018), cabe tener también en cuenta también que esta cuarta ola feminista trajo consigo una clara *bifurcación en el camino* de las demandas del movimiento: por un lado, la apuesta por un feminismo de corte *liberal*, centrado casi únicamente en las demandas de mayor representatividad de las mujeres dentro de las instituciones liberales-capitalistas (la necesidad, sobre todo, de romper el llamado «techo de cristal» que impide a las mujeres avanzar en sus carreras profesionales o alcanzar posiciones de poder dentro de las instituciones) y, por el otro, un feminismo *popular* y anti-capitalista que no se limita, en palabras de las mencionadas autoras, a las «cuestiones de las mujeres» sino que formula sus demandas partiendo del

³⁶⁴ Ver apartado 2.1. de la primera parte de esta tesis, correspondiente al marco teórico general.

potencial emancipador del feminismo frente a las diferentes crisis que atraviesan nuestro presente (económica, política, social, ecológica, migratoria, etc.). Atendiendo a lo anterior, aun cuando los mencionados intentos de apertura deben ser sin dudas valorados, resulta bastante clara la tendencia generalizada hacia un planteamiento de las relaciones de género enfocado en términos sólo de «empoderamiento», «diversidad» e «igualdad de oportunidades», en línea con la propuesta *revisionista* (siempre dentro del marco liberal-capitalista) de los filmes.

2.5.3. El aprendizaje de la resignación (o la domesticación de la revuelta).

En consonancia con esta propuesta revisionista —o, si se nos permite la expresión, *reformista*— con el sistema, los jóvenes de nuestras distopías deberán también afrontar una serie de obstáculos en pos de aprender lo necesario para adaptarse y *sobrevivir* al mundo *real*. La representación del paso a la adultez como una etapa a *resolver* se observa claramente en la insistencia de los filmes en la idea del enigma, del juego o del laberinto; tropos que se repiten especialmente en filmes como *Divergent*, *Maze Runner* o *Ready Player One*³⁶⁵. En este sentido, ya hemos visto cómo estos mundos distópicos sirven de escenario en el que se desarrolla una suerte de *ritual iniciático* que permite a los personajes más jóvenes de nuestras distopías extraer las necesarias enseñanzas para la vida, en un relato que reproduce la estructura del monomito descrito por Joseph Campbell: esto es, como un periplo individual consistente en tres fases que Campbell (1959: 35) identificaba como *separación-iniciación-retorno*³⁶⁶.

Si bien ya hemos hecho alusión a algunos de los aspectos relacionados con este periplo —especialmente, a lo que el mismo supone en cuanto «cierre» de las posibilidades³⁶⁷—

³⁶⁵ Aunque hemos decidido centrarnos en estos tres ejemplos, por constituir las propuestas más taquilleras de nuestro corpus, buena parte de lo aquí comentado puede aplicarse también a filmes como *The Giver* o (con algunos matices) *The Island*. En el caso de la primera, en el epígrafe 2.2.1 de esta tercera parte, ya hemos esbozado algunos apuntes que la inscribirían, claramente, dentro de la misma reflexión planteada en estas páginas.

³⁶⁶ Como hemos apuntado en la segunda parte de esta tesis, planteamientos similares de este periplo pueden ya identificarse en los clásicos del género distópico, como *Nosotros*, *1984* y *Un mundo feliz*. En las tres novelas el retorno se plantea en términos semejantes a los aquí expuestos, esto es, como una suerte de *domesticación*. Ver el epígrafe 2.3.4 de la segunda parte («Una síntesis provisional: la distopía como imposibilidad»).

³⁶⁷ De esto nos hemos ocupado a lo largo de los epígrafes que componen el apartado 2.2: «Las fronteras distópicas como límite de las posibilidades: civilización, orden, alteridad».

consideramos necesario volver sobre esta cuestión poniendo ahora el foco en este cierre entendido como un proceso de *cesión* ante la realidad. Dicho de otro modo, lo que ahora proponemos es completar nuestro recorrido por las distopías cinematográficas contemporáneas atendiendo a cómo las mismas vinculan el aparente cierre de las posibilidades con el necesario (re)ajuste de las expectativas. Podríamos decir que lo que aquí hemos venido a llamar «distopías adolescentes»³⁶⁸ funcionan como una suerte de «manual de instrucciones» (Urraco Solanilla, 2021: 163), en el que el *aprendizaje de la resignación* ante ciertos conflictos se vuelve una de las lecciones fundamentales. Aprendizaje que en inglés podría resumirse a través de la popular expresión: *grow up and get over it!*

Teniendo además en cuenta la relación que los textos distópicos establecen con su contexto —de modo general, con las sucesivas crisis que hemos atravesado en nuestro siglo y la correspondiente reivindicación de cambio por parte de los movimientos sociales mencionados en epígrafes anteriores³⁶⁹— creemos posible afirmar que este aprendizaje aparece también vinculado a una suerte de «domesticación de la revuelta», esto es, en definitiva, como una propuesta de *incorporación* de las mencionadas reivindicaciones que, en consonancia con la apuesta retrotópica (liberal-capitalista) de los filmes, acabaría de alguna manera *neutralizándolas*. Así, los textos parecen enfocar la transición a la vida adulta como un abandono de las aspiraciones de cambio *radical*, en pos de una reorientación *posibilista* (dentro del marco del cierre ideológico al que hemos referido previamente) de las expectativas vitales. Cabe aclarar que este reajuste/reorientación de las expectativas puede entenderse como parte de cualquier proceso de transformación vital. No obstante, en el marco de este cierre ideológico, de incorporación del «*there is no alternative*» (TINA), tal proceso parecería darse en el sentido de —como hemos dicho— una *cesión* (necesaria, dentro de este cierre) ante la realidad. Nuestra hipótesis para esta parte será, pues, que estos «manuales de instrucciones» distópicos, en su propuesta de resolución de los conflictos (siempre) dentro del marco del sistema capitalista, acaban diluyendo los debates que, desde estos movimientos sociales

³⁶⁸ Este tipo de distopías bien pueden enmarcarse dentro de la categoría genérica de los llamados «coming-of-age films» o, manteniéndonos dentro de la categoría distópica, «young-adult dystopias».

³⁶⁹ Nos referimos, en particular, a movimientos tales como el 15M, el movimiento *Occupy* de Estados Unidos y, también, a los movimientos ecologistas y feministas más recientes. Hemos hecho alusión al vínculo entre estos textos y las demandas de los mismos en la introducción general al análisis, y al final del epígrafe 2.1 de esta parte (ver «Miradas distópicas sobre la crisis de la realidad actual» y «Una mirada al futuro: la construcción de la realidad distópica»).

(recordemos, predominantemente juveniles), apuntarían en una posible dirección *utópica*³⁷⁰.

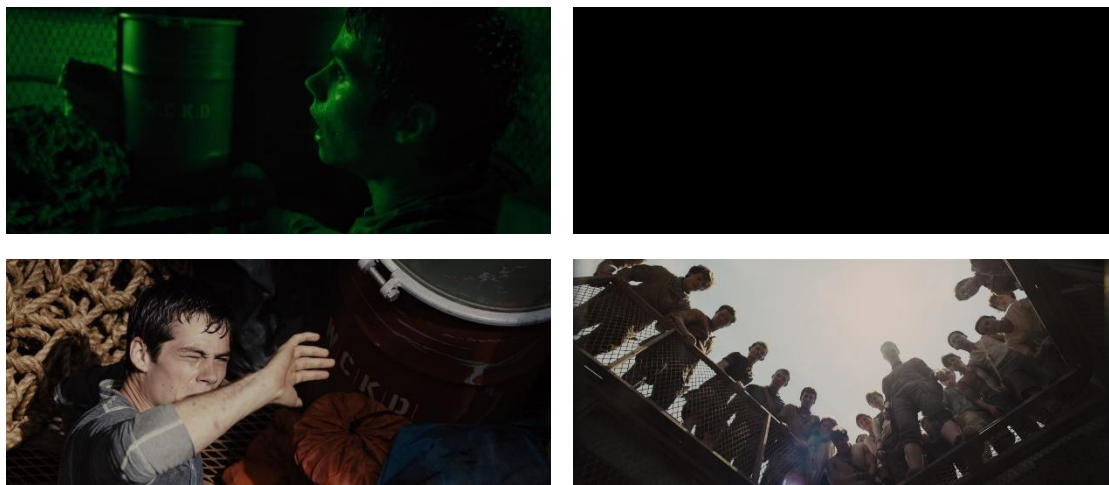
Como sugeríamos en la anterior introducción, la idea del paso a la vida adulta como una cuestión a *resolver* aparece casi siempre representada a modo de una carrera de obstáculos, o, si se prefiere, como una suerte de *yincana* en la que los participantes deberán ir incorporando una serie de aptitudes y habilidades necesarias para disputar con éxito la partida. En esto, la insistencia en la idea del laberinto (*The Maze Runner*) —entendido también en su sentido lúdico (*Ready Player One*) o de reto/desafío (*Divergent*)— como símbolo y metáfora que alude a la vida o un «viaje ritual» que conduce a un *renacer* y la consiguiente *transformación* (Ibáñez Noguerón, 2010: 64), constituirá uno de los tropos habituales de estas distopías. En efecto, ninguno de los personajes de los filmes que aquí nos ocupan acabarán siendo los mismos que cuando empezaron, algo que supone una prescripción fundamental de la estructura monomítica de este tipo de relatos (podríamos decir, incluso, del cine narrativo hollywoodense en general). Ahora bien, ¿en qué sentido apuntan las transformaciones propuestas en las distopías adolescentes? ¿Cuáles (y cómo) son los caminos que se nos propone recorrer? ¿Cuáles (y cómo) son las salidas propuestas?

The Maze Runner nos proporciona un punto de partida bastante esclarecedor en este sentido. Como se recordará, el filme nos presenta a Thomas y sus amigos encerrados en el «Área», el pequeño calvero que constituye el hogar de los jóvenes, a las puertas del laberinto. Ninguno de ellos recuerda cómo ha llegado hasta allí: simplemente fueron apareciendo, salidos de las profundidades de la tierra, inconscientes, de manera totalmente involuntaria. En resumen, los jóvenes *nacen* en el Área³⁷¹. La sensación de

³⁷⁰ Si bien hemos dicho antes que el uso dado al término «utopía» durante las páginas que componen este apartado señalaba en el sentido del «fin de la historia» —sobre todo, en lo relacionado a las «anti-utopías utópicas» o a las retrotopías a las que hemos hecho referencia en páginas anteriores—, pretendemos ahora recuperar nuestra propuesta de la utopía entendida como «proceso» (de apertura, diálogo, comunicación), a fin de vincular las reflexiones aquí expuestas con el debate que abordaremos en las páginas finales de esta tesis.

³⁷¹ Llama la atención esta suerte de negación de la infancia, que podría interpretarse también dentro del marco de un definitivo y necesario abandono de la «fantasía» (entendida en el sentido de capacidad creadora, imaginativa) a fin de emprender el proceso de transición (y *adecuación*) a la realidad. Con esto, el laberinto de *The Maze Runner*, puede leerse también como una representación de ese espacio transicional en la medida que allí, el espacio del «juego» acaba siendo copado por los peligros y amenazas del mundo *real*. Algo similar ocurriría en el caso de *Ready Player One*, donde la *realidad* irá copando progresivamente

vulnerabilidad y desconcierto es, pues, su punto de partida; condición que, en cuanto se nos presenta a modo de un «parto» (fotogramas 252 a 255) se presume *innata*, consustancial a los jóvenes.



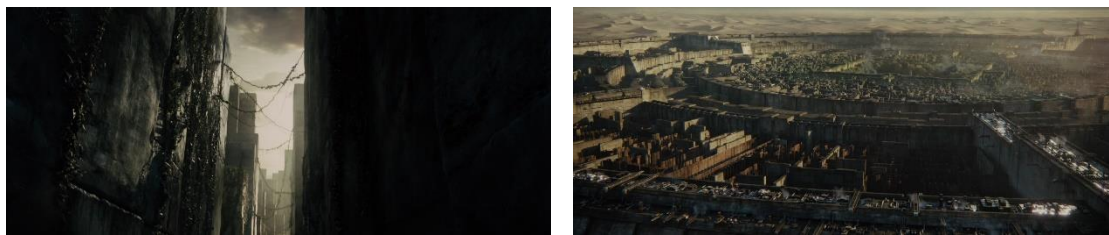
Fotogramas 252 a 255.

Fuente: *The Maze Runner* (Wes Ball, 2014).

Así, como *recién nacidos*, los chicos deberán ir descubriendo su mundo³⁷². Pero lo deberán hacer en soledad, *indefensos* ante los peligros que los acechan, con lo que su aprendizaje se dará de manera completamente autónoma: en definitiva, los jóvenes deberán aprender a convertirse en personas *independientes*. El Área representa de esta forma el espacio de *preparación* que se culminará con la necesaria entrada al laberinto, como último obstáculo hacia la total autonomía. Como el mundo *real*, el laberinto es un lugar inmenso, peligroso y en permanente cambio, lo que hace casi imposible mapearlo en su totalidad (fotogramas 256 y 257). Se trata, por tanto, de un camino no exento de *riesgos*: al igual que el construido por Dédalo, el laberinto de *The Maze Runner* está habitado por monstruos dispuestos a engullir a aquellos jóvenes que *erren* y *fracasen* en su travesía.

más espacios ya no sólo dentro del OASIS sino, también, en el propio filme: a medida que la trama avanza, las escenas irán ubicándose cada vez más en el mundo *real* de Wade que en aquel virtual.

³⁷² La idea de la «salida al mundo real» se repite también en el caso de *The Island*. Aun cuando el filme dirigido por Bay no puede ser calificado plenamente como distopía adolescente, la propuesta guarda varias similitudes con la aquí comentada. Como sucede en *The Maze Runner*, Lincoln y Jordan *nacieron* en el refugio y son completamente ignorantes de los peligros que acechan en el exterior. En este caso no hay laberinto, pero el encuentro con el mundo real servirá también a modo de un autodescubrimiento que acabará en una reivindicación de la individualidad en oposición a la estandarización/homogeneización que se les pretende imponer (recordemos que los protagonistas del filme no son más que clones).



Fotogramas 256 y 257.

Fuente: *The Maze Runner* (Wes Ball, 2014).

La propuesta del filme dirigido por Ball puede ser leída, pues, en el sentido de un camino hacia el *autoconocimiento* en la que la fórmula del Oráculo de Delfos (*conócete a ti mismo*) se orienta de manera clara —en un sentido similar al señalado por Foucault (1994: 33)— hacia un llamado a por «hacerse cargo» (*ocuparse*) de uno mismo. Al fin y al cabo, los jóvenes de *The Maze Runner* deberán tomar las riendas de su propio destino, dejar atrás sus miedos —el «*grow up and get over it!*» mencionado antes— para ser, por fin, completamente *libres*³⁷³. El anterior motivo se repite de alguna manera también en el planteamiento inicial de la saga *Divergent*. Como hemos observado en el epígrafe 2.1 del análisis, una de las primeras escenas del filme nos presenta a Tris de pie ante una secuencia *laberíntica* compuesta por su propio reflejo (fotograma 258), momento en el que es enfrentada a una decisión de carácter vital: la determinación de la *facción* a la que deberá mantenerse leal hasta el fin de sus días³⁷⁴. «Elige», se dice a sí misma.

³⁷³ Urraco Solanilla (2021: 161) señala, en este sentido, como una de las principales lecciones que se extraen de la mayoría de distopías adolescentes consiste en un llamado a la *autorresponsabilización*. Volveremos sobre ello enseguida.

³⁷⁴ No parece casual que los títulos de los tres filmes que componen la saga vayan desde el reconocimiento de la «divergencia» individual de la protagonista (lo que la hace diferente, discordante, disconforme) a la condición de «leal» (con el consiguiente «regreso a casa»), pasando en medio por una etapa «insurgente» (*rebelde*, inconformista). Con ello, el periplo de Tris reproduciría, sin ambages, la estructura monomítica descrita por Campbell (*separación-iniciación-retorno*).



Fotograma 258.

Fuente: *Divergent* (Neil Burger, 2014).

Al igual que sucedía en *The Maze Runner*, la idea del autoconocimiento ligada a la obligación de someterse a un juicio/prueba en el que las decisiones propias (individuales), marcarán de manera inevitable su futuro, aparece en *Divergent* representada nuevamente como un desafío que uno debe asumir en solitario y «enfrentándose» única y exclusivamente a sí mismo. En la escena mencionada, no intervienen más factores externos que aquellos que representan el *peligro* (un perro rabioso que aparece de la nada, amenazante): la superación con éxito de todos los demás obstáculos (el miedo, la confusión, la incertidumbre) dependerá únicamente de la capacidad propia, de la voluntad y la habilidad individuales. En este sentido, Ibáñez Noguero (2010: 94) nos recuerda cómo el laberinto ha servido históricamente como símbolo de las «dificultades del buen camino», asociado sobre todo a la imaginería cristiana sobre el infierno, el error y el pecado. Tanto Tris como Thomas deberán, por tanto, elegir «bien», de manera que la salida del laberinto se propondrá como una prédica moralizante sobre lo *correcto* y lo *inadecuado*, en la que el *autodescubrimiento* se planteará como un paso necesario para alcanzar la *madurez*. Así, el recorrido propuesto por estas distopías no se propone (al menos, no inicialmente) como un viaje colectivo sino, por el contrario, como algo que cada uno debe recorrer en solitario (aunque sea en compañía de otros): como un dilema *personal* a resolver³⁷⁵..

³⁷⁵ En esto, puede resultar paradójico el hincapié puesto en los filmes en la idea del «trabajo en equipo». Mariano Urraco Solanilla (2021: 160) apunta al hecho de que, pese a que tal apuesta parecería servir como «elemento corrector» del «liberalismo a ultranza» (individualista, asocial), la misma apelaría en realidad a la «división de tareas, tan a la base del propio surgimiento y desarrollo del capitalismo». De esta manera,

Aun cuando es necesario reconocer el pretendido ánimo satírico de estos planteamientos iniciales —en el sentido de una crítica a un sistema *opresor* que *obliga* a los jóvenes a transitar por un camino ya predeterminado y plagado de dificultades (cuestión que volvería a hilar con las demandas de los movimientos sociales juveniles que hemos mencionado en páginas anteriores³⁷⁶)—, las enseñanzas extraídas de este momento vital serán cruciales para la evolución de nuestros protagonistas. En definitiva, sin tal proceso, los jóvenes carecerían de las habilidades y herramientas necesarias para hacer frente a los dilemas del mundo *real*. En esta línea, cabe recordar que el conflicto planteado en los filmes no se agota en estas primeras etapas de aprendizaje sino que, una vez superadas, los chicos deberán afrontar las *verdaderas* amenazas: después de todo, el laberinto de *The Maze Runner* no es más que un experimento y la prueba de Tris, sólo una simulación.

La imagen del laberinto adquiere así una nueva dimensión simbólica, en cuanto instancia que permite a los jóvenes desarrollar las *aptitudes* requeridas para salir *triumfales* de sus respectivas batallas finales. Aptitudes que pasan, generalmente, por la explotación de sus talentos innatos, algo que se observa más claramente en el caso de Tris, cuya condición de «divergente» la vuelve *naturalmente* valiente, inteligente, justa y altruista. Tris, como el curioso e intrépido Thomas, *nacen* destinados a ser líderes. En esto cabe recordar que, como señala Cosme Ibáñez Noguerón (2010: 82) en su tesis doctoral, parte de la importancia del mito acerca de la muerte del Minotauro a manos de Teseo, reside también en su simbolismo respecto a la culminación del proceso de legitimación que acabaría entronizando a este último como rey de Atenas. Siguiendo el razonamiento de la mencionada autora, el laberinto se instituiría como *ritual* a través del cual demostrar la valía del héroe como legítimo soberano, único poseedor del *conocimiento secreto* (Ibáñez Noguerón, 2010: 84) del cual deriva su *poder* sobre el resto. Y es que, en definitiva, Teseo (como Thomas o Tris) acabará convertido en un «héroe *civilizador*» (Ibáñez Noguerón, 2010: 85), digna encarnación de los valores de la *polis* (tal y como vimos también en el epígrafe 2.5.1 de esta parte).

lo anterior debería entenderse, señala Urraco Solanilla (2021: 164), «a la manera fordista, como una ventaja competitiva frente al entorno hostil, más que como el reconocimiento de la interdependencia entre individuos o como el feliz encaje entre subjetividades que se conectan en lazos de solidaridad social». Algo que en *Ready Player One* quedará patente al final del filme cuando, una vez que Wade y sus amigos han conseguido vencer a Sorrento y obtener los derechos de propiedad sobre la empresa, Morrow (el mejor amigo de Halliday) le dice al protagonista que el OASIS «nunca debió ser un juego de un solo jugador».

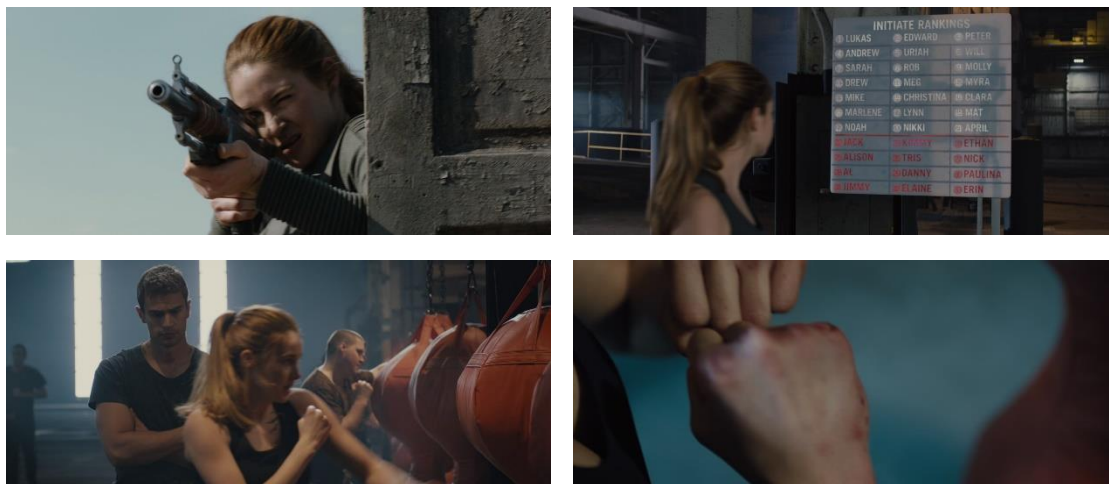
³⁷⁶ «No somos antisistema —rezaba uno de los lemas del movimiento 15M— el sistema es *antinosotros*».

Con esto, la trayectoria de nuestros héroes estaría más relacionada con la necesidad de transitar desde el *caos* hacia el *orden* que con la idea de la *rebelión* contra el sistema, algo que ya hemos observado también en nuestra investigación sobre la saga *The Hunger Games*, distopía adolescente paradigmática de este período. Allí, señalábamos que el objetivo de los protagonistas, lejos de estar centrado en la «demolición» de las estructuras que sostienen su mundo, estaría puesto en la aspiración a encontrar *su lugar* dentro del sistema, «aun a sabiendas de que muchos otros no tendrán cabida» (Rey Segovia, 2016: 119), de manera que

Los filmes esconden la doble paradoja del joven descontento, que critica y desea el capitalismo a partes iguales, pero que debido a su construcción como sujeto inmerso en un proceso de cierre ideológico y, por tanto, ausente de cualquier sentido de proyección utópica, se ve abocado a hacer uso de las únicas categorías en las que es capaz de entenderse como ser libre (...).

Hablamos, en resumidas cuentas, de una libertad entendida en el seno del *único* sistema supuestamente posible, esto es, en el de la democracia liberal-capitalista. Así, la aparente crítica (que, como dijimos, parecería entroncar con las demandas de cambio de los movimientos sociales de la época), se diluiría en una apuesta por la exaltación de nuestros héroes como buenos *ciudadanos*, —o, incluso, como *ciudadanos modelo*— en la que la censura del sistema (y, con ello, lo *ideológico*) pasaría, en el mejor de los casos, a un segundo plano. En resumen, podríamos decir que lo importante en los filmes no sería tanto «cambiar el sistema» sino cambiar(se) uno mismo (el cambio *personal*, individual).

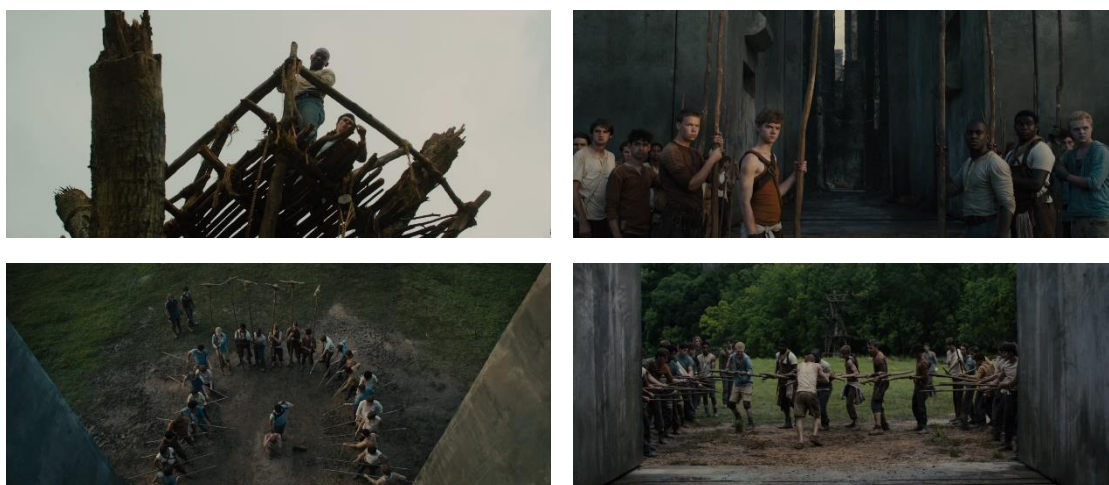
Lo anterior liga con la manera en que los *rituales iniciáticos* de estos filmes hacen especial hincapié en premisas tales como el *esfuerzo*, el *trabajo duro*, el *sacrificio* y la *superación*. Esto se observa claramente en la insistencia en la necesidad de entrenarse (o, en definitiva, *instruirse*) para la batalla; una batalla que se da (casi) siempre en términos de *competencia* en la cual algunos *sobreviven* y otros *perecen*. En *Divergent*, Tris deberá demostrar su valía como miembro de la facción de Osadía mediante un duro adiestramiento militar (recordemos que la mencionada facción cumple la función de los cuerpos de seguridad de Chicago) que deberá superar para no convertirse en una *paria* o —por continuar con la nomenclatura de este mundo distópico— en una «*sin facción*» (fotogramas 259 a 262).



Fotogramas 259 a 262.

Fuente: *Divergent* (Neil Burger, 2014).

Rigor militar que también se observa en el caso de *The Maze Runner* (fotogramas 263 a 266) donde los chicos, encerrados aún en el «Área», se organizan de manera similar a la de un ejército en plena campaña, bajo las estrictas órdenes de su líder (Alby) que vigila el cumplimiento de las únicas tres normas que rigen el campamento: «haz tu parte» (*orden, responsabilidad*), «nunca hacer daño a otro habitante del Área» (*lealtad*), y «nunca atraveses el muro» (*obediencia*).



Fotogramas 263 a 266.

Fuente: *The Maze Runner* (Wes Ball, 2014).

Nótese que, en este caso, la estética militar se reproduce también en lo que respecta tanto a la ambientación como a la caracterización de los personajes: la predominancia de tonos verdes, marrones y ocres durante las escenas que conforman la primera parte de la saga, el equipamiento que los chicos cargan de manera permanente (siempre listos para la

batalla), su aspecto rudo y desaseado o el escenario «exótico» expuesto a las inclemencias del clima nos remite, de manera constante, al imaginario sobre alguna de las campañas bélicas más emblemáticas de los Estados Unidos, especialmente la de Vietnam (fotogramas 267 y 268).



Fotogramas 267 y 268.

Fuente: *The Maze Runner* (Wes Ball, 2014).

En definitiva, esta fase de *adiestramiento* se plantea de forma que los jóvenes adquieran también la *disciplina* necesaria para afrontar su futuro («el trabajo os hará libres», máxima que nos devolvería al imaginario sobre el fascismo *clásico* o *moderno*). Disciplina que conlleva, también, una buena dosis de *violencia* y *sufrimiento* que, como parte de su instrucción, deberán aprender a sobrellevar sin rechistar, bajo la permanente amenaza de la burla o el castigo. Esto es lo que de nuevo le sucede a Tris, quien durante las fases iniciales de su entrenamiento deberá cultivarse en el duro arte de *encajar bien los golpes*. Como *novata*, la chica pasará buena parte del tiempo recuperándose de las constantes caídas sufridas durante las sucesivas peleas en las que es obligada a participar, tras las cuales irá haciéndose más y más fuerte. Algo similar sucede con Thomas quien, durante su primera noche en el Área, se verá inducido a participar de la ceremonia de «bienvenida» que le preparan sus compañeros, en la cual deberá demostrar su *hombría* intentando resistir tanto al alcohol barato que prepara el bueno de Newt como a la pelea a puños con Gally, uno de los chicos más fuertes del grupo. Esto sin contar con las posteriores entradas al laberinto, donde Thomas deberá aprender a sobrellevar la tensión y el miedo constantes, con tal de conseguir vencer a los monstruos que habitan en su interior y encontrar una salida. Nuevamente, aun cuando lo anterior parecería entroncar con el pretendido ánimo satírico/crítico de los filmes, las lecciones que los chicos extraerán de esta etapa serán fundamentales para la resolución posterior de los conflictos a los que deberán plantar cara en el mundo *real*. En otras palabras, pese al reconocimiento de los «abusos» del sistema, las enseñanzas que se extraen de su superación se presentarán como algo decisivo para la vida.

Algo que en el caso de *Ready Player One* no deja prácticamente lugar a dudas. Allí, los habitantes de Ohio se someten a las reglas del OASIS alegremente y sin necesidad de que nadie les obligue (al menos, no aparentemente): después de todo, el OASIS no es más que un *juego* que permite evadirse de una dura realidad a la que nadie pretende dar ya solución. Como hemos comentado antes³⁷⁷, el mundo virtual en el que se sumergen nuestros personajes día a día se nos presenta como un lugar más «justo» que el mundo *real*. Justicia que se apoya en las dinámicas instauradas por Halliday —el fallecido y simpático *nerd*, CEO de la compañía— para garantizar la *igualdad de oportunidades* dentro del juego: como nos narra el propio Wade nada más comenzar el filme, Halliday procuró que todos los jugadores «comenzaran en las mismas condiciones», de manera que el éxito dependiese únicamente del desarrollo de las «habilidades necesarias para ganar»; así, a más *talento*, más *victorias*, lo que se traduce en más monedas con las que reforzar tu «armadura» y, por tanto, en más posibilidades de *sobrevivir*. Eso sí: cualquier fallo se castigará con la *ruina* total de los jugadores, esto es, con la pérdida total de sus pertenencias en el mundo virtual y la necesidad de volver a empezar *de cero*; algo que, pese a provocar una tremenda frustración (al punto, en algunos casos, del suicidio), se entiende como parte del juego. Las únicas reglas que los participantes del OASIS deberán incorporar son, pues, aquellas de la meritocracia liberal-capitalista en la que el éxito se determina por medio de una competencia en la que *sólo* intervienen factores individuales (talentos, *dones*, aptitudes, capacidades). En pocas palabras, las de una sociedad en la que los *ganadores* y *perdedores* vendrán determinados únicamente por el *esfuerzo* (la constancia, la perseverancia...) y el *trabajo* (la cantidad de horas conectado) que cada uno esté dispuesto a dedicar: «*No pain, no gain*» reza uno de los carteles publicitarios que adornan el paisaje de esta Ohio.

Con esto, la «utopía» del OASIS culminaría una representación del mundo que liga con lo que el filósofo surcoreano Byung-Chul Han (2015: 77) llamaría la *ludificación* de la vida y del trabajo que, según Han, permite al capital acaparar el ocio destruyendo «el potencial emancipador del juego». Dicho de otro modo, lejos de ser un simple juego — lo que supondría un espacio separado de la lógica de la producción o, por seguir con Han (2015: 80), el espacio de lo *inservible*— el OASIS representa el lugar en el que el

³⁷⁷ Para un desarrollo más detallado del filme, ver el apartado 2.2.3., en el que en referíamos a la completa clausura de las alternativas *fuera* de los límites distópicos. Lo aquí expuesto debe entenderse de manera complementaria a lo allí comentado.

«capitalismo emocional» ejerce de manera más efectiva su *dominación*. En definitiva, aquí ya no hacen falta los rígidos mecanismos de selección y disciplina de *Divergent* o *Maze Runner*: Wade y sus amigos están, en líneas generales, *encantados* en el OASIS. En esto —y al igual que sucedía con los dos filmes anteriores— es necesario subrayar que mientras las escenas que dan comienzo al filme señalarían también en un sentido satírico (sátira que parecería reafirmar los acordes de *Everybody wants to rule the world* del dúo de pop británico *Tears for Fears*), el desenlace propuesto despejaría cualquier ambigüedad: como se recordará, al final Wade se enfrentará a la posibilidad de «apagar» para siempre el OASIS, algo que acabará rechazando para optar por un par de días de *descanso* semanal. Esto sumado a que la batalla del protagonista de *Ready Player One* no se propone, en ningún momento, como una lucha *contra* el sistema (como sí sucedía en los casos previos) sino, por el contrario, *en defensa* de él³⁷⁸.

Podríamos decir que, de alguna manera, la diferencia entre ambos planteamientos (aquel de *Divergent* o *Maze Runner* y el de *Ready Player One*) da cuenta de la deriva *psicopolítica* (Byung-Chul Han, 2015) del capitalismo neoliberal: esto es, del paso de un paradigma basado en el control de la población a través de la gestión de la vida y el consiguiente disciplinamiento de los cuerpos —lo que Foucault identificaría como *biopolítica*, vinculado a la noción de *biopoder* como paradigma propio de la modernidad— a «una forma sutil, flexible, inteligente» en la que «el sujeto sometido no es siquiera consciente de su sometimiento» y, por tanto, se presume y (auto)percibe «libre» (Han, 2015: 28). Después de todo, mientras la estricta instrucción militar a la que están sometidos Tris, Thomas y sus colegas se nos presenta como un medio a través del cual forjar su carácter y *moldear* sus cuerpos para la batalla, los habitantes de Ohio viven permanentemente conectados al OASIS, un espacio en el que el cuerpo se abandona en un eterno *recreo* sin normas aparentes y plagado de recompensas inmediatas.

En cualquier caso, no es que aquellos filmes hablen de una sociedad que ya no existe, sino que estas diferencias son muestra de las tensiones que supone la convivencia de

³⁷⁸ Resulta bastante esclarecedor trazar un paralelismo entre estos planteamientos y la coyuntura política correspondiente al contexto de difusión de los filmes. Si bien *Divergent* y *The Maze Runner* son algo posteriores al momento de más auge de los movimientos sociales comentados antes (ambos filmes se estrenan en 2014), es bastante claro que su propuesta de «rebelión juvenil contra el sistema» se corresponde con este escenario político. En el caso de *Ready Player One* (2018), la misión de Wade se centrará, sobre todo, en defender los espacios de (supuesta) *libertad* conseguidos en el pasado de la latente amenaza totalitaria que representa Sorrento, motivo que parecería corresponderse con el ascenso de Donald Trump al poder, unos meses antes del estreno del filme.

ambos paradigmas aún en la actualidad. Y es que, pese a todo, la psicopolítica descrita por Han no deja de ser, a nuestro entender, una fase más del ejercicio de ese biopoder —o, al menos, no deja de tener sus consecuencias biopolíticas—, en cuanto no deja de suponer una forma de disciplinamiento que acaba repercutiendo también en lo físico-corporal. Algo que puede observarse en los sucesivos intercambios entre el OASIS y el mundo *real* en el filme dirigido por Spielberg: véase, por ejemplo, la escena en la que Wade, ataviado con su nuevo traje háptico, tiene su primera experiencia sexual con Samantha en el OASIS, así como los trabajos forzados a los que son sometidos los morosos en esa suerte de cárcel regentada por IOI.

Lo anterior nos permite retomar la lectura de los periplos míticos propuestos en los filmes como modelos que proporcionan una *guía* para el mundo real. En esto conviene recordar que, para Campbell (1959: 26), el héroe del monomito se presenta como aquél que «ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales». Así, en última instancia, es de esperar que las transformaciones sufridas por nuestros protagonistas sean leídas, pues, en el sentido de arquetipos *ideales* (algo de lo que nos hemos ocupado al abordar la figura del «white savior» en el epígrafe 2.5.1). A fin de poder establecer esta relación entre (las propuestas arquetípicas de) los textos y (las posibles lecturas en/de) sus contextos, será necesario realizar algunos comentarios respecto a esto último, centrados, especialmente, en aquello que concierne a la juventud en nuestros días.

A riesgo de insistir en algunas cuestiones ya tratadas previamente, resulta conveniente volver a traer a colación las reflexiones de Guy Standing respecto al surgimiento de una nueva clase social que él denomina como «preariado». Aun cuando la sensación de inestabilidad y desorientación había sido señalada ya por Sennett como una de las características de lo que él llamó «la cultura del nuevo capitalismo» —cultura que comenzaría a tomar forma a partir, sobre todo, de los años ochenta-noventa³⁷⁹— el panorama actual, de creciente *inestabilidad* (laboral, vital), puede señalarse como fuente de las ansiedades que atraviesa la juventud de nuestra época. En este sentido, Standing (2011: 65) apunta al hecho de que, pese a que la precariedad no afecta a este colectivo de manera exclusiva, la imagen más común de la misma nos remite a la de un joven que, una

³⁷⁹ Para un desarrollo más amplio de la propuesta de Sennett ver el epígrafe 2.5.2, titulado «Sin tiempo para imaginar: la *crisis* del sujeto moderno y la nueva cultura capitalista», en la segunda parte de esta tesis.

vez graduado, se adentra en una sucesión de trabajos temporales que puede llegar a durar años³⁸⁰. Si bien es cierto que el ingreso de los jóvenes al mercado laboral se ha dado *siempre* en *peores* condiciones que las de las generaciones que les preceden, Standing (2011: 66) señala que, mientras antes esto podía ser sostenido inicialmente gracias a la ayuda familiar, los lazos de solidaridad intergeneracional son hoy también más precarios y *frágiles*, de manera que los jóvenes —que, por otra parte, reciben peores salarios que las generaciones anteriores— se encuentran cada vez más *vulnerables*.

En cualquier caso, es necesario reconocer que, observando los datos fríos, la imagen que representa a una generación que «vive peor que la de sus padres» no se ajusta bien a la realidad³⁸¹. El propio Standing reconoce que tal afirmación no sólo obvia un análisis en términos de clase, sino que reproduce una visión conservadora que deja «cuidadosamente» fuera los múltiples efectos de la globalización capitalista en todo esto, en particular, el aumento de las rentas del capital especulativo —al que también se refería Richard Sennett (2006)— al tiempo que la consiguiente flexibilización de las condiciones laborales como imperativo de un mercado que ahora funciona a nivel global (Standing, 2011: 6). En este sentido, la situación actual tendría que ver más con la sensación de constante *inseguridad* e *inestabilidad* —producto, también de la erosión del *ethos* de la solidaridad de clase, relacionado también con lo anterior— que con las condiciones materiales concretas del «precariado».

Como señalábamos ya en el epígrafe 2.1 de esta tercera parte, los jóvenes personajes de las distopías aquí comentadas parecerían responder, al menos en un inicio, a la anterior descripción: como ellos, nuestros protagonistas se encuentran insertos en un escenario *inseguro* (Thomas), *pauperizado* (Wade), entregados a un futuro *incierto* en el que las promesas de sus adultos ya no sirven para dotar de coherencia a su experiencia vital (Tris).

³⁸⁰ Standing (2011: 65-66) nos ofrece algunos datos bastante esclarecedores sobre esta situación particular: en Francia, por ejemplo, el 75% de los empleados jóvenes comienzan su andadura en el mercado laboral mediante una concatenación (indeterminada en el tiempo) de contratos temporales; mientras que en Japón, por mencionar otro ejemplo, los ingresos anuales de los trabajadores que rondan los veinte años había caído en un 14% en el período que va desde 1997 a 2008, al punto de que el 56% de los jóvenes de entre 16 y 34 años necesitan un segundo ingreso para hacer frente a sus expensas básicas. En una obra posterior, Standing (2014: 79) señala que el número de jóvenes desempleados en la Unión Europea había alcanzado los seis millones en el año 2013.

³⁸¹ En referencia a la situación en el Estado español (y, en respuesta al debate generado a partir de la publicación del libro de Ana Iris Simón, *Feria*) el periódico digital Eldiario.es publicó, en junio de 2021, una «radiografía» general de la situación de los jóvenes de entre 20 y 34 años en la actualidad que se ajusta, de alguna manera, a lo comentado aquí por Standing. (Ver: https://www.eldiario.es/sociedad/viven-jovenes-peor-padres-radiografia-cambiado-espana-tres-generaciones_1_8004268.html).

Y, como lo hicieron los jóvenes precarios tras la crisis de 2008, nuestros protagonistas —al menos Tris y Thomas— también decidirán *rebelarse* ante las promesas incumplidas de sus mayores, dándose de bruces con la multitud de *resistencias* surgidas del mundo *real*. En esta línea, es necesario señalar que la idea del laberinto en los filmes se plantea también como una propuesta de superación de las constantes contradicciones surgidas de estas resistencias: esto es, como una *maraña* que los jóvenes deberán aprender a *armonizar* —como lo hizo también Teseo— a fin de superar con éxito los obstáculos. Dicho de otra manera, lo que los jóvenes de estas distopías deberán aprender es, también, a sobrellevar el *malestar* (la ansiedad, el miedo, la confusión) provocado por los permanentes conflictos y *tensiones* de su(s) mundo(s). Esto, que bien podría relacionarse con la creciente pandemia de enfermedades tales como la ansiedad o la depresión en la juventud de nuestros tiempos —derivada de la inconsistencia de la experiencia vital de los jóvenes con las expectativas creadas³⁸²—, se traduce en los filmes en esa apuesta por «hacerse fuertes» que observábamos en páginas anteriores.

El encuentro con estas resistencias en los filmes acabará traducándose, en consecuencia, en una *cesión* ante la realidad. En este sentido, conviene recordar que, una vez Tris consiga escapar de la Chicago distópica, descubrirá que el *exterior* de su mundo tampoco constituye una alternativa sino un mero engaño; algo que también aprenderá amargamente Thomas cuando, tras atravesar con éxito el laberinto, le sea revelado el fraude perpetrado por la organización WCKD. Esto sin mencionar a Wade, para quien el exterior *es*, desde el inicio, la *verdadera* distopía. Con esto, el periplo planteado en los filmes consistirá, en último término, en un *aprendizaje de la resignación*: esto es, en la final aceptación de que la aparente *victoria* sobre los regímenes distópicos a los que deben enfrentarse en un primer lugar vendrá *siempre* sucedida de una nueva batalla contra algún enemigo aún peor. El problema es que, ante esta clausura de las alternativas (cuestión que hemos tratado al abordar la representación del exterior en los textos³⁸³), el único *final feliz* posible, la única *recompensa* por sus periplos, pasará por una necesaria (re)orientación

³⁸² Mark Fisher pone esto en relación con la actual impotencia reflexiva. Para Fisher (2018: 49), los problemas de salud mental que afectan (sobre todo) a los jóvenes en la actualidad, lejos de constituir una muestra de cinismo o apatía por su parte, demuestran que los mismos «son conscientes de que las cosas andan mal, pero más aún son conscientes de que ellos no pueden hacer nada al respecto». En última instancia, este tipo de problemas ponen sobre la mesa la conciencia de la falta y de esa búsqueda edípica que, sin posibilidad de proyección utópica, acaba siendo paralizante.

³⁸³ Ver epígrafe 2.2.1 («Entre la civilización y la barbarie: el exterior como aprendizaje») de esta tercera parte.

de sus expectativas hacia aspiraciones menos ambiciosas y más «adecuadas» a la realidad. Así, como hemos observado anteriormente, Tris volverá a encontrar un refugio *seguro* junto a su pareja y sus amigos en el interior de los muros de Chicago, Thomas se retirará a una isla con sus mejores amigos, y Wade —el más *favorecido* de todos— se convertirá en dueño de la empresa, junto a sus amigos y su nuevo *amor*. Es en esta línea en la que creemos posible hablar de una «domesticación de la revuelta»: en la medida en que las aspiraciones de cambio de los jóvenes acaban orientándose hacia la consecución de aspiraciones de tipo meramente individual, una vez encontrado *su lugar* en el mundo, estos abandonarán la batalla para disfrutar de la deseada estabilidad (emocional, laboral o, en resumidas cuentas, personal) y la merecida tranquilidad³⁸⁴.

En resumen, ante la imposibilidad de una resolución definitiva y colectiva de los conflictos planteados, el aprendizaje se concretará en la final renuncia de las aspiraciones rebeldes a cambio de un «buen trato»: la única posibilidad consiste, pues, en acomodarse y hallarse dentro de un mundo que parece no tener remedio. En definitiva, podríamos decir que la insistencia en la estructura monomítica puesta al servicio de la narrativa clásica hollywoodense —*lógica comercial* incluida—, favorecería una lectura que, en última instancia, anularía el pretendido ánimo satírico de la distopía, con lo que estos relatos acabarían cumpliendo una función meramente «reproductora» —en su sentido *aleccionador*, de «manual de instrucciones» al que referíamos al inicio— respecto a aquella realidad en la que se insertan los textos.

2.5.4. El camino al colapso: el señalamiento a los culpables (apuntes para un posible debate).

En la línea de esta reorientación individualista y posibilista de los conflictos planteados en las distopías comentadas, creemos necesario realizar algunos apuntes sobre la manera en que las mismas abordan la creciente preocupación sobre las posibles consecuencias de

³⁸⁴ Urraco Solanilla (2021: 164) habla en este sentido del «descanso del guerrero». Como también hemos observado nosotros anteriormente (ver lo comentado en el epígrafe 2.5.1 acerca del rechazo de personajes como el de Tris a participar de los asuntos de la recuperada Chicago), una vez cumplido su objetivo, los jóvenes quedarán «eximidos (...) de cualquier otra *complicación* (...)». Cruzado este punto, alcanzada esta meta, el sujeto se retirará a la irrelevancia social, dejando que sean otros quienes (...) sumen (y disfruten de) el mando de la nueva sociedad postdistópica, configurándola así a su gusto sin más inherencia por parte de los otrora rebeldes antisistema».

la actual crisis ambiental y ecológica³⁸⁵, cuestión que, al menos en principio, parecería poner también sobre la mesa el cuestionamiento a ciertas dinámicas propias del sistema capitalista. Aunque no pretendemos ahondar demasiado en estas cuestiones —tratadas recientemente en otras investigaciones³⁸⁶—, es evidente que la problemática mencionada aparece con cada vez mayor frecuencia en las distopías contemporáneas, señalada en ocasiones como una de las principales causas de un probable colapso civilizatorio y de una eventual deriva totalitaria³⁸⁷.

Así, al final de la primera entrega de *The Maze Runner*, la doctora Ava Paige nos narra un colapso en el que el Sol acabó por abrasar nuestro planeta, provocando una serie de catástrofes naturales que culminarían en la propagación de la mortal enfermedad conocida como «la llamarada», en una clara alusión a la problemática sobre el calentamiento global. Calentamiento que está también en el origen del colapso de *Snowpiercer*, donde los intentos de aplacar sus consecuencias han acabado provocando una nueva glaciación. En *Children of Men*, la humanidad se enfrenta a su eventual extinción a causa de la infertilidad generalizada, achacada en buena medida a la contaminación global. La superpoblación y la escasez aparecen vinculadas a gran parte de los problemas de los habitantes de la Ohio de *Ready Player One*. Escasez que, en *Blade Runner 2049*, se relaciona con un eventual colapso de los ecosistemas en la década de 2020. Más de lo mismo nos encontramos en la trama inicial de *Elysium* en la que, como vimos, los ricos han acabado marchándose de la Tierra, escapando de los efectos del colapso ecológico. Algo que se repite también en *Wall-E*, donde el consumismo y el derroche han dejado al planeta enterrado bajo una inmensa montaña de basura. Cuestión que toma la forma clara de la sátira en el caso del planteamiento general de *Downsizing*, en el cual la ciencia ha

³⁸⁵ Además del nuevo auge del activismo ecologista en el mundo occidental, encabezado por movimientos como *Fridays for Future* o *Extinction Rebellion*, otros aspectos señalan también a esta creciente preocupación. Según el estudio realizado por Leiserowitz (2005: 1435), ya en 1989 el 63% de los estadounidenses mostraban algún grado de preocupación en relación a la problemática sobre el cambio climático, preocupación que según el autor se ha mantenido en niveles considerablemente altos desde entonces (en torno a un 60-70%). En esto, el meta-análisis abordado por Hornsey, Harris, Bain y Fielding (2016: 622), muestra una clara correlación entre la percepción del cambio climático y la afiliación política de los entrevistados: según los autores, los sectores más progresistas de la población estadounidense son considerablemente más sensibles a esta problemática que aquellos más conservadores, lo que coincidiría con nuestras reflexiones sobre el espectador implícito de las narrativas cinematográficas distópicas.

³⁸⁶ Ver, por ejemplo, nuestro artículo dedicado al análisis de la ficción climática en el cine hollywoodense (Rey Segovia, 2021).

³⁸⁷ En esta toma de conciencia sobre la inminente amenaza de un colapso ecológico, resulta bastante esclarecedor el hecho de que las distopías más «veteranas» de nuestro corpus (*Minority Report*, *The Island* o *In Time*) apenas hacen referencia a esta cuestión.

encontrado la manera de mitigar el impacto de la humanidad en el planeta a través de una solución *drástica*: encoger a las personas.

Aun cuando, como decíamos, (casi) todos estos filmes aluden, de una u otra manera, al *sistema* a la hora de señalar las causas de la crisis ecológica, la mayoría de ellos acaban orientando su crítica hacia cuestiones tales como el *exceso* y el *derroche* provocado por el consumismo o la *insensatez* humanas, de manera que la diatriba aparentemente anticapitalista se desdibuja en una condena hacia «la humanidad», en general. Ahondando más en las propuestas, podemos ver cómo en *Elysium*, las causas de la contaminación y la superpoblación son achacadas, de manera general, al «modo de vida» anterior; algo que, si bien se plantearía inicialmente en términos de un conflicto entre clases, hemos visto como luego es *desviado* hacia un alegato sobre el derecho de acceso a las condiciones de vida del *Elysium*. Algo similar ocurre también en el filme de Stanton, *Wall-E*, en el cual, pese a la intención de señalar a la megacorporación *Buy 'n Large* como «culpable» del colapso, la crítica acaba apuntando a los *excesos* y al *hedonismo* de la población en general. Ambas cuestiones que se plantean también en el caso de *Downsizing*, en el que, para mayor escarnio, la mayoría de aquellos que deciden encoger lo hacen movidos desde un primer momento por la posibilidad de llevar una vida más lujosa³⁸⁸. Ni siquiera en *Children of Men* o *Snowpiercer* —donde, como vimos, la diatriba anticapitalista parece presentarse de manera mucho más directa que en los casos previos—, las causas del colapso son abordadas desde el enfoque de las lógicas sistémicas: mientras en la primera se limitan a una serie de especulaciones (achacadas incluso a alguna clase de «castigo divino» por los más fanáticos), en *Snowpiercer*, la única referencia al tema nos habla del «calentamiento global causado por la humanidad» en general³⁸⁹. Esto sin contar aquellos casos en los que la pauperización ecológica y ambiental parece presentarse como una consecuencia casi *natural* del paso del tiempo (como en *Ready Player One*) o, aún más, como producto de algún evento desconocido, que escapa completamente a nuestro control (como es el caso de *The Maze Runner*).

³⁸⁸ En cualquier caso, es justo reconocer que la propuesta satírica de *Downsizing* —a modo de *Los viajes de Gulliver*— plantea algunos debates interesantes relacionados con las diferentes maneras de encarar la crisis ecológica. Además, la presencia del personaje de Ngoc (activista ecologista vietnamita, trabajadora *ilegal* en Ociolandia) introduce la perspectiva interseccional (raza, género, clase) a la hora de abordar el problema.

³⁸⁹ Es necesario aclarar que el filme de Bong Joon-Ho es quizá el único que realiza una referencia más explícita (aunque fugaz) a los países desarrollados y, en especial, al modo de vida de las élites capitalistas.

Si bien podría argumentarse que el colapso ecológico constituye simplemente el punto de partida desde el cual abordar la discusión sobre las consecuencias del *progreso* —en la que el cuestionamiento a las lógicas sistémicas iría de alguna manera implícito—, creemos que la manera en que los filmes *emborronan* la relación de causa-efecto entre el modo de producción capitalista y tal colapso —achacando la responsabilidad al conjunto de la *humanidad*— colaboraría, al fin y al cabo, a «despolitizar» el conflicto. En cualquier caso, no se trata de negar la responsabilidad individual o las consecuencias de nuestro «modo de vida» en el medio ambiente. Nadie niega que nuestros hábitos de consumo, por mencionar aquello más evidente, deben ser urgentemente revisados en aras de mitigar los efectos de la crisis³⁹⁰. Sin embargo, consideramos que abordar esta cuestión en términos *exclusivamente* individuales —de «culpa» y/o «redención» por nuestros *pecados* tal y como vimos que hacen estos filmes³⁹¹—, proporcionaría la *excusa* perfecta para reducir el conflicto a una discusión sobre nuestra capacidad para «hacer lo correcto», en términos abstractos o *éticos*. Así, el debate corre el riesgo de quedar restringido únicamente al ámbito de lo *personal* (el consumo responsable, el reciclaje, etc.) cuestiones que, si bien —como acabamos de comentar— son sin dudas importantes, abordadas en solitario, contribuirían a *desarticular* la crítica anticapitalista. En otras palabras, podríamos decir que estos intentos por trasladar toda la responsabilidad (y la culpa) de la crisis ecológica a «la humanidad», servirían para *neutralizar* la posible impugnación al sistema, en un sentido similar al señalado por Marina Garcés (2017: 17) respecto a la apuesta capitalista por el *desarrollo sostenible*. Según Garcés,

Lo que se consiguió con el cierre ideológico en torno a la sostenibilidad del desarrollo fue blindar toda discusión en torno a la sostenibilidad del sistema económico. (...). La integración de la cuestión ambiental a través del discurso de la sostenibilidad neutralizó cualquier nuevo cuestionamiento que pudiera surgir más allá de la derrota histórica del comunismo.

³⁹⁰ Sobre esto, la última obra de Andreu Escrivà (2021) ofrece unos cuantos argumentos acerca de la necesidad de asumir nuestra responsabilidad sobre la crisis climática y actuar en consecuencia.

³⁹¹ En investigaciones previas hemos visto como lo que hemos llamado «distopías ambientales», recurren, en muchas ocasiones, a una actualización del relato bíblico sobre el apocalipsis, lo que colaboraría a un análisis del problema en clave de «castigo», «culpa» y «redención». Tal y como señalábamos en nuestro artículo dedicado a las distopías climáticas (Rey Segovia, 2021: 64): «The films focus on the selfish nature of human beings and their destructive capacity, which are worthy of divine punishment. Consequently, they detach the reasons that led to collapse from the current economic system, based on an extractivist, consumerist and productivist logic. Although there are references to this in the films, [they] end up focusing on moral and ethical conflicts».

En esto, conviene señalar también a las posibles *trampas* del llamado «tecnooptimismo» que, como vimos en la introducción general al análisis aquí expuesto³⁹², constituye una constante *huida hacia adelante* que hilaría con lo que Žižek (2009: 24) llamaba el «núcleo *utópico*» del capitalismo actual; algo que hemos podido identificar en la apuesta retrotópica (liberal-capitalista) de la mayor parte de los filmes que nos ocupan. Tal es el caso de filmes como *Wall·E*, donde, como vimos previamente³⁹³, la propuesta de refundación «ecológica» se centra en una colaboración entre la humanidad y la tecnología. El repetido mantra que reza que «ya inventarán alguna cosa» —aparentemente sostenido por *novedades* como el coche eléctrico o la geoingeniería— esconde detrás de sí la presente parálisis reflexiva, producto del cierre ideológico al que hemos hecho referencia anteriormente. En última instancia, el riesgo de esto es el de dejarnos con las manos atadas esperando el impacto. En esto, Andreu Escrivà (2021: 98-99) señala que, si bien no se trata de descartar los avances científicos y tecnológicos, la crisis ambiental no tiene una única solución y, en todo caso, se trata más de una cuestión *política* (en el sentido de vida en la *polis*) que *tecnológica*. La idea de que las soluciones surgirán, como por arte de magia, del propio capitalismo (de su capacidad de *reinventarse*, *reciclarse*) serviría así a los mismos fines que las apuestas por la *sostenibilidad* señaladas antes por Garcés.

Por otra parte, este tipo de planteamientos eludirían la necesidad de (re)politizar el debate sobre nuestro modo de vida y sobre nuestra subjetividad, a fin de introducir la cuestión ideológica dentro de la ecuación. Y es que, como señala Jorge Riechmann (2005: 18), en cuanto resulta imposible abordar la problemática de la crisis ecológica sin hablar de capitalismo, cualquier debate sobre *ética ecológica* es inseparable de un debate en términos de *ecología política*. En esta línea, y aunque ya hemos hecho referencia a algunas de estas cuestiones en el epígrafe 2.4.1 de la segunda parte de esta tesis³⁹⁴, vale la pena insistir en las crecientes advertencias realizadas por buena parte de la comunidad científica dedicada al estudio de las causas y consecuencias de las mencionadas crisis (ecológica y ambiental), a lo que habría que añadir, además, el problema del agotamiento de los recursos necesarios para sostener el sistema (y nuestro modo de vida), en lo que algunos autores definen como *crisis energética*. No son pocos quienes señalan que lo

³⁹² Ver epígrafe 2, «Miradas distópicas sobre la crisis de la realidad actual: texto(s) y contexto(s)».

³⁹³ Ver el epígrafe 2.2.3 de esta tercera parte.

³⁹⁴ Ver el epígrafe titulado «Las paradojas de vivir en un mundo limitado», correspondiente a la segunda parte de esta tesis.

anterior es consecuencia directa del modo de producción capitalista en lo que Paul J. Crutzen y Eugene F. Stoermer (2000) han definido como la era del «Antropoceno»³⁹⁵.

Aunque no es nuestra intención profundizar en el análisis de los datos proporcionados por sus investigaciones —cuestión que excedería con creces los límites de esta tesis—, cabe destacar el trabajo de científicos como Antonio Turiel (investigador del CSIC, autor del blog *The Oil Crash*)³⁹⁶, Luis González Reyes y Ramón Fernández Durán (autores de los dos volúmenes que componen la obra *En la espiral de la energía*, editados en 2018 por la organización Ecologistas en Acción), Carlos de Castro y Margarita Mediavila (ambos miembros del grupo de investigación GEEDS, de la Universidad de Valladolid)³⁹⁷ o James Hansen (físico y climatólogo, ex director del Instituto Goddard para Estudios Espaciales de la NASA). En la misma línea, resulta también notable el trabajo de divulgación realizado por autores como el historiador y antropólogo Joseph Tainter (1995), el ingeniero Ferrán Puig Vilar (responsable del blog *Usted no se lo cree*)³⁹⁸, el politólogo Carlos Taibo (2017) o el economista Óscar Carpintero (1999). Dentro de la incontable cantidad de obras dedicadas al estudio concienzudo del tema, el libro *Colapsología* de Pablo Servigne y Raphaël Stevens (2020 [2015]), constituye sin dudas una referencia ineludible. Lo relevante de este recorrido por el trabajo de los mencionados autores es que todos ellos, sin excepción, señalan en la misma dirección respecto a las incompatibilidades de nuestro metabolismo social actual en relación a los límites ecológicos de nuestro sistema.

En cualquier caso, y en línea con un posible planteamiento *distópico* de esta cuestión, es importante destacar la reflexión de Carlos Taibo (2017: 155-156) respecto a un posible

³⁹⁵ En esta línea, en su reciente libro *Utopía no es una isla*, Layla Martínez (2020: 137-138) hace referencia a la propuesta realizada por el historiador y geógrafo Jason W. Moore, quien considera más adecuado hablar de «Capitaloceno». Martínez señala a cómo la propuesta de Moore serviría para señalar a los «verdaderos» responsables de la crisis, esto es, «La acumulación ilimitada y el imperativo del beneficio a cualquier precio que [están] en la base del sistema capitalista». Por otra parte, la autora apunta también que esta propuesta colaboraría a sortear la «parálisis colectiva» en la que nos encontramos inmersos; por ponerlo en sus palabras: «El discurso del antropoceno servía para describir la magnitud de la crisis ecológica en la que estamos inmersos pero, al situar su causa en el ser humano, contribuía a la sensación de que no podemos hacer nada para evitarla. Si el ser humano era la causa, el planeta solo se salvaría cuando hubiéramos desaparecido».

³⁹⁶ <https://crashoil.blogspot.com/>

³⁹⁷ <https://geeds.es/>

³⁹⁸ <https://ustednoselocree.com/>

recrudescimiento de las lógicas totalitarias en el futuro, bajo el entendimiento de que la escasez, la superpoblación y la defensa de una gestión eficiente de los recursos —como hemos visto, motivos habituales de la distopía, señalados ya por autores como Huxley en sus reflexiones sobre el futuro³⁹⁹—, podrían acabar sirviendo como soporte para la recuperación de lógicas de concentración de poder y/o nacionalistas que asegurarían la protección y defensa de los privilegios de las clases dominantes, a costa de una pérdida de derechos de las mayorías. Lo anterior nos permite observar la profunda connivencia entre las consecuencias del modo de producción capitalista y una posible deriva totalitaria del sistema, algo que —ya hemos analizado— las mencionadas distopías intentan eludir de manera constante en su apuesta por la refundación *retrotópica* del capitalismo liberal.

Así, ante las acusaciones de «alarmismo» y «catastrofismo» que alegatos como el de Taibo suelen recibir, nos parece importante recuperar aquí la propuesta de Ramón Fernández Durán (2011: 51-52) acerca de la importancia de pensar en la *catástrofe* como «una ocasión para desmontar aquello que parecía intocable», de manera que esto nos permita «no quedar atrapados por el presente, pero tampoco por el miedo-paralizante hacia el futuro, sino poder imaginar y soñar otros futuros, otros mundos posibles». Se trataría, en definitiva, de abandonar el terreno de la anti-utopía y de la retrotopía, y apostar, por el contrario, por la construcción de (nuevas) *utopías*. Y es que, más que una consecuencia de la crisis ecológica, esta deriva totalitaria —que Taibo (2017: 149) define como *ecofascista*—, bien podría ser leída como uno de los efectos más perniciosos de la parálisis reflexiva actual, en el que la (aparente) falta de alternativas conllevaría un cierre (brutal y total) del sistema sobre sí mismo⁴⁰⁰. La posibilidad de evitar un retorno del fascismo en su faceta más *descarnada* (y *descarada*) dependerá, pues, de la capacidad de movilizar la *imaginación* para intentar escapar al cierre ideológico capitalista que caracteriza nuestros tiempos.

³⁹⁹ Ver, especialmente, las tendencias señaladas por Huxley (1965) en *Nueva visita a un mundo feliz*, ya comentadas en el epígrafe 2.3.3. («El nuevo mundo: entre la (in)felicidad y la clausura») de la segunda parte de esta tesis.

⁴⁰⁰ En la actualidad, series como *El cuento de la criada* (2017-presente), especulan sobre la eventual instauración de un gobierno de corte teocrático y totalitario en los Estados Unidos. Tal gobierno se erigiría sobre las consecuencias de una enorme crisis ambiental, que habría provocado el drástico descenso de los índices de natalidad. Aunque el argumento recuerda a aquél de *Children of Men*, en este caso, la deriva ecofascista se plantea de manera mucho más evidente, abordando especialmente las posibles consecuencias de todo esto para las mujeres (algo también señalado por Carlos Taibo en sus reflexiones sobre el ecofascismo).

3. A modo de síntesis: cambiarlo todo para que nada cambie (o sobre el impulso utópico en la anti-utopía contemporánea).

A fin de emprender un intento de síntesis de lo dicho, conviene realizar una breve recapitulación sobre las hipótesis generales que motivaron, en un primer lugar, nuestro análisis. A saber:

H1 La *validez* de los textos distópicos de la industria cinematográfica hollywoodense en cuanto herramientas útiles para abordar el análisis de los imaginarios hegemónicos sobre la crisis (sus efectos y posibles «salidas») en el mundo occidental.

H2 El vínculo entre las propuestas distópicas del *mainstream* cinematográfico contemporáneo y la presente «impotencia reflexiva» (Fisher, 2018: 49), entendida también en el marco de las dificultades para imaginar un porvenir alternativo y/o potencialmente *utópico*, a lo que autores como Martorell (2019: 12) se han referido como «crisis de la imaginación».

H3 El vínculo entre tal «crisis de la imaginación» y el supuesto «triumfo» del relato neoliberal, sintetizado en la famosa expresión de Margaret Thatcher «*There is no alternative*» (TINA). Vínculo que, en definitiva, apuntaría no tanto a una *crisis* como a un *secuestro de la imaginación* como parte de la conquista de nuestra subjetividad por parte del capitalismo en su fase actual (fase que, en epígrafes recientes, hemos identificado como *psicopolítica*).

De las anteriores hipótesis, expuestas ahora de manera resumida, hemos ido extrayendo algunas conjeturas más concretas o *hipótesis secundarias* que han servido para estructurar nuestra exposición:

- (a) Las imágenes distópicas del cine *mainstream* contemporáneo como soporte de una determinada concepción de (*lo que es y debería ser*) el mundo (*la realidad*), así como de nuestra posición dentro de tal concepción (*nuestra subjetividad*).
- (b) Los potenciales conflictos (*tensiones, intersecciones*) presentes en estos imaginarios que nos permitirían trascender un análisis meramente estructuralista para abordarlo en términos de lo que Williams (2000: 129) definió como *hegemonía*.

- (c) Los cruces entre lo *popular* y lo *masivo*, entendiéndolos como premisa fundamental sobre la que se apoya la *renovación* —o nuevo *auge*— de la crítica distópica en el cine de masas.
- (d) La incorporación de las demandas surgidas de la cultura popular como forma de *neutralización* o *borrado* de las mismas.
- (e) La necesidad de abordar esta *neutralización* o *borrado* en términos de un «cierre de filas» en torno al sistema capitalista —un *cierre ideológico*— que, en último término, serviría no sólo para eludir su señalamiento como parte del problema sino, también, para confirmarse como la única alternativa posible.
- (f) La observación del *impulso utópico* dentro de la distopía que, entendido dentro del marco de este *cierre ideológico* (y de la consiguiente clausura de las alternativas), manifestaría la «ingenuidad utópica» del capitalismo, convirtiendo a estos relatos en una suerte de *anti-utopías utópicas* o *utopías realistas* (*realismo* que alude, en último término, a una *cesión* ante la única realidad supuestamente posible).
- (g) Lo que lo anterior supone en cuanto «*huida hacia adelante*», en la medida en que manifestaría una confianza tácita en el sistema que nos permitiría justificar nuestra propia pasividad/parálisis: esto es, lo que Mark Fisher (2018: 90) formulaba como un «*cinismo de la aceptación*».
- (h) La traducción de este *cinismo* en términos de una *despolitización* o *desideologización del conflicto*, observado en los reclamos de una *estabilidad* que, al no conseguir proyectarse utópicamente en el futuro, vuelve su mirada al pasado en forma de *retrotopía*.

A lo largo de este recorrido por algunas de las ficciones distópicas más relevantes del cine *mainstream* de nuestro siglo, hemos podido comprobar cómo la mayoría de ellas privilegian una determinada mirada, valiéndose de una serie de estrategias formales y narrativas propias del cine hollywoodense. Nos referimos, para el caso que nos ocupa, a la práctica coincidencia entre la mirada espectral y la identificación con el punto de vista del/de la protagonista (apreciada prácticamente en todos los casos, exceptuando, quizá, *Children of Men* o *Snowpiercer*), el efecto de (*híper*)realidad de la imagen distópica, la recurrencia de la estructura monomítica (el periplo del héroe) de este tipo de propuestas o su insistencia en el clásico *happy ending*, entre otras. En línea con estos dos últimos aspectos, hemos comentado cómo la estructura narrativa planteada en los filmes

suele estar dirigida hacia la recuperación del orden; orden en el que la reedición del mito fundacional de la nación estadounidense acaba sirviendo como modelo para la restitución civilizatoria. Tal es el caso de filmes como *Minority Report*, las sagas *Maze Runner* y *Divergent*, *The Giver*, *Elysium*, *Ready Player One* o *Wall-E*. Tal redición se apoyaría, sobre todo, en el énfasis puesto en aspectos tales como la blanquitud/blancura, la masculinidad, la *heroicidad*, el individualismo, la ética del trabajo y la disciplina, aspectos todos que ponen de relieve la persistente influencia de la ética calvinista en la cultura estadounidense hasta nuestros días. Ética que puede apreciarse también en la insistente revitalización de aquellos relatos sobre los que se sostiene el imaginario nacional estadounidense, en especial, el del destino manifiesto.

Esta suerte de añoranza de lo que *debería haber sido* (y, por tanto, de lo que *debería llegar a ser*) puede observarse, decíamos, en la propuesta nostálgica de muchos de estos filmes. Tal y como hemos visto, esta nostalgia suele plantearse apelando —bien sea a nivel narrativo y/o de puesta en escena— a un pasado en realidad *reificado*, *fetichizado*, en el que la historia se repite a modo de pastiche o «parodia vacía», obviando los conflictos inherentes a la misma. De esta manera, el pasado acaba presentándose como un mero *collage alegórico* (Huyssen, 2010: 19), plagado de referencias descontextualizadas y deshistorizadas, impidiendo abordar su vínculo con el (*nuestro*) presente y el futuro (distópico) desde un enfoque crítico/materialista, y colaborando con ello al olvido y a la naturalización acrítica de la historia. En este sentido hablábamos de la apuesta *retrotópica* de la mayoría de los filmes, entendiéndolo como un impulso utópico subyacente centrado en la recuperación de un supuesto pasado immaculado que, en último término, coincidiría con el restablecimiento de los pilares ideológicos liberales-capitalistas.

A esto nos referíamos al hablar, sobre todo, de los desenlaces propuestos en la mayor parte de estas distopías, en los que la victoria sobre la *barbarie* totalitaria (punto de partida de la mayoría de los filmes que componen nuestro corpus), se traduce en una celebración de la restauración democrática, asociada, primordialmente, a la idea de *libertad individual*. Así, hemos podido comprobar cómo en prácticamente todos los casos esta libertad individual es abordada en el sentido de —valga la redundancia— la asociación de *individuos* (supuestamente) *libres*, *descartando* la influencia de cualquier otro tipo de factor que no sea la voluntad y/o la conjunción de los intereses propios, personales. Esto es, de la afirmación de un individuo *emprendedor*, cuyo *éxito* depende única y

exclusivamente de sí mismo, de la *libertad para elegir* su propio camino y de la (auto)realización de sus *capacidades y talentos*: en definitiva, del *homo economicus* o, por decirlo más claramente, del individuo capitalista moderno.

Como hemos podido analizar en páginas anteriores, esta afirmación podría entenderse como una suerte de «callejón sin salida», en el que el pretendido ánimo crítico de la distopía se diluiría en una apuesta por un retorno a un pasado pre-distópico que —en la relación texto-enunciatorio— se traduciría en la refundación del mismo sistema (supuestamente) censurado. Con esto, la propuesta se acabaría materializando en una suerte de *cierre* del sistema sobre sí mismo. En otras palabras, los periplos heroicos que sirven de estructura para prácticamente todos los filmes analizados, en su eterno retorno a este tiempo pre-distópico como «buen lugar» (como pasado idealizado, *utópico*), pondrían en riesgo el ánimo admonitorio de los filmes, en tanto en cuanto clausurarían los conflictos planteados en una apuesta que, si bien superaría la realidad distópica representada como punto de partida en la diégesis, reproduciría los límites de la realidad extradiegética.

En cualquier caso, es cierto que la refundación propuesta en los filmes iría siempre de la mano de la aceptación de una necesaria *reforma*. Pero se trata de una reforma que se sustenta en la reafirmación de una ideología que en ningún momento se pone en cuestión, sino que es incluso defendida como si se tratase de una cuestión de *sentido común*. En tanto los filmes insisten —en la línea de la anti-utopía *mandeviliana* vista en el epígrafe 2.1 de la segunda parte— en vincular las ansias de libertad a la reivindicación de la naturaleza individualista/*egoísta* del ser humano, la única emancipación posible es aquella que garantiza el marco liberal-capitalista. Dicho de otro modo, la base para cualquier intento de superación de la distopía o, lo que es lo mismo, para la consecución de la *libertad*, estaría basado, pues, en el respeto (y la *resignación*) a ese egoísmo que se asume innato (y, por tanto, también, inmutable), con lo que el capitalismo liberal se presentaría como la opción más «adecuada». Cualquier esfuerzo por poner coto a nuestra naturaleza, vinculada en muchos casos a los intentos por mantener una paz y estabilidad duraderas (como sucede, por mencionar los casos más evidentes, en *Minority Report*, la saga *Divergent* o *The Giver*) quedará (siempre) condenado al fracaso. Es en este sentido que creemos posible calificar este tipo de propuestas como *retrotopías anti-utópicas*, dado que cualquier alternativa a este orden quedaría descartada en el momento en el que se asumirían *contra natura*. De esta manera, la restitución liberal-capitalista señalada

antes quedaría formulada no como un alegato en favor del sistema, sino como la defensa de un *orden natural*, en una operación de *borrado* ideológico.

Lo anterior vendrá reforzado por la recurrencia de determinados tropos, muchos de ellos propios de la tradición anti-utópica contemporánea, como el totalitarismo, el anti-cientifismo, los muros, las ruinas o la frontera. Tal y como hemos señalado, estos tropos acabarían funcionando como elementos legitimadores del cierre propuesto, dado que no sólo permitirían identificar los límites de la realidad —algo que, como vimos, se traduce generalmente en la imposibilidad de una vida en el *exterior*— sino, sobre todo, las constantes amenazas a esta (*nuestra*) libertad. Respecto a esto último, a lo largo del análisis hemos ido identificando las posibles articulaciones texto/contexto, poniendo especial énfasis en el presente panorama de crisis, entendido como escenario que no sólo *autoriza*, sino que además *motiva* unas lecturas (más o menos) determinadas de los textos. Así, explicábamos cómo este nuevo auge de la ficción distópica de masas debe contemplarse a la luz de los eventos que han marcado, de forma traumática, la experiencia de la civilización occidental —fundamentalmente, la norteamericana— en los últimos veinte años: en especial, los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001, las guerras de Afganistán e Irak y el crack financiero de 2008. El paralelismo entre estos sucesos y aquellos que marcaron al país norteamericano durante el siglo XX (con la crisis, la II Guerra Mundial y la aparente amenaza al *American way of life* por parte del comunismo como ejes vertebradores), serviría de soporte al discurso *retrotópico*, en tanto que, al tiempo que funcionarían como advertencia sobre la posibilidad de la repetición de la historia, constituirían un *recurso pedagógico* dirigido a aleccionarnos sobre el presente. En otras palabras, lo anterior funcionaría como cotejo moralizante sobre la resolución del conflicto, en la que Estados Unidos volvería a presentarse como adalid de la libertad y la democracia, en consonancia con los imaginarios sobre la victoria aliada tras la II Guerra Mundial y el recuerdo de la «edad dorada» del capitalismo.

En todo caso, la importancia del contexto actual en lo que aquí nos concierne tiene que ver también con lo que los mismos significaron en cuanto momento de impugnación del sistema capitalista en el mundo occidental. Impugnación en la que la hegemonía política y cultural de los Estados Unidos —centro del huracán y principal abanderado del capitalismo a nivel global— parecía ponerse en jaque. En este sentido, cabe recordar que si bien el momento más álgido del nuevo ciclo de protestas se alcanzaría en el año 2011 —con movimientos como el 15M u *Occupy*— el mundo occidental había alzado ya la voz

contra las invasiones a Irak y Afganistán casi diez años antes. Tal y como hemos podido observar, la crítica distópica recogería este descontento como parte fundamental de sus propuestas: lo hemos visto en el rechazo a la hipervigilancia en el caso de *Minority Report*, en el respaldo de *Elysium* a la *Affordable Care Act* (el famoso *Obamacare*), en la crítica a la codicia corporativa de *In Time* o en las aspiraciones *rebeldes* de los jóvenes protagonistas de distopías adolescentes como *Divergent*, *The Giver* o *The Maze Runner*. Lejos de agotarse, la victoria de Donald Trump en las elecciones presidenciales estadounidenses de 2016 proporcionó nuevo material a la distopía. El giro ultraconservador de la política estadounidense, el ataque frontal de Trump al feminismo y a los movimientos antifascistas, su actitud negacionista frente a la crisis climática y la defensa de una política migratoria abiertamente xenófoba, puede observarse en la sátira distópica de *Downsizing* o en la «resistencia» de los jóvenes de *Ready Player One*.

Estas evidentes correspondencias ponen sobre la mesa los constantes intercambios entre lo popular y lo masivo, algo que ya habíamos observado en la segunda parte de esta tesis. Como se recordará, allí hacíamos alusión a las tensiones surgidas de la incorporación de los relatos distópicos a los circuitos de la industria cinematográfica hollywoodense durante los años setenta-ochenta⁴⁰¹, producto en parte de las propias dinámicas del modo masivo de producción cultural. La homogeneización, la estandarización, la lógica de las audiencias y los beneficios, parecían haber acabado *fagocitando* aquellos elementos potencialmente subversivos de los textos distópicos, algo que observábamos también como parte de la tendencia al cierre ideológico iniciado con el triunfo del neoliberalismo en los Estados Unidos y Reino Unido durante la misma época. Cierre que, a día de hoy, parecería fortalecerse con la definitiva consolidación de la distopía como un producto (más que) rentable para la industria del entretenimiento (ya no sólo la cinematográfica, sino también la de los videojuegos o la literatura de masas). Basta con observar que varios de los filmes aquí analizados no son más que adaptaciones de novelas que habían ya demostrado su éxito en los circuitos comerciales⁴⁰².

En cualquier caso, como señalábamos también durante la segunda parte, es necesario reconocer que estos intercambios no dejan de ser fuente de potenciales contradicciones

⁴⁰¹ Ver epígrafe 2.4.5, «Cierres y aperturas de la crítica distópica: un balance de una época de transiciones», correspondiente a la segunda parte de esta tesis.

⁴⁰² Novelas como *The Maze Runner* (James Dashner, 2009), *Divergent* (Veronica Roth, 2011) o *Ready Player One* (Ernest Cline, 2011) estaban ya posicionadas como *best sellers* antes del estreno de sus respectivas adaptaciones cinematográficas.

que habilitan un espacio de potencial reflexión que no debe ser completamente desdeñado. En esto, hemos visto cómo la insistencia en los tropos que articulan las diferentes propuestas constituyen también los lugares donde se manifiestan las antinomias del sistema (y las posibles síntesis), lo que nos permite identificar los potenciales conflictos propuestos tanto en el plano diegético como extradiegético. En definitiva, los muros distópicos no pueden ser nunca completamente herméticos y deben admitir ciertas (necesarias) filtraciones desde el exterior para justificar su propia existencia. Es por ello que consideramos problemático establecer una categorización definitiva de los filmes como distopías críticas o meras anti-utopías, en la medida en que, como hemos podido comprobar, los textos distópicos no dejan de constituir muestras de esas *experiencias sociales en solución* a las que se refería Raymond Williams (2000: 156) y, en consecuencia, suponen un espacio de permanente *negociación* entre lo *residual* y lo *emergente*. Negociación que se plasma en ese doble juego entre la impugnación y la restitución del orden al que nos referíamos previamente, y que puede identificarse también en la interpelación a un público *crítico* —o, al menos, capaz de participar en la lectura crítica de la realidad propuesta— que, al mismo tiempo, es exhortado insistentemente a *dejarse llevar y entretenerse*: después de todo, lo que tenemos delante *no es más que una película*.

En esta línea, decíamos que las lecturas de los textos estarán casi siempre condicionadas por la situación de *indefensión* del espectador distópico, surgida como producto de las estrategias formales mencionadas al inicio de este análisis. Indefensión que vendrá además reforzada por la dinámica tendencialmente monológica de la cultura masiva, que colocaría al espectador en un estado de «doble incapacidad», tal y como hemos observado en el epígrafe 2.1 de esta tercera parte. En este sentido, hemos hecho ya alusión a los posibles límites de la narrativa tradicional hollywoodense, bajo el entendimiento de que su insistencia en la clausura de los conflictos (el *final feliz* comentado antes), *aligeraría* el potencial de la distopía como reflexión crítica. Cabe aclarar, no obstante, que no se trata de realizar una enmienda a la totalidad del cine narrativo, en cuanto creemos, como señala De Lauretis (1992: 112), que este no tiene por qué asumirse como «propiedad exclusiva de los códigos dominantes» ni tiene por qué estar, necesariamente, «únicamente al servicio de la “opresión”» (los ejemplos de lo contrario son numerosos, aunque podríamos destacar el caso de la narrativa de Le Guin o Tolkien, por mencionar algunos). Sin embargo, la mencionada situación de *indefensión* del espectador distópico

privilegiaría unas determinadas posiciones subjetivas que, en último término, favorecerían una lectura acrítica de los textos.

Y es que, en definitiva, la búsqueda planteada en los filmes estará siempre determinada por aquello a lo que el filme nos permita acceder, lo que en última instancia estará subordinado a lo que se *muestra* y lo que se *oculta*. Por supuesto, lo anterior no supone una característica exclusiva de este tipo de textos e incluso podría argüirse que el espectador del cine narrativo hollywoodense se encuentra siempre (al menos hasta cierto punto) *indefenso* en este sentido. Aun así, como hemos visto, la *violencia* inherente a este tipo de textos tendería a reforzar esta posición⁴⁰³ dado que anuncia, desde el inicio, su intención de *consternar* e *inquietar* al espectador, enfrentándolo con la angustia y la frustración producto de la *falta* encarnada en estos fantasmas distópicos. En todo caso, el problema radicaría en que tales fantasmas no dejan de constituir, al fin y al cabo, un simulacro/simulación de lo reprimido, una suerte de *imagen de la imagen* —podríamos decir, recurriendo a Jean Baudrillard (1984), un *simulacro del simulacro*— que, paradójicamente, nos proporcionaría una vía de escape del encuentro con lo real-traumático, brindándonos un espacio donde realizar una mera *catarsis*.

El enfrentamiento con el fantasma distópico no dejaría de ser, entendido de esta forma, una manera de encubrir (y eludir) el verdadero encuentro traumático con lo Real (con esa falta definitiva, *irresoluble*): una especie de, como dijimos antes, *huida hacia adelante* que nos permitiría hacer nuestra realidad más *soportable*, reforzando con ello la *impotencia reflexiva* a la que se refería Fisher (2018: 49). Así, esta *huida* de lo real corre el riesgo de traducirse en una parálisis *cínica*, inmovilista, en la que el principal aprendizaje extraído sería el de la resignación a una realidad que, aun cuando se entiende imperfecta, se asume, al mismo tiempo, como la única posible. Esto que, como vimos en la introducción al segundo epígrafe del análisis, Žižek (2009: 7) expresa como la fórmula de un régimen que «sólo imagina que no cree en sí mismo», se presentaría aquí bajo la forma de una pesadilla —no por nada Hollywood ha sido popularmente asimilado a una *fábrica de sueños*— que, en cuanto tal, nos permitiría volver a despertar para encontrarnos con una realidad más *amable*. En resumen, el despertar de la pesadilla distópica, lejos de movernos a actuar, nos permitiría —recurriendo nuevamente a Žižek (2009: 26)— *seguir soñando*, convirtiendo la imagen del trauma en una «fuga del encuentro con lo real»

⁴⁰³ Esto sin dejar de reconocer el conflicto inherente a cualquier posible interpretación.

(Žižek, 2008: 62): una búsqueda paralizante que nos anclaría a la realidad capitalista como lo *preferible*.

Pese a lo dicho, es necesario reconocer las posibles fisuras dentro del propio *mainstream* que, a nuestro entender, están bien representadas en casos como *Snowpiercer*, *Children of Men* o, incluso también, en *Blade Runner 2049*⁴⁰⁴. La denuncia del artificio mediante el recurso de la caricatura o del descentramiento de la mirada, la resistencia al cierre, la apuesta por la exploración, superación y eventual desaparición de los límites (genéricos, narrativos y formales), parecerían querer recuperar el espíritu satírico de la tradición utópica, intentando plantear un desafío a la monología del cine de masas. Algo que en el caso del director de *Children of Men*, Alfonso Cuarón, se convierte en toda una declaración de intenciones, al incluir en los extras de la edición en DVD un corto documental titulado *The Possibility of Hope* (2007) como propuesta que busca abrir un debate (potencialmente) *utópico* a partir de la ficción distópica. Consideramos que este tipo de planteamientos suponen un claro esfuerzo por ir un paso más allá de aquellos planteamientos más canónicos/tradicionales de Hollywood. Aunque, como vimos, es evidente que estos filmes manifiestan también muchas de las contradicciones achacadas al resto del corpus, creemos posible distinguirlos de aquellos en la medida en que su ánimo de *trascender* las fronteras, su apuesta por la *inestabilidad*, la *muerte* o la *desarticulación*, suponen la imposibilidad definitiva de un retorno a lo mismo o, al menos, de un retorno bajo los mismos términos.

En esto último, conviene aclarar que la misma noción de *retrotopía*, tal y como la propone Bauman (2017: 126), no tiene por qué estar asociada necesariamente al *cierre*: después de todo, la búsqueda de esas «grandes ideas» del pasado, enterradas «prematuramente», puede suponer también una oportunidad para recuperar el hilo rojo de la utopía y desandar el laberinto. Basta recordar que grandes figuras como William Morris o, incluso, el propio Tomás Moro fueron capaces de volver la mirada atrás —sin retornar al pasado— en su apuesta por superar el presente. En nuestra propuesta de retornar a la utopía, que retomaremos en las conclusiones finales de esta tesis, estos últimos ejemplos nos habilitan a volver a explorar las posibilidades dialógicas de lo utópico o, en definitiva, a

⁴⁰⁴ Es cierto que en el caso de esta última, tal y como hemos apuntado en el epígrafe 2.2.3 de esta tercera parte, la ambigüedad de su planteamiento puede suscitar lecturas muy dispares. Por otra parte, es claro que el personaje de K reproduce muchos de los tópicos que hemos achacado al resto de protagonistas masculinos (el mesianismo, la blanquitud, etc.). Aun así, creemos que su apuesta por la *incerteza* abre algunas posibilidades para una lectura en clave utópica (que no retrotópica) del filme.

(re)establecer el vínculo entre la imagen, la imaginación y lo imaginario entendido ahora como una posible «puesta en común» que nos ayude a encontrar una salida al cierre distópico actual, más allá de la ficción.

UN POSIBLE COROLARIO: LA UTOPIÍA Y LO UTÓPICO COMO PUNTOS DE LLEGADA.

Sobre el cierre distópico y la necesidad de (re)pensar la utopía.

Antes de abrir el debate, es necesario realizar una recapitulación de algunas de nuestras principales conclusiones en torno a la cuestión que nos ocupa. Aun cuando estas han sido expuestas de alguna manera en las síntesis correspondientes a cada bloque⁴⁰⁵, creemos conveniente presentar las mismas ahora de manera resumida, a fin de recuperar nuestra hipótesis final, centrada en la necesidad de reflexionar sobre la posibilidad de la imaginación utópica en la actualidad. Para ello, desandaremos el camino en sentido inverso: si en nuestro recorrido hemos ido de la utopía a la distopía, proponemos ahora partir de las tendencias analizadas acerca del panorama distópico actual a fin de reclamar la propuesta sobre lo utópico en el sentido esbozado al final de la primera parte. En resumen, podríamos decir que:

- (a) Las imágenes distópicas más populares en la actualidad proponen, generalmente, una restitución del orden capitalista en un sentido *nostálgico* que reedita los orígenes del estado liberal moderno.
- (b) En esta reedición, los Estados Unidos se nos presentan como modelo paradigmático de la civilización (podríamos decir, como *modelo cultural a seguir* para el resto de estados capitalistas) y como posibilidad utópica.
- (c) En el camino, la mayor parte de las distopías contemporáneas censuran cualquier alternativa que no pase por una mera *reforma* del sistema, reconociendo la *naturaleza humana* —entendida en sentido hobbesiano— como límite insalvable, lo que, en definitiva, se traduce en un llamado a la *resignación* respecto a las posibilidades utópicas
- (d) En este sentido, decíamos, la mayor parte de las distopías actuales pueden ser consideradas *retrotopías anti-utópicas*, en la medida en que suponen un *cierre* del sistema sobre sí mismo.

⁴⁰⁵ Ver los epígrafes titulados «Una síntesis: hacia una (im)posible definición de lo utópico», «Enfrentarse al laberinto distópico (y salir con vida)» y «A modo de síntesis: cambiarlo todo para que nada cambie (sobre el impulso utópico en la anti-utopía contemporánea)».

- (e) Dado que definir las como *retrotopías* supone tener en cuenta el impulso utópico implícito a estos textos, es necesario admitir las tensiones que los mismos ponen en evidencia, en tanto en cuanto no dejan de ser un síntoma de las contradicciones asociadas a este reconocimiento de los límites.
- (f) En esto último, las distopías contemporáneas recogen la posta de la tradición distópica previa (especialmente, aquella de las décadas de los 50-60 en adelante), en cuanto continúan siendo expresiones en las que se manifiestan los conflictos sociales, políticos y/o culturales del presente.
- (g) No obstante, su consolidación como producto masivo parece estar relacionada con una posible *atenuación* de la crítica, en especial en lo que respecta a la impugnación del *progreso* como eje principal sobre el que pivota su denuncia. Como hemos observado, pese a que las actuales distopías rechazan algunos de los aspectos relacionados con esta noción de progreso, la crítica parece centrarse ahora más en una posible *regresión* —en términos de repetición de la historia— en la que los efectos perniciosos del progreso se presentan generalmente como *desviaciones y/o perversiones* del mismo.
- (h) En esta línea, mientras en las distopías de décadas anteriores era aún posible identificar ciertas tendencias hacia la apertura y la imaginación de alternativas —apertura que, como decíamos al final de la segunda parte, había significado ya una transformación dentro de la tradición distópica, de aquellos mensajes más claramente anti-utópicos (*Nosotros, Un mundo feliz, 1984*) hacia otros más «anti-sistema» (*Fahrenheit 451, Mercaderes del espacio, etc.*)— la mayor parte de las distopías actuales parecen volver a *encerrarse* dentro de los grandes muros de la anti-utopía más canónica.
- (i) Así, en esta progresiva mercantilización de la distopía como producto inscrito dentro de las dinámicas monológicas del modo masivo de producción cultural, el proceso de *fagocitación* del potencial crítico de los textos distópicos iniciado ya en las últimas décadas del siglo pasado quedaría culminado, en consonancia con el progresivo cierre ideológico surgido como producto del colapso del socialismo real y el triunfo del relato neoliberal en las décadas de 1980 y 1990.
- (j) La necesidad, pues, de recuperar el espíritu *dialógico* y *poético* que hemos reconocido como elementos constitutivos de lo *utópico* desde Moro hasta Le Guin o Kim Stanley Robinson, supone un punto de partida desde el cual intentar superar el cierre monológico de la distopía contemporánea, en pos de una apertura en un

sentido *movilizador*; esto es, de una utopía que reivindique su vigencia no como «fin de la historia», sino como *proceso persistente y nunca cerrado* de forma definitiva.

De esto último es de lo que pretendemos ocuparnos en este corolario, admitiendo de entrada que lo que presentaremos debe ser entendido más como una propuesta de debate que como una respuesta categórica y definitiva a la cuestión que nos ocupa (algo que, dado las características de un trabajo de este tipo, consideramos que sería demasiado pretencioso por nuestra parte). Si bien defendemos como válidos los resultados obtenidos a lo largo de esta tesis, somos conscientes de que los mismos *pueden* (y *deben*) ser puestos en cuestión, sobre todo en lo que respecta a las posibles salidas al actual cierre distópico.

La distopía está de moda, no parecen haber dudas de ello. Basta con abrir el catálogo de cualquier plataforma de *streaming* para observar la diversidad de títulos distópicos que las pueblan: *The Handmaid's Tale*, *3%*, *Black Mirror*, *La Valla*, las nuevas adaptaciones de *Snowpiercer* o *Brave New World*, *Altered Carbon*, *Years and Years*, *L'Effondrement*, son sólo algunos ejemplos. A estos habría que sumar todo el catálogo de ficciones postapocalípticas o de ciencia ficción con características distópicas, como *The 100*, *The Walking Dead*, *Love, Death y Robots* o *Westworld*, por mencionar sólo algunas de las más conocidas. La «moda distópica» no se limita sólo al panorama audiovisual. Ernest Cline, autor de la novela *Ready Player One* en la que se inspira el filme aquí analizado, acaba de publicar su secuela (*Ready Player Two*, 2020). Suzanne Collins anunciaba, en 2019, el lanzamiento de una nueva novela, precuela de su saga *The Hunger Games*⁴⁰⁶. El éxito de la serie *The Handmaid's Tale* ha suscitado también la publicación de una segunda novela, titulada «Los Testamentos» (*The Testaments*, Margaret Atwood, 2019).

¿Por qué se nos hace tan difícil imaginar otro(s) mundo(s) posible(s)? ¿Qué hay detrás de la «moda distópica» actual? A lo largo de las páginas que componen esta tesis, hemos intentado dar respuesta a ello, buceando a través de algunas de las imágenes más populares que conforman nuestros imaginarios e imaginación sobre el (*nuestro*) futuro. Los muros, las fronteras, el encierro, las ruinas, el recrudescimiento de las desigualdades, el totalitarismo o, incluso, el definitivo colapso civilizatorio, dejan constancia de nuestro

⁴⁰⁶ Ver: <https://www.panempropaganda.com/movie-countdown/2019/6/17/hunger-games-dark-days-sequel-novel-from-suzanne-collins-co.html> [Consultado el 28-10-2021].

creciente reconocimiento de vivir en los tiempos del «todo se acaba», que diría Marina Garcés (2017: 13). En esto, la admisión de la *derrota*, la *resignación* a que la realidad en la que vivimos es la *única* posible y la consecuente necesidad de *adaptarse* a lo que Mark Fisher (2018) denominó el «realismo capitalista» —todos ellos asuntos de los que se ocupan, como hemos podido comprobar, la mayor parte de las distopías del *mainstream* contemporáneo— vendría a confirmar la parálisis/impotencia reflexiva en la que nos encontramos sumidos desde (al menos) las dos últimas décadas del pasado siglo. «*So it is*», diría la Mason de *Snowpiercer*. *No hay alternativa*, apuntaría Thatcher.

No obstante, al mismo tiempo, un cierto *hartazgo* con esta visión del mundo parecería estar abriéndose paso entre el cinismo y la resignación. Hace unos meses, durante un acto público de la organización *Extinction Rebellion* en el centro de la ciudad de Valencia, un vecino del barrio de Orriols me transmitió su cansancio y el de las personas que lo acompañaban con este tipo de manifestaciones que sólo se centran en señalar «lo mal que estamos». Otra vecina entre el público reclamaba, a voces, «soluciones». Esta necesidad de recuperar un horizonte utópico estaría suscitando, también, una significativa producción académica y ensayística⁴⁰⁷, acuciada por una crisis que plantea cada vez más desafíos, incluso, para el propio sistema. La certeza de la crisis ecosocial parece haber conseguido trascender los círculos relativamente marginales de «alarmistas» o «apocalípticos» de décadas anteriores, para instalarse como un debate en el que hasta el capital ha tenido que *significarse*. La cadena de comida rápida Burger King acaba de inaugurar su primer restaurante vegetariano en el centro de Madrid, con su «Rebel Whopper» como producto estrella⁴⁰⁸. La industria del *fast fashion* ofrece en sus tiendas camisetas de algodón ecológico y producción «ética» a precios populares⁴⁰⁹. Hace poco menos de cinco años, Toyota⁴¹⁰ nos invitaba a «conducir como pensamos» apelando a la reflexión sobre la pobreza energética, la corrupción o nuestra responsabilidad sobre la crisis ecológica. Uno de los más recientes anuncios de Audi, con motivo del lanzamiento de su nuevo modelo 100% eléctrico, afirma que «nunca habíamos necesitado tanto

⁴⁰⁷ Ver el apartado dedicado al estado de la cuestión. A las obras allí mencionadas, habría que añadir la reciente publicación del libro *Contra la distopía*, del filósofo valenciano Francisco Martorell (2021).

⁴⁰⁸ Ver: <https://www.tendencias.com/gourmet/ahora-que-burger-king-tiene-hamburguesa-100-vegetariana-hemos-probado-su-restaurante-pop-up-veggie-madrid> [Consultado el 29-10-2021].

⁴⁰⁹ Ver: <https://www.forbes.com.mx/negocios-puede-ser-sustantable-la-industria-fast-fashion-esto-dicen-las-expertas-en-medio-ambiente/> [Consultado el 29-10-2021].

⁴¹⁰ La referencia corresponde a la campaña titulada «Conduce como piensas» (2017), disponible en <https://youtu.be/q26BKj0pVCA> [Consultado el 29-10-2021].

progresar»⁴¹¹. La fundación de una gran entidad financiera del estado español, apela a su compromiso social con el *progreso* humano, matizando que «sólo es progreso si progresamos todos»⁴¹². *Greenwashing* aparte, los departamentos de marketing de las grandes empresas capitalistas han tomado nota de la creciente demanda de algún tipo de *cambio*. Algo en lo que es posible inscribir también la propuesta *retrotópica* de los filmes aquí analizados.

El capitalismo parece perfectamente capaz de ofrecernos la imagen de un horizonte utópico *humano, progresista, sostenible* y, sobre todo, *realista*: no hay necesidad de alarmarse, *estamos trabajando para ustedes*, nos dicen. Una utopía que abandona su espíritu profundamente humanista para retornar a la *fe*. Y es que, en definitiva, esta celebración acrítica de las posibilidades actuales del *progreso* pone sobre la mesa la persistente confianza en un sistema que, pese a haber dejado constancia de su fracaso, no cesa de insistir obcecadamente en su capacidad para *reinventarse* y *adaptarse*. El «algo inventarán» se convierte así casi en una plegaria que confirma el *secuestro de la imaginación* al que nos hemos referido a lo largo de las páginas de esta tesis: fuera del sistema, sin alternativas a la vista, sólo parece esperar(nos) la *barbarie*.

Al tiempo de escribir este corolario, está a punto de celebrarse la última cumbre internacional del cambio climático organizada por las Naciones Unidas en la ciudad de Glasgow, Escocia. La conocida como COP26 viene en buena parte marcada por el último informe del Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC) que demanda soluciones más «ambiciosas» a corto y medio plazo para mitigar los impactos de un más que probable colapso ecológico⁴¹³. Lo que tal informe pone sobre la mesa es que —como ya venían sosteniendo diversos actores del ámbito científico desde

⁴¹¹ La versión norteamericana del mismo anuncio opta por hablar en términos más abiertamente humanistas: «We choose what we want our future to be like». Ver: «Celebrating Progress. Regé-Jean Page & the Audi Q4 e-tron», disponible en <https://youtu.be/KhRhlmHMb8> [Consultado el 29-10-2021]

⁴¹² Campaña de la Fundación La Caixa (2021). Ver, por ejemplo, <https://youtu.be/bEQzXGDVwWY> [Consultado el 29-10-2021].

⁴¹³ Bordera, Juan y Prieto, Fernando. «El IPCC considera que el decrecimiento es clave para mitigar el cambio climático». En *CTXT (Contexto y Acción)*, 07-08-2021. Disponible en <https://ctxt.es/es/20210801/Politica/no36900/IPCC-cambio-climatico-colapso-medioambiental-decrecimiento.htm> [Consultado el 28-10-2021].

hace décadas⁴¹⁴— el crecimiento infinito sobre el que se sostiene la idea del progreso capitalista es, a todas vistas *insostenible*. Como diría Samir Amin (2009: 7): «El principio de la acumulación sin fin que define al capitalismo es sinónimo de crecimiento exponencial, y este, como el cáncer, lleva a la muerte». Antonio Turiel, científico del Centro de Investigaciones Científicas del Estado español (CSIC), insistía ya hace algunos años ante el Parlamento vasco sobre la «imposibilidad física de continuar con el actual consumo de energía»⁴¹⁵. Ya hemos visto, en la introducción a esta tesis, que entre los resultados de la última encuesta del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), el «miedo al futuro» se perfila ya como una de las «nuevas» preocupaciones de la población española⁴¹⁶. Todo este panorama nos aboca a la necesidad de (re)pensar la propia noción de progreso y, en consecuencia, a revisar la manera en que percibimos tradicionalmente la *utopía*.

Como vimos en las páginas que componen la primera parte de esta tesis doctoral, la tradición utópica surge a la par de la transición hacia el paradigma moderno, fundamentalmente humanista, en el que la consciencia de nuestra capacidad como seres humanos para influir en el curso de la historia tomaría un enorme impulso a partir de la Revolución Francesa⁴¹⁷ y, más tarde, sobre todo, con la Revolución Industrial. La *entronización* de la ciencia y la tecnología como bases del progreso (Fernández Durán y González Reyes, 2018a: 222), entendido desde la óptica del *avance*, serían fundamentales para la transformación de la utopía en un sentido *eucrónico*, en el que el futuro pasaba a percibirse con entusiasmo y optimismo; esto es, en el sentido de una progresión lineal de la historia que nos llevaría inevitablemente al *fin* de la misma o, dicho más claramente, a la superación definitiva del conflicto y las contradicciones. Como diría Marina Garcés

⁴¹⁴ Ver epígrafe 2.4.1 de la segunda parte («Las paradojas de vivir en un mundo limitado: indiferencia y apatía en la distopía maltusiana») y 2.5.4 de la tercera parte, dedicada al análisis de la filmografía distópica *mainstream*.

⁴¹⁵ González de Uriarte, Natalia. «El fin del capitalismo no es el fin del mundo», *Eldiario.es*, 28-09-2014. Disponible en https://www.eldiario.es/euskadi/euskadi/fin-capitalismo-mundo_1_4626336.html [Consultado el 28-10-2021].

⁴¹⁶ CIS, Barómetro de septiembre de 2020. Disponible en: http://www.cis.es/cis/opencm/ES/2_bancodatos/estudios/ver.jsp?estudio=14519

⁴¹⁷ Si bien esto se encuentra desarrollado con mayor detalle en la primera parte de esta tesis, conviene recordar el vínculo entre humanismo y utopía, ya visible en el caso de Tomás Moro. En este sentido, el vínculo entre la utopía moreana y la utopía ilustrada tienen como eje vertebrador la fe en el *progreso* o, por ponerlo en palabras de Fernández Durán y González Reyes (2018a: 223) el progreso fue «un metarrelato que respondió, de manera deformada, a las demandas del período premoderno en Europa y que se vio renovado con eventos como la Revolución americana y la francesa».

(2017: 73), durante esta etapa la idea de progreso se convirtió en sinónimo de «prosperidad». El recorrido realizado por las utopías nos permite observar cómo la *fe* en esta clase de prosperidad no fue propiedad exclusiva del paradigma liberal-capitalista, sino también del socialismo desde sus orígenes⁴¹⁸. Como explica Manuel Casal Lodeiro (2016: 51), «El resultado de esto es que hoy en día *desarrollo, crecimiento y progreso* son sinónimos en la práctica del discurso político, tanto en la izquierda como en la derecha».

Pese a que la oposición al progreso surge prácticamente a la par del mismo⁴¹⁹, los ejemplos actuales mencionados antes ponen en evidencia que este *tecnoptimismo progresista* ha conseguido sobrevivir hasta nuestros días. Si bien, como decíamos, el capital ha tomado nota, sus propuestas de revisar su idea de progreso no parecen dispuestas (como es lógico) a poner en cuestión las dinámicas fundamentales que rigen al sistema. El consumo y la producción podrán ser más *verdes*, admitiremos los *fallos* del pasado⁴²⁰, pero, sea como sea, la máquina —como el tren de *Snowpiercer*— no puede detenerse. El problema es que estas propuestas chocan ahora con la evidencia de los límites físicos y materiales del planeta. Tampoco buena parte de la izquierda parece dispuesta a reconocer el problema. Como hemos comentado, el mito del progreso también está fuertemente arraigado en esta tradición, que en ocasiones parece olvidar que «la

⁴¹⁸ Cierto es que tal afirmación merecería muchos matices, comenzando por aclarar que la crítica al progreso *burgués* (capitalista) ha formado siempre parte, de una u otra manera, de esta tradición (en especial, a partir de Marx). Sin embargo, esta crítica estará enfocada sobre todo en términos de antagonismos de clase, sin poner en cuestión la necesidad del «completo desarrollo de las fuerzas productivas». Como apunta Casal Lodeiro (2016: 69), en cuanto este desarrollo lleva implícito la necesidad del *avance* en términos tecnocientíficos, «la idea del progreso como proceso histórico imparable» constituye uno de «los mitos grabados al rojo (...) en la cultura de la izquierda».

⁴¹⁹ En la segunda parte de esta tesis nos hemos dedicado a señalar el vínculo entre esta crítica y la tradición anti-utópica, al punto que hemos definido el concepto de distopía como «aquellos textos (normalmente inscritos dentro del ámbito de la ficción, sea esta literaria y/o audiovisual) que plantean un examen de una realidad social y/o política determinada, a través de la extrapolación —generalmente, en el futuro— de los aspectos más perniciosos o potencialmente amenazantes de esa realidad, en la que se pone el foco sobre los efectos nocivos (sociales, culturales, políticos...) del progreso moderno y que puede o no conllevar una impugnación total o parcial al mismo». Para un mayor desarrollo, ver el epígrafe 3.2 del bloque dedicado a las «reacciones» a la utopía («La distopía: una (nueva) propuesta de definición»).

⁴²⁰ Aunque en las páginas anteriores no nos hemos detenido especialmente en la noción de progreso, es imprescindible comentar también cómo esta tiene su origen en la *conquista* y el expolio. Como indican Fernández Durán y González Reyes (2018a: 221; 224) la «visión dual de la realidad dominada por la razón», elemento central de la Modernidad, separaba el mundo en pares de opuestos en los que la división entre naturaleza y cultura, justificó la ruptura con la primera; ruptura en la que «los “salvajes” entraron en el mismo paquete». Es indispensable, pues, que al repensar la utopía esto sea puesto hoy en un lugar central de cualquier redefinición que aspire a representar las posibilidades de emancipación humana en un sentido *universal*. Volveremos a ello más adelante.

energía siempre creciente es la que permite una economía siempre creciente» (Casal Lodeiro, 2016: 54), algo que, siguiendo el principio de entropía, es físicamente imposible. Por tanto, continúa Casal Lodeiro, las apuestas por la emancipación del trabajo físico o por la sostenibilidad, basadas en la *fe* en la automatización o el avance tecnológico, no son viables en el presente panorama.

Si bien no pretendemos detenernos demasiado en los datos concretos —ingentes y complejos de interpretar para quienes no nos movemos con soltura en el ámbito de las «ciencias duras»—, la posibilidad de un *desarrollo sostenible*⁴²¹, que consiga mantener el ritmo actual de producción y consumo, no parece *sostenerse* por ninguna parte. El cambio de la matriz energética y material hacia fuentes renovables (algo, por supuesto, *deseable* y, sin más, *ineludible*⁴²²), traerá aparejado que la energía total disponible sea «notablemente menor» que de la que disponemos gracias a los combustibles fósiles (González Reyes y Fernández Durán, 2018b: 211). Manuel Casal Lodeiro (2016: 36) pone

⁴²¹ La noción de *desarrollo sostenible* es merecedora de un análisis mucho más profundo que el que podemos permitirnos en estas páginas. No obstante, creemos pertinente realizar algunos apuntes respecto a la misma, en cuanto está intrínsecamente vinculada a la concepción capitalista del *progreso*. Según señala el ingeniero y economista Roberto Bermejo Gómez de Segura (2014: 15-16) es necesario tener en cuenta que el concepto de *desarrollo* tomaría un nuevo impulso tras la Segunda Guerra Mundial, en el marco de lo que aquí nos hemos referido como la «edad dorada» del capitalismo. El discurso del Secretario del Tesoro estadounidense durante la Conferencia de Bretton Woods (1944), apuntaba a que la paz supondría una clara oportunidad para que las naciones del mundo disfrutaran «cada vez más de los frutos del progreso». Sin embargo, la toma de conciencia de los problemas medioambientales asociados a esta apuesta por el progreso económico —que, como vimos, tomaría especial relevancia a partir de la década de 1960— suscitaría un debate que se acabaría materializando, primero, en el ya comentado Informe Meadows sobre *Los límites del crecimiento* (1972) y, quince años más tarde, en el célebre Informe Brundtland (1987) donde se plasmaba, por primera vez, la propuesta de un paradigma de desarrollo «sostenible». Las críticas a este paradigma no se hicieron esperar, en cuanto el mismo no cuestionaba en ningún momento la idea del crecimiento ilimitado y, por definición, *insostenible*. Esto, señala Bermejo (2014: 17), ha provocado una larga ristra de contradicciones e imprecisiones en cada intento de concreción que ponen en evidencia que, en realidad, lo que hay detrás de su defensa es «una estrategia de crecimiento económico sostenido [y] no el apoyo al florecimiento y mantenimiento de una vida natural y social infinitamente diversa». Así, como señala Marina Garcés (2017: 17-18), «lo que se consiguió con el cierre ideológico en torno a la sostenibilidad del desarrollo fue blindar toda discusión en torno a la sostenibilidad del sistema económico mismo». El ingeniero Ferrán Puig Vilar, en un artículo de opinión publicado por el Centro Nacional de Educación Ambiental (Ministerio para la Transición Ecológica) en el año 2010, se expresaba de una manera similar: «El crecimiento sostenible —dice— es una falacia, y sólo cabría esperar hablar de sostenibilidad en caso de una definición de ‘desarrollo’ que no parece encima de la mesa de nadie cuyo sueldo dependa de la opinión popular». El artículo completo puede consultarse en https://www.miteco.gob.es/es/ceneam/articulos-de-opinion/2010_11ferran_tcm30-70522.pdf

⁴²² Son muchos los científicos y divulgadores que aseguran que ya hemos alcanzado el pico máximo de extracción de combustibles fósiles. Los dos volúmenes que componen la citada obra de González Reyes y Fernández Durán (2018a; 2018b) abordan este tema en mayor profundidad, con datos apoyados en una inmensa bibliografía científica en torno a la cuestión.

en claro los datos: el 80% de la energía consumida a nivel mundial procede de fuentes fósiles cuyo rendimiento (en términos de energía neta) está menguando de manera exponencial, mientras que los «sistemas de captación de energía renovable no pueden ser escalados en la cantidad y ritmo precisos» para sustituirlas. Esto sin contar con que muchas de estas fuentes requieren de un despliegue y mantenimiento en los cuales las energías fósiles continúan jugando un importante papel (Turriel 2020: 167). En resumen, como apunta Taibo (2017: 64), si bien «una combinación de fuentes energéticas diferentes mitigaría los efectos de un eventual colapso», tal combinación «no permitiría preservar incólumes las reglas del juego».

Tampoco encuentran asidero en los datos las propuestas centradas en la *desmaterialización* y el *desacoplamiento*, basadas en la idea de que es posible desvincular el crecimiento económico y el consumo energético mediante un mejor y más «responsable» aprovechamiento de los recursos naturales. Según Infante Amate (2014: 74), el aparente éxito de las políticas de desmaterialización en los países ricos obvia aspectos tales como la externalización de los impactos ambientales hacia los países empobrecidos, lo que pone sobre la mesa el debate sobre el «intercambio ecológico desigual». En palabras del autor, la disminución del consumo directo de materiales en las «economías desarrolladas se debería explicar en buena medida por el desplazamiento de la carga ambiental a otros territorios del mundo, no solo por mejoras en la eficiencia o políticas más adecuadas». Las apuestas por una aceleración del desarrollo tecnocientífico no ofrecen tampoco garantías claras, al menos dentro del actual paradigma capitalista. Riechmann (2005: 313; 318) afirma en este sentido que, aun cuando un «nuevo contrato social» con la ciencia se plantea como algo imprescindible, la tarea de «inventar el futuro» no puede ni debe ser dejada en manos sólo de los «ingenieros». Este nuevo contrato social con la ciencia deberá estar basado, pues, en una reorientación de la misma en línea con los desafíos actuales, a la par que en una profunda democratización de la cual formen parte los «*nuevos impulsos político-culturales*» provenientes de los movimientos sociales: no sólo el ecologismo, sino también el feminismo y el antimilitarismo (Riechmann, 2005: 332).

¿Hay alternativa?

«La desesperanza es pura propaganda», afirma Layla Martínez (2020: 196). No podríamos estar más de acuerdo. Las imágenes distópicas que nos han acompañado durante más de la mitad de esta propuesta parecen dejarlo claro. Pero también es cierto que nos encontramos aparentemente desarmados ante un panorama sin precedentes que dificulta enormemente la tarea de imaginar un futuro *mejor*. Mi padre y yo solemos discutir mucho de política, de *utopías*, de *desencanto*. Los militantes de finales de los sesenta, como él, luchaban por el «hombre nuevo» en un panorama en el que todavía podía confiarse —con las correspondientes reservas de alguien criado en la *periferia* del mundo— en la posibilidad de que el *progreso* los sacara del brete. Para muchos de los militantes de hoy en día, conscientes del panorama descrito anteriormente, esa posibilidad se nos antoja una *quimera*. Así, una de las últimas discusiones que tuvimos acabó con él reclamándome las mismas soluciones que pedía aquella vecina de Valencia. Como es evidente, no las tengo. En cualquier caso, entiendo que no se trata de, como diría Riechmann (2005: 364-365) «despedirnos del progreso (...), renegar de la ciencia o rechazar la racionalidad» sino de redefinirlas en base a nuevos criterios. En esta tarea, Marina Garcés (2017: 66) propone ir más allá para redefinir «los sentidos de la emancipación» e, incluso, el propio *humanismo*, partiendo de la base de que el mismo no ha dejado de ser, al fin y al cabo, un «imperialismo». Tomando como referencia propuestas como las de Rosi Braidotti o Judith Butler, Garcés (2017: 69) propone «poner en su lugar» el legado del humanismo europeo:

Se trata (...) de ocupar un lugar receptivo y de escucha, incluyendo no solo la alteridad cultural sino la tensión y el antagonismo entre formas de vida, dentro y fuera de Europa. Esto implica no solo criticar sino también dejar atrás tanto el universalismo expansivo como el particularismo defensivo, para aprender a elaborar universales recíprocos. O, como decía Merleau-Ponty, universales oblicuos, es decir, aquellos que no caen desde arriba sino que se construyen por relaciones de lateralidad, de horizontalidad.

Creemos que lo esbozado por Garcés hila perfectamente con nuestra propuesta de redefinición de lo utópico, realizada al final de la primera parte de esta tesis⁴²³. Cabe en

⁴²³ Ver: «Una síntesis: hacia una (im)posible definición de lo utópico».

este sentido recuperar el planteamiento allí esbozado, a fin de realizar un intento de concreción del mismo:

- (5) La utopía como acto *poético* (praxis, creación, transformación);
- (6) La utopía como separación y desplazamiento (lo que la conduce hacia la *ambigüedad*, abierta a la posibilidad);
- (7) La utopía como extrañamiento y encuentro (con la alteridad, hacia la exterioridad, asumiendo el conflicto que esto conlleva);
- (8) La utopía como diálogo y comunicación (como *proceso* y, nuevamente, como *apertura hacia la alteridad*).

En base a lo anterior, proponíamos concebir ahora la utopía como *proceso* entendido tanto en su dimensión *temporal* como *espacial*, esto es, de *movimiento* de transformación hacia un «afuera» de lo que en un momento concreto se da por *posible*. A esto añadíamos que, para ser considerado *utópico*, este proceso debe ser necesariamente *dialógico*, en el sentido de una *puesta en común* (de ahí la importancia de la *comunicación*), lo que, en sí, supone tanto el reconocimiento de la *alteridad* como eje fundamental de la discusión como también de la necesaria *exclusión* de cualquier posibilidad de clausura definitiva, *totalitaria*. En este sentido, decíamos, la utopía debe estar siempre abierta al posible conflicto y la permanente negociación. En cualquier caso, reconocíamos las dificultades de una concreción de esta definición de lo utópico en el panorama de fragmentación actual, tomando en cuenta que la misma implica, al fin y al cabo, *una praxis consciente enfocada al cambio social*. No obstante, defendíamos la necesidad de reivindicar la posibilidad de que aquellas experiencias calificadas muchas veces como «microutopías» —prácticas utópicas adscritas a espacios que en un principio pueden parecer demasiado *concretos* (o, incluso, *aislados*)— puedan actuar como argamasa, en un sentido similar al indicado ahora por Garcés.

Nos referimos, en concreto, a la apuesta por la vía del *decrecimiento* desde un enfoque *ecofeminista*, profundamente cuestionador del *statu quo* en tanto—como indican Marta Pascual Rodríguez y Yayo Herrero López (2010)⁴²⁴— el mismo propone «una profunda

⁴²⁴ La cita está extraída del artículo de opinión publicado en 2010 por el Centro Nacional de Educación Ambiental, dependiente del Ministerio para la Transición Ecológica. El texto completo puede consultarse en https://www.miteco.gob.es/es/ceneam/articulos-de-opinion/2010_06pascualyherrero_tcm30-163649.pdf

transformación en los modos en que las personas nos relacionamos entre nosotras y con la naturaleza, sustituyendo las fórmulas de opresión, imposición y apropiación y superando las visiones antropocéntricas y androcéntricas». En esta misma línea, la economista feminista Amaia Pérez Orozco (2019: 238) apunta directamente a la utopía como la construcción de un *horizonte común* que no reniegue de los límites a los que nos enfrenta el panorama de crisis civilizatoria descrito en el anterior epígrafe:

La común como punto de partida y lo común como punto de llegada; a dos niveles: una noción común sobre qué vida merece ser vivida y sobre cómo hacerla posible; y a dos bandas, elaborar propuestas inmediatas que den soluciones urgentes a la vez que permitan transformaciones radicales. Al hablar de lo común como punto de partida nos referimos a la urgencia por nombrar esa brecha, visibilizando las perversiones inherentes a esta Cosa escandalosa y a sus cantos de sirena del desarrollo, el Estado del bienestar, el empleo, etc. (...). Y lo común como punto de llegada porque necesitamos decidir hacia dónde queremos conducir el cambio insoslayable. No hablamos de tener un futuro cerrado, estático, diseñado hasta en sus menores detalles, sino de compartir un horizonte de tránsito o de utopía.

En esto, Pérez Orozco (2019: 240) realiza una defensa del *decrecimiento ecofeminista* como horizonte utópico, poniendo el foco en algunas de las premisas fundamentales de ambas vías, a las que suma también la del *ecologismo social*:

- (1) «la afirmación de que vivir no es sinónimo de consumir cada vez más en el mercado, sino que *mejor con menos*»⁴²⁵;
- (2) «la apuesta por reducir los espacios movidos por la lógica de la acumulación»;
- (3) «el reconocimiento de la ecodependencia [que] obliga a visualizar los límites de la biosfera y, más aún, el hecho de que ya los hemos sobrepasado» (esto teniendo siempre en mente el reparto desigual de las responsabilidades en esta extralimitación y, por tanto, la importancia de introducir «un doble criterio de austeridad y redistribución en el uso de recursos materiales y energéticos, así como en la generación de residuos»);

⁴²⁵ Tal afirmación, como se desprende de nuestra argumentación, toma en cuenta el *reparto desigual de las responsabilidades* señalado por Pérez Orozco en el punto (3). En definitiva, la apuesta por el decrecimiento ecofeminista formulada aquí introduce los criterios de justicia social y de género, así como también las desigualdades Norte-Sur.

- (4) la necesidad de comprender la vida humana como parte del «resto de la vida del planeta», pensándola «desde su vulnerabilidad e interdependencia, desmontando la quimera falsa, dañina y masculinizada de la autosuficiencia como objetivo existencial y su espejo oculto de la dependencia inmolada y feminizada»;
- (5) y, en línea con lo anterior, la apuesta por *disociar* «la tarea de sostener la vida de la feminidad, acabando con la división sexual del trabajo y, en definitiva, construyendo ese *cómo* en términos de responsabilidad colectiva y democrática».

Aun cuando la discusión sobre esta propuesta daría para varias páginas⁴²⁶, la misma implica un claro horizonte de superación de la realidad actual que, con sus dificultades, intenta abrirse paso entre el panorama de *resignación* y *derrota*. Intento que implica ampliar el concepto de utopía para entenderlo ahora en un sentido *plural* y *heterodoxo*, a la vez que *colectivo* y *transformador*⁴²⁷.

Cierto es que el camino está plagado de obstáculos. Y es que, si algo nos ha enseñado el repaso realizado por los imaginarios del futuro en el cine de masas de nuestro siglo, es que la manida frase de Jameson que dio origen a nuestra investigación se ajusta bastante bien al *sentido común*⁴²⁸ hegemónico de nuestra época: después de todo, es difícil no pensar que el *fin del mundo* se antoja más próximo que el *fin del capitalismo*.

⁴²⁶ Además de la mencionada obra de Pérez Orozco, en el que la economista aborda en mayor profundidad los posibles debates en torno a cada uno de los puntos aquí esbozados, Manuel Casal Lodeiro (2016) realiza también un excelente repaso de muchas de estas discusiones centrado en las múltiples resistencias planteadas desde amplios sectores de la *izquierda* a la apuesta *decrecentista*. La propuesta de Casal Lodeiro nos permite reconocer los posibles obstáculos de esta propuesta, a la vez que nos ofrece diversos argumentos para desmontar los *mitos* sobre los que se apoyan sus detractores. Cabe señalar que el debate sobre el decrecimiento parece estar abriéndose paso con firmeza dentro del ámbito científico. Además de los investigadores citados en el epígrafe 2.5.4 de la tercera parte, un reciente artículo publicado por la prestigiosa revista científica *Nature*, anunciaba la necesidad de comenzar a tomarlo en cuenta seriamente ante el evidente fracaso del resto de iniciativas y el sistemático incumplimiento acuerdos internacionales (ver Keyßer y Lenzen, 2021).

⁴²⁷ En este sentido de transformación/superación, Pérez Orozco (2019: 231) rechaza las salidas *retrotópicas* desde el entendimiento de que los modelos del pasado sentaban sus bases en premisas que hoy es imprescindible superar. Como hemos comentado también en el tercer bloque de esta tesis, Ángel Calle Collado también señalaba en una dirección similar al afirmar la incapacidad de los *satisfactores* del pasado para afrontar los límites y desafíos actuales (ver la introducción al segundo epígrafe de la tercera parte, titulado «Miradas distópicas sobre la crisis de la realidad actual: texto(s) y contexto(s)»).

⁴²⁸ Por «sentido común» nos referimos a lo que Williams (2000: 131) entendería, desde el análisis sobre la hegemonía, como el «sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad»

El presente panorama parece haber provocado una ruptura *definitiva* del orden significante. Ruptura que sin dudas aparece relacionada con la crisis del sujeto moderno a la que nos referíamos en el epígrafe 2.5.2 de la segunda parte de esta tesis⁴²⁹, reforzada por el (aparente) fracaso de las alternativas y por la consecuente parálisis reflexiva producto, también, de la precariedad permanente a la que nos condena la *inestabilidad*, la *impaciencia* y la *fragmentación* de las dinámicas que rigen la «cultura del nuevo capitalismo», según Sennett (2006). En pocas palabras, *no podemos —ni queremos—* pensar más que en el día a día: lo único que nos queda es «aprender a *vivir el ahora*»⁴³⁰ y «disfrutar del momento», como se empeñan los manuales de autoayuda. Se trata de una ruptura al mismo tiempo «esquizofrénica», dado que nuestros constantes intentos por conjugar la *felicidad* individual (o, al menos, el deseo de una cierta *estabilidad*) chocan constantemente con la creciente consciencia de unas contradicciones que se plantean irresolubles en el marco del sistema, con lo que cualquier intento de poner orden se convierte sólo en un intento de *adaptación* (como sucede en los filmes adolescentes aquí analizados).

La respuesta a lo anterior parece estar plasmándose en un creciente *negacionismo*⁴³¹, alimentado por una buena dosis de desinformación y otra tanta de teorías conspirativas. En esto último, Manuel Casal Lodeiro (2016: 122) diferencia entre un *negacionismo cultural* —alimentado por algunos de los mitos vistos antes (el *progreso*, la imperiosa necesidad del *crecimiento económico*) a los que se suman otros comentados durante el análisis, como la idea hobbesiana del *homo homini lupus*, el egoísmo como motor de la prosperidad o la necesidad de «dominar» la naturaleza— y un *negacionismo cognitivo*, relacionado con «la resistencia al cambio, la falta de percepción del valor de los bienes naturales, la tendencia al autoengaño, el sesgo hacia el optimismo irracional y la tendencia a eludir problemas ante los que nos vemos incapaces de actuar». Si bien los motivos alegados por el autor para explicar esta deriva negacionista pueden ser discutidos (no pretendemos hilar ahora tan fino en esta cuestión en particular), no parece haber dudas de que nuestra incapacidad para tomar decisiones a largo plazo coincide con la velocidad de

⁴²⁹ Ver «Sin tiempo para imaginar: la *crisis* del sujeto moderno y la nueva cultura capitalista».

⁴³⁰ En el amplísimo catálogo de libros de autoayuda, conviven títulos actuales (del tipo *El poder del ahora* o *El arte de no amargarse la vida*) con otros «clásicos», como *¿Quién se ha llevado mi queso?*; todos ellos empeñados en «enseñarnos» a adaptarnos a un mundo en constante cambio.

⁴³¹ A esta cuestión hemos hecho ya una breve referencia, en el epígrafe titulado «Miradas distópicas sobre la crisis de la realidad actual: texto(s) y contexto(s)».

los cambios que nos mantienen atados a ese *presente perpetuo* al que se referían autores como Sennett, Jameson o, más actualmente, Mark Fisher (y que este relacionaba, creemos muy acertadamente, con la «plaga de enfermedades mentales» en las sociedades capitalistas actuales⁴³²).

En un panorama como este, ¿es siquiera posible hablar de utopía? En esto, conviene volver al concepto de hegemonía tal y como lo propone Williams (2000: 131)⁴³³. Este concepto trae de nuevo a colación la idea de *proceso* lo que, además de explicar la propia existencia y persistencia del impulso y las experiencias utópicas del pasado, nos permitiría comprender la manera en que el propio discurso capitalista lucha constantemente por *renovarse* y *adaptarse* a las múltiples resistencias que surgen en su interior (como sucedía con los ejemplos publicitarios mencionados antes). Recuperando las palabras de Williams (2000: 134), la hegemonía

no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada y alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias.

En consecuencia, es necesario reconocer que la sola incorporación al *mainstream* del descontento, aun cuando —como hemos podido comprobar— esto se inscriba dentro de una clara tendencia al *borrado* y la *ocultación* de su potencial impugnador, constituye un claro ejemplo de que lo que tenemos delante no puede entenderse como un espacio completamente clausurado. Este reconocimiento habilitaría la apertura de un espacio radicalmente alejado del *inmovilismo* y el *derrotismo* al que hacíamos referencia en las páginas previas. Y es que, como diría el personaje de Namgoong, en *Snowpiercer: Puede que creas que eso es un muro. Pero es una maldita puerta*. En este sentido, consideramos que el valor de las propuestas ecofeminista y decrecentista radica también en su práctica *irreductibilidad* a los términos del discurso dominante, en la medida en que, al contradecir

⁴³² Si bien ya hemos hecho alguna referencia a este tema, cabe destacar que —como bien recuerda Fisher (2018: 45)— ya autores como Foucault, Deleuze y Guattari habían puesto el foco, en los años 60-70, en la idea de que «la locura no es una categoría natural sino política» («lo personal es político», que diría Carol Hanisch). Fisher, a quien su propia depresión lo acabó conduciendo al suicidio, insistía en la necesidad de politizar los problemas de salud mental, desde el entendimiento de que esta plaga supone una oportunidad para poner de manifiesto que «más que ser el único sistema que funciona, el capitalismo es inherentemente disfuncional, y que el costo que pagamos para que *parezca* funcionar bien es en efecto alto».

⁴³³ Hemos abordado este concepto como parte del marco teórico general de esta tesis (ver: «2.1. Lo hegemónico como coordenada general: la cultura como espacio de encuentro y conflicto»).

radicalmente las lógicas del sistema, se vuelve difícilmente *incorporable* ni *neutralizable* por él.

Los lugares de la utopía: (nuevas) imágenes, imaginación e imaginarios.

Dédalo, encerrado en el laberinto de su propia construcción junto a su hijo Ícaro, tuvo que confiar en su imaginación para escapar de su prisión. Reconocer y abandonar tierra firme, alzar el vuelo para obtener un mejor y más general panorama —conscientes de los riesgos que entraña—, parece un buen punto de partida para lo que aquí nos ocupa. En los encuentros de investigadores que nos dedicamos al tema de la utopía y la distopía, resuena últimamente una afirmación bastante frecuente: necesitamos imágenes de un futuro mejor, *necesitamos imágenes de la utopía*. Uno de los protagonistas del documental francés *Demain* («Mañana», Cyril Dion, Mélanie Laurent, 2015), realiza una reflexión similar: «Es fascinante que, como especie y cultura, se nos da estupendamente bien imaginar nuestra propia extinción, nuestro final. (...). Pero, ¿y las películas donde al final nosotros cambiamos algo y resolvemos un problema?». En realidad, como vimos, estas películas existen. Las distopías del «final feliz» del *mainstream* contemporáneo —si no, incluso, prácticamente todo el cine clásico hollywoodense— pueden ser consideradas quizá el único lugar en el que la (e)utopía aún sobrevive, aun cuando sea en forma de una retrotopía *gatopardista* y, en definitiva, funcional al sistema. En esto, se nos plantea la pregunta sobre si es posible imaginar una utopía en el sentido en el que aquí la hemos planteado, esto es, en los de una apertura no (necesariamente) *eutópica*. ¿Qué imágenes las poblarían? ¿Cuánto podrían influir?

Al iniciar esta tesis, hacíamos alusión a la necesidad de no reducir las imágenes a lo meramente visual para tratarlas como «síntomas e indicios que dejan huellas en el imaginario cultural» (Silva Echeto, 2016: 12-13)⁴³⁴. A partir de esta propuesta, analizábamos los posibles cruces entre la imaginación y lo imaginario, entendiéndolos como instancias que intervienen en «la producción de lo social y de lo subjetivo» (Muñoz, 2013: 1) o, en último término, de aquello que entendemos por «realidad». En el recorrido propuesto al inicio, apuntábamos también a la importancia de tomar en cuenta que la *falta* es aquello que atraviesa y determina la orientación de la realización del deseo de

⁴³⁴ Ver epígrafe 2.2. del apartado introductorio: «Imágenes, imaginación, imaginario(s): una posible aproximación».

completud de esa realidad; deseo que, más tarde, de la mano de Ernst Bloch (2004: 361) y Miguel Abensour (2019b: 194)⁴³⁵, vincularíamos al impulso utópico entendido ahora como un movimiento siempre presente y *persistente* hacia la alteridad. Teniendo esto en cuenta, no parece posible hablar del *fin* o la *muerte* de la utopía, en cuanto la misma supone un impulso inherente a la forma en que dotamos de sentido a nuestra propia experiencia en el mundo. En este sentido, consideramos imprescindible señalar que, partiendo de un análisis en términos de *hegemonía* (y, por tanto, también, de *contrahegemonía*), este impulso no se reduce a las tendencias retrotópicas identificadas en el seno de la cultura dominante, sino que también es claramente identificable en la multitud de *resistencias* a la misma.

Los ejemplos son múltiples y diversos. Aunque sería imposible mencionarlos todos, la experiencia de las llamadas comunidades intencionales⁴³⁶ —y, especialmente, el de las denominadas «ecoaldeas»⁴³⁷— constituye el modelo probablemente más reconocido (y reconocible) en términos *utópicos*. No obstante, aquí nos gustaría destacar aquellos proyectos menos «aislados» en términos geográficos, que creemos buscan establecer un diálogo más cotidiano y (más o menos) recíproco con la realidad/comunidad en la que se insertan. Nos referimos, en concreto, a aquellas experiencias de autogestión, bien sea en el ámbito barrial/comunitario, educativo, cultural o laboral. Barrios como el de Errekaleor en Vitoria⁴³⁸, el de Can Batlló en Barcelona⁴³⁹, o la Ciudad Libre de Christiania en Dinamarca⁴⁴⁰ —por mencionar algunos de los casos más conocidos en el panorama europeo— constituyen ejemplos que, con sus obstáculos y contradicciones, caminan en el sentido de la *utopía* tal y como aquí la hemos definido. A estos habría que sumar, por supuesto, la experiencia de los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas en México⁴⁴¹ y, también, aquellas propuestas quizá más «modestas», como las que llevan adelante muchos centros sociales *okupados* autogestionados alrededor del mundo (con ejemplos

⁴³⁵ Ver: «3.3. Persistencia y alteridad: la utopía como apertura frente al cierre totalitario».

⁴³⁶ Si bien ya lo hemos citado en el epígrafe 2.4.2 del primer bloque, creemos conveniente volver a recordar la existencia de un directorio encargado de recoger buena parte de estas comunidades, disponible en el siguiente enlace: <https://www.ic.org/>

⁴³⁷ Muchas de ellas inspiradas directamente en la literatura utópica, como Twin Oaks en Estados Unidos o Los Horcones en México. Para más información, consultar: <https://www.twinoaks.org/> y <https://www.ufrgs.br/psicoeduc/chasqueweb/behaviorismo/behaviorismo-horcones.html>

⁴³⁸ <https://www.errekaleorbizirik.org/>

⁴³⁹ <https://canbatllo.org/>

⁴⁴⁰ https://www.eldiario.es/agencias/christiania-comuna-libre-copenhague-cumple-50-anos-experimento-social_1_8339136.html

⁴⁴¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Municipios_Aut%C3%B3nomos_Rebeldes_Zapatistas

cercanos, como L'Horta⁴⁴² en la ciudad de Valencia) o proyectos educativos como el de la escuela libre La Pinya en la provincia de Barcelona⁴⁴³ o la escuela popular La Prospe en Madrid⁴⁴⁴. Esto sin contar parte del ámbito cooperativo adscrito a la economía social y solidaria⁴⁴⁵, que busca poner la satisfacción de las necesidades humanas por encima del lucro. Aunque no todos estos ejemplos nacen necesariamente inspirados por las premisas del decrecimiento y/o el ecofeminismo, consideramos que los mismos sirven de muestra de la persistencia de la utopía en un sentido transformador, no retrotópico sino abierto a nuevas realidades que establezcan vínculos diferentes *con* y *entre* la comunidad.

En esto, es necesario también poner sobre la mesa el rol de lo público aun cuando, en la actualidad, este está necesariamente ligado a las estructuras del Estado liberal⁴⁴⁶. En cualquier caso, entendemos que lo público puede (y debe) suponer un vehículo hacia la satisfacción de las demandas de la comunidad, así como un asegurador de la vida digna de las personas. Algo que, en pocas palabras, podría traducirse en su capacidad para ampliar el horizonte de lo posible. Esto sobre todo a nivel municipal/local, en la que las posibilidades para el diálogo son claramente más propicias. Basta observar proyectos como el de los Municipios en Transición del Estado español, comprometidos con la defensa de la economía local o la promoción de nuevos modos de participación ciudadana⁴⁴⁷. Cuestión, esta última, que también es posible observar en la apuesta por los presupuestos participativos de muchas ciudades del mundo, como Porto Alegre (Brasil), Montevideo (Uruguay), Rosario (Argentina) o Valencia (España), por mencionar solo algunas⁴⁴⁸. También cabría resaltar, en esta misma línea, aquellos proyectos de descarbonización de la movilidad urbana hacia modelos más sostenibles, con la

⁴⁴² <https://directa.cat/el-csoa-lhorta-celebra-set-anys-collectivitzant-utopies/>

⁴⁴³ <https://ludus.org.es/es/la-pinya>

⁴⁴⁴ <http://prosperesiste.nodo50.org/>

⁴⁴⁵ <https://www.economiasolidaria.org/>

⁴⁴⁶ Hacia el final del epígrafe 5 de la primera parte hemos apuntado a los posibles límites que se derivan de esto. Pese a ello, creemos necesario señalar que esto no constituye una enmienda a «lo público», ni tampoco una enmienda a la totalidad de «lo institucional». Cabría abrir en este sentido la pregunta sobre si *otras* instituciones son posibles.

⁴⁴⁷ <https://www.reddetransicion.org/municipios-en-transicion/>

⁴⁴⁸ En los últimos años, la experiencia de los presupuestos participativos se ha extendido a buena parte del mundo. Sólo tomando en cuenta el caso español el número de capitales que se adhieren a esta práctica se duplicó durante el año 2016. Ver: Granada, Olga. «Las capitales que apuestan por presupuestos participativos en España se han duplicado el último año», *Eldiario.es*, 11-06-2016. Disponible en: https://www.eldiario.es/andalucia/ciudades-presupuestos-participativos-elecciones-municipales_1_3898130.html

promoción del uso de la bicicleta, la peatonalización o la mejora del transporte público como ejemplos.

En este sentido, es posible identificar también las dinámicas de la hegemonía en el interior de las propias instituciones del Estado. La participación de Antonio Turiel —referente del ecologismo decrecentista— en la Comisión de Transición Ecológica del Senado en abril de este mismo año⁴⁴⁹, o de Daniel Raventós —uno de los principales promotores de la Renta Básica Universal (RBU)⁴⁵⁰— en la Comisión de Reconstrucción Económica y Social del Congreso de los Diputados de junio de 2020, cuestionan la totalización del espacio de lo ideológico, poniendo sobre la mesa las tensiones y contradicciones en el interior del sistema. Algo que también parecerían venir a plantear las apuestas por la reducción de la jornada laboral⁴⁵¹, que abre el necesario debate sobre el tiempo, cuestión que, como hemos visto, resulta una batalla crucial en los tiempos que corren⁴⁵².

No se trata, en ningún caso, de desconocer las dificultades que cualquier ejemplo de este tipo debe superar, en la medida en que —como veíamos de la mano de Hall (1996: 22)— el poder de la ideología dominante en la (re)producción de lo social debe ser siempre contemplado. Sin embargo, si bien tales experiencias no dejan de ser «microutópicas», creemos que las mismas suponen un punto de referencia ineludible a la hora de comenzar a explorar, más teniendo en cuenta las perspectivas de un futuro colapso civilizatorio en los términos antes comentados. En esto, conviene recordar que el filme de Dion y Laurent citado al inicio de este epígrafe, encargado de presentar un conjunto de iniciativas concretas dedicadas a ofrecer (en mayor o menor medida) una alternativa al sistema actual, ha cosechado un éxito bastante considerable en Francia⁴⁵³, lo que viene a demostrar la *demand*a de otros relatos sobre un futuro más *esperanzador*. En esta misma línea, cabe destacar también propuestas como las del escritor Kim Stanley Robinson que, desde la ficción, exploran las posibilidades utópicas sin desdeñar el horizonte aparentemente distópico que tenemos delante. Recuperar el impulso utópico de escritores

⁴⁴⁹ https://www.senado.es/web/actividadparlamentaria/actualidad/video/index.html?s=14_S011018_021_01&a=216579

⁴⁵⁰ <https://www.redrentabasica.org/rb/>

⁴⁵¹ Sobre las posibilidades que tal medida abriría en el marco del planteamiento decrecentista planteado antes, ver, por ejemplo, el artículo de Anders Hayden (2010), incluido en el dossier sobre «Trabajo y medio ambiente» de la revista *Economía Política* (incluido en las referencias bibliográficas).

⁴⁵² Sobre la importancia del tiempo para este debate, ver el epígrafe 2.5.2 de la segunda parte de esta tesis («Sin tiempo para imaginar: la crisis del sujeto moderno y la nueva cultura capitalista»).

⁴⁵³ Argemi, Anna, «El documental “alterconsumista” que arrasa en Francia», *El País*, 26-02-2016. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2016/02/26/alterconsumismo/1456471140_145647.html

como Ursula K. Le Guin —o, incluso más allá, el del propio William Morris— puede suponer un punto de partida interesante en este sentido. Convertir este panorama distópico en posibilidad para la utopía supone un claro y enorme desafío. Pero, como diría el propio Ernst Bloch (2004: 107), «no es época para despojarse de deseos». ■

ANEXO / APPENDIX: LONG ABSTRACT.

This doctoral dissertation explores utopian and dystopian images and imagination. Our primary aim is to approach our present by focusing on anxieties about our future. Thus, our research will be devoted to exploring the possible connections between images, imagination and imaginaries. To do so, we will focus on Hollywood dystopian representations of the last twenty years (2001-2020). Addressing such a topic can only be an exercise that explores our ability to imagine possible and alternative realities. As the future is seen as more and more unstable and unpredictable and, consequently, as increasingly «dystopian» (as a *bad place*), such an approach becomes essential. Therefore, our main purpose is to serve as a *breathing space* in the constant *flight forward* of contemporary world. Thus, our research represents an opportunity to (re)situate ourselves in order to ask where we are going and, most importantly, in which direction we want to head.

As mentioned, the core of our analysis will take as reference the turn of the millennium. One specific event represents a turning point that will shape today's imaginaries about the future: the 9/11 terrorist attacks on New York. Previous research already referred to the impact that Afghanistan and Iraqi wars, together with the 2008 financial crisis, had on the dystopian novels and films, such as, for example, *The Hunger Games* (see Rey Segovia, 2016; Méndez Rubio and Rey Segovia, 2018). In this regard, we have called about the importance of considering social movements such as Occupy Wall Street or the Spanish 15-M Movement. These movements represented a defining moment when it came to questioning the economic and political system. Far from being exhausted around these specific events, this questioning can be easily linked to the resurgence of feminist and environmentalist demands, so relevant today.

Accompanying the aforementioned, it is possible to observe the growing popularity of new dystopian fictions in both cinema and television. Dystopia has become a powerful tool in criticising reality through fiction. As such, dystopian reality frequently surpasses the limits of fiction. Evidence of this can be found in the images left by recent COVID-19 pandemic. Such images have been described as *zombie apocalypse-worthy* on social networks and in many traditional media —empty grocery shelves, people carrying a load

of food cans (and toilet paper), empty streets and masks covering people's faces are just a few examples of this.

Increasing interest in dystopianism seems to confirm growing anxieties about the future. Compared to classic dystopias' more easily recognizable threats — technological/scientific advances or totalitarianisms — what seems to remain today is an underlying fear, symptomatic of an unspeakable truth: that those wolves still exist in sheep's clothing. That is, even at the very heart of liberal «developed» democracies. As a consequence, challenges addressed in contemporary dystopias allude much more to everyday life, in the context of a capitalism that is perceived as increasingly «unbridled». Capitalism that, at the same time, constitutes the («only») paradigm for explaining and situating ourselves in the world in a particular way.

To this end, the bulk of our research will focus on understanding how we have arrived to our times completely stuck in a «paralysis of the imagination» (Martorell, 2019: 12). Comprehending the implications of this paralysis requires approaching it from a perspective that transcends any purely structural analysis in order to focus on the cultural sphere and, particularly, on that of subjectivity. Thus, our aim also involves dealing with the sources of dystopian imagination. Therefore, utopia will be our starting point, allowing us to find our place within a framework difficult to delimit and define.

We consider dystopian narratives as a valuable tool for analysing hegemonic imaginaries in today's Western world. This will be our main hypothesis. Furthermore, we think these texts also serve as a way of determining how we imagine possible solutions to the different crises affecting us both socially and as subjects. From our point of view, such crises keep us immersed in a state of disorientation, confusion and «paralysis» that makes it difficult to imagine an alternative or potentially utopian future. We believe such a state of mind is linked to the «triumph» of neoliberal narratives which — especially since the 1980s — have made it clear that «there is no alternative», as Margaret Thatcher would say. Therefore, not only we can refer to a «paralysis of the imagination», but also to a sort of «conquest» which points to the capitalist appropriation of our subjectivity. This reinforces both the present *cynicism* as well as the general apathy towards the future. Given the above, as well as the urgency of many of today's political and social challenges (among which the ecological crisis is probably the most critical) we should also reflect on the possibility of utopian imagination in our times.

Some general objectives can be derived from the above hypotheses. First, in order to understand and clarify the role of dystopia today, it is necessary to consider both its characteristics and the role it has historically played. Therefore, the (e)utopian tradition must be considered as a primary source of these kind of narratives. Nevertheless, we intend to transcend this approach on the assumption that both utopian and dystopian forms constitute instances of the changes in what Williams (2000: 154) has term «structures of feeling». That implies a first consequence for our discussion. That is, both the analysis of utopia and dystopia must focus on how these texts portray a particular reality, as they reveal its possible tensions and contradictions. Ultimately, this means analysing these texts in terms of *hegemony*. This raises questions about dystopia's possible function(s) in the present context of crisis. It is then possible to *problematize* the potential of dystopian narratives when it comes to promoting change. Hence, we will also examine the potential *incorporation*, or even *neutralisation*, of potentially *counter-hegemonic* ideas within the context of dystopian cultural production.

As mentioned, mainstream cinema will constitute our fundamental object of study. We will examine its capacity to convey and represent the imaginaries of a particular time and society, as well as its role as one of the primary 'battlegrounds' for hegemony. The aim is to explore the way dystopian cinema points to «features of what the hegemonic process has in practice had to work to control» (Williams, 2000: 135). Not only we refer to cinema in terms of reproduction and/or *mimesis*, but also as a space from which to understand the intersections between the structural, the cultural and the subjective. With this in mind, it becomes relevant to consider cinema not only as «ideological apparatus» but also as both *victim* and *perpetrator* in our incapacity to think and imagine *otherwise*.

We are aware this implies assuming that dystopia has a denunciatory or even condemning role against the status quo, and therefore assumes a kind of «activist» attitude. But even if we relegate dystopias to sobering tales or mere «warnings», the question about their function is still pertinent insofar as they could be understood as immobilising proposals about our capacity to transform reality (we will develop this issue later on). If that were the case, it is necessary questioning whether we are not really in the presence of *utopophobic* arguments (Martorell, 2019: 12) or, more precisely, anti-utopias. Our hypothesis in this regard is that the majority of mainstream contemporary dystopian films collaborate (not necessarily voluntarily) in the reproduction and/or reinforcement of capitalist society and subjectivity — that is, in the reproduction of capitalist *ideology*.

Under this assumption, even though most of the films analysed assume apparently critical premises, the majority of them end up advocating a mere reform of the system. Reform that, in most cases, results in a return to liberal-capitalist foundations. Thus, many of today's dystopias propose a superficial, uncritical re-foundation of the existing reality.

As a result, capitalism *closes on itself*, hindering discussion about any alternative or even radical *break* with reality. Such closure implies that any solution proposed can only be drawn from an idealised, allegedly *lost* or *abandoned* past. This match for the definition of «retrotopia» proposed by sociologist Zygmunt Bauman (2017). The risk that entail is to assume an uncritical return of history. Return that would, at best, maintain unchanged the structures of the present (as a reinforcement of the underlying logics of the system) or, at worst, it could lead to a conservative or even *reactionary* political turn. In the first case, these retrotopias narrow down the notion of utopia into what is «possible» (in pragmatic terms) while, in the second, they align with the so-called «anti-utopias» as a denial of the possibility for a genuinely transformative and emancipating alternative.

The above is also related to the persistence of an anthropological pessimism, which implies a certain understanding of 'human nature'. That is, the idea that human beings are 'naturally' selfish, competitive and individualistic. The latter represents one of the pillars of modern civilisational myth: it is the Hobbesian *homo homini lupus* which justifies the existence of a powerful Leviathan. Dystopian proposals are thus posed in terms of a dilemma between *business-as-usual* vs. *barbarism* or, to be more precise, between *capitalism* vs. *barbarism*. On the level of desires and expectations, this ties in perfectly with Fredric Jameson's famous remark about how «it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism» (2003: 76).

Once we have analysed this in depth, our purpose will be to retrace the trail of utopia in order to recover it from its lethargy. Hence, this dissertation will be «circular» in structure: from a reflection on utopia to a (critique of) dystopia in order to (re)think the place of utopia today. We believe this allows us to avoid a purely analytical approach in order to turn it into a kind of (modest) theoretical proposal on the possibilities of dystopia but, above all, on the possible (and, we think, necessary) restoration of utopian thought. Nevertheless, given the scope of the proposed topic and the complexity of the context surrounding this debate, it is important to clarify that we do not claim to offer absolute answers. We are aware of the enormous difficulty of proposing a comprehensive account

of all the issues at stake in this research. Nevertheless, we will attempt to offer a general overview that we hope can contribute to the current discussion.

Attempts to analyse this subject have been manifold: scholars have approached both utopia and dystopia from different perspectives, generally based on the philosophical, historical, political and social dimensions as their main axes of their proposals. In order to tackle these questions, we have considered the need to explore them from a comprehensive perspective. As we have already suggested, not only by looking at the texts themselves, but also at their implications beyond fiction. As a result, this has forced us to conduct a review on utopianism and dystopianism not merely in descriptive terms. Rather, our reflections must also consider the functions and *senses* attributed to them throughout modern history.

As mentioned, a primary aim of this research is to address the way in which images of the future are symptomatic of what Raymond Williams (2000: 154) called changes in the «structures of feeling». These images reveal the tensions and contradictions of our reality at a particular period. Therefore, we intend to transcend the scope of fiction or what is generally labelled as utopian/dystopian genre. Our purpose is to frame this analysis within a broader scope, that is, taking utopia/dystopia as means to analyse reality, understood in Lacanian terms as that which is constituted by the repression of «the Real». When attempting to tackle such a broad issue, the first obstacle is to define a general theoretical and methodological framework. This framework should permit us to deal with our proposal avoiding mechanistic and/or excessively reductionist generalisations. For this reason, we have chosen to frame it within the tradition of Cultural Studies. An interdisciplinary approach will enable better understanding of the possible links between images, imagination, imaginaries and ideology. Culture will therefore be our primary reference point.

We recognise that we move on precarious ground. It is not easy to deal with the difficulties that arise from bringing together the different ways of thinking, imagining and representing reality—the world, the us, the self, the other. To do so, we will be paying special attention to the possible contradictions, tensions and/or negotiations which result from the relationship between popular and mass culture, that is, from the interaction between texts and the rest of political and/or social practices and discourses. As

previously anticipated, this cannot be reduced to an analysis of deterministic relations between structure and superstructure. Rather, it must assume conflict as an inherent part of this sharing. In order to address *culture* as a place of conflict, we need to focus on the «ways of life», as scenario which somehow encompasses our hypothesis.

That means transcending the traditional Marxist understanding of ideology as «false consciousness», in order to understand reality as a result of hegemonic processes. This will allow us to address the intersections between culture — conceived, like Williams (2000: 129), in the sense of a «whole social process» — and ideology, acknowledging the necessary and «complex interlocking of political, social, and cultural forces». Accordingly, we are interested in examining the manifestations of what Williams (2000: 144) calls the «residual» and the «emergent» in both utopian and dystopian discourses. Utopias and dystopias must therefore be considered as manifestations of «social experiences in solution», that is, as evidence for what Williams (2000: 156) identifies as changes or new formations in the «structures of feeling».

Nevertheless, these processes will also be influenced by the structural and the material. After all, capitalist mode of production establishes a relationship of subordination in which those who own the means of production find themselves in a position of obvious *superiority*. However, the analysis of utopia and dystopia must take into account possible attempts to *neutralise*, *reduce* or *incorporate* (Williams, 2000: 148) those potentially subversive aspects of the texts. Nevertheless, this does not necessarily exclude this potential *ruptures* that these texts may represent. Ultimately, what is at stake is a consideration of the possible «new ways of feelin» (Martín Barbero, 1991: 211). This from a critical theoretical approach that allows addressing the constant legitimising efforts of the capitalist system. Thus, any conclusions to be drawn from this research must be read in terms of *tendencias*. As such, they provide us some clues as to how different social forces struggle to impose their narrative on reality.

At the same time, this overview of utopias and dystopias over the course of history is an attempt to approach a kind of anthropology of the image. Nonetheless, we understand this cannot be disassociated from a discussion of imagination understood as «its activity, its dynamics» (Didi-Huberman, 2004: 170). This requires us not to reduce images to their visual (or audio-visual) nature, but rather to consider them as «symptoms and sings that leave their mark on the cultural imagination» (Silva Echeto, 2016: 12-13). After all, images are nothing but «memory» or, to borrow Aby Warburg's terms, *Mnemosyne*.

Thus, our proposal could be read as a sort of *atlas* that allows us to approach utopian and dystopian images not only in terms of its (possible) historical, political, economic and/or technological determinants, but also as proposals that function, at the same time, as «ruptures with linear time». This, ultimately, places us in the field of an «archaeology of the image», as proposed by Silva Echeto (2016: 13); that is, as «an ecology of the imaginaries and the imagination» from which to approach «a critique of culture in a contemporaneity plagued by crisis».

This requires us to concentrate on a preliminary delimitation of two key concepts, the *imagination* and the *imaginary*. Together with the role that both play in social (re)production. Nevertheless, we are interested in the relationship between *the imagination* understood as «the subject's own capacity for inventiveness and visual projection» and *the imaginary* as «a space of (re/dis)knowledge that constitutes the subject while placing his/her experience within the limits of his consciousness where it must be constantly confronted with his/her desire» (Méndez Rubio, 2016: 22). In short, what we are talking about is a proposal that relates the *conscious* and the *unconscious*. For this, the proposal of Lacanian psychoanalysis provides an interesting framework. Like Žižek (2008: 13), we believe that it allows us to confront «individuals with the most radical dimension of human existence». Lacan's psychoanalytic theory is then useful when explaining «how something like 'reality' constitutes itself in the first place» (Žižek, 2008: 14).

It is, therefore, a matter of locating the place of imagination (in our specific case, the utopian/dystopian imagination) within the process of production of meaning. In Muñoz's words (2013: 1), this involves «the search for a specification about the way in which the imagination intervenes (...) in the production of the social and the subjective». From this perspective, focusing on what dystopian depictions reveal is not only referring to a specific reality (*our* reality), but rather point to those potential obstacles and difficulties that resist it on a subjective level. Ultimately, reality must be analysed as a construct encompassing different elements and factors.

The aforementioned compels us to consider the predominance of dystopian imagination in our times. That is, in the context of an increasingly global and unbridled capitalism. As suggested previously, neo-liberal capitalism appears to have succeeded in 'conquering' our subjectivity, thus reducing the experience of *being-in-the-world* to that of existing relations embedded within a system that presents itself as the *only* viable one. Eventually,

what is at stake involves understanding the predominance of the dystopian *phanstasm* — to use Lacan's terms — in a twofold sense. Firstly, as defence mechanisms against an increasingly unbearable and unintelligible¹ reality which, according to our hypothesis, ends up leading to a state of paralysis. Secondly, as expressions of a frantic search that seems to have lost its meaning. From this perspective, it is possible to read dystopian constant refrain as a *fuite en avant*. Or to use Žižek's words (2008: 62) as an «escape from encountering the Real».

In this respect, we must open up the utopian/dystopian field to new interpretations, beyond a mechanistic explanations of ideology. As mentioned earlier, our aim is to acknowledge the space of resistances, always potentially *conflictual*, *ambiguous* and *disruptive*. In this sense, while the alleged 'death of the grand narratives' of Western Modernity is certainly related to the current state of paralysis and disorientation, we do not believe this should be necessarily interpreted as a definitive *abolition* of the notion of *subject*. We believe it is convenient to consider it according to Stuart Hall's (1996: 13-14) conception. This is, as «a reconceptualization» of the subject, in order to think it «in its new, displaced or decentred position». As Hall proposes, the above implies an «attempt to rearticulate the relationship between subjects and discursive practices». This entails not denying the critical potential of dystopian imagination, but rather understanding it within «a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility» (Appadurai, 2001: 45). Such an approach will also open up the possibility of rethinking the utopian, approaching it as a space of potential rupture or subversion without forgetting the difficulties that this entails at a time when Marx's quote «all that is solid melts into air», is becoming particularly relevant.

Therefore, our aim is not simply to establish a *timeline* of the origins and evolution of utopia and dystopia. Neither can it be confined to a mere reading of the texts or even less to define a canon for this genre. Furthermore, we do not seek exclusively to analyse the material, economic and/or political determinants that influence these texts' production, circulation and reception. Nevertheless, these are all unavoidable steps necessary to elucidate what happens *in-between*, that is, to explore the possible *interpretations* and *interactions* between texts and their contexts (and vice versa). Consequently, the aim is to reflect on the cultural, political and social practices that derive from these processes. Hence, it is about developing theoretical alliances that could provide us with an adequate framework for tackling the conflicts derived from the encounter of different cultural

modes of production — both popular and massive — as well as for exploring the way these conflicts affect our *experience*: that is, how we (imagine we) are, and how we (imagine we) could (or could not) be.

It is not our intention to reduce the experience of *being-in-the-world* to a particular or determinate form. Clearly, this cannot be reduced to rigid and, much less, fixed forms. When referring to subjectivities, we mean that *unstable, fragmented, imaginary space*, which arises from the relationship with the other and with the world. Nonetheless, as said above, it must be acknowledged this is in somehow equivalent when referring to those kinds of relationships that capitalism makes possible today (at least as far as the Western world is concerned). Following the same line, it is possible to identify some clear tendencies concerning potential readings and interpretations of mass culture texts. Specifically, those related to the inherent dynamics of this particular mode of cultural production, such as *commodification, standardisation* and/or *homogenisation*. Thus, we consider it crucial to focus on the underlying contradictions and resistances arising from these processes.

Two analytical approaches seem the most suitable ones to advance on the main hypotheses and research questions. Discourse and textual analysis applied to our object of study constitute the most convenient methods when it comes to problematizing the relationship between the texts and their (possible) audiences. Nevertheless, it is necessary to acknowledge the possible limitations of such approaches. The first one is related to the selection criteria of the corpus. In this case, we have decided to proceed on the premise of *crisis* as an inherent characteristic of our times. Indeed, after 2008, this has become more than evident for a significant part of the population. Furthermore, the new flourishing of social movements — mainly driven by young people — such as environmentalism, feminism and anti-racism during the first two decades of the 21st century in the countries of the Global North provides in itself a scenario that justifies our interest in their dynamics, where concerns about the future constitute a shared element in their demands. It is to be expected that this has had an impact on the cultural texts produced in this context. Consequently, the analysis, selection and organisation of the corpus will respond to all of these considerations.

Related to the above, the second difficulty was determining the size of the corpus to be analysed. In this respect, once determined the core themes to be dealt with, we undertook the task of classifying Hollywood dystopian films by initially establishing what a dystopia

is and what it *is not* (we will focus on this in the second part of this thesis). Subsequently, we established a second level of classification according to the main concerns of the plots of dystopian films. We thus achieved a first categorisation of the genre as follows: (1) environmental dystopias; (2) political dystopias; (3) young-adult dystopias; (4) technological/scientific dystopias. However, this first classification proved problematic for our purposes. After all, the above factors (ecological, political, scientific and/or youth-related problems...) cannot be considered in isolation. That led us to reconsider structuring our research in a cross-cutting manner, focusing on a variety of areas aimed at covering both the narrative and the formal aspects of the texts.

As a result, we have firstly focused on the analysis the gaze proposed by the films and, therefore, on the questions concerning the construction of subjectivity in a sense that transcends the texts themselves. Next, we also tackled a recurrent theme in the films: the image of the frontier. This led us to explore what takes place on the margins of these dystopian worlds, and what compelled us to consider their treatment of *Otherness*. On the latter, we wanted to concentrate on the way these films deal with issues such as class, gender and race. In doing all this, the examination of themes such as *memory*, *subversion* and *rebellion* has allowed us to address the potential conflicts and tensions associated with the disruption and the restoration of order, also very common themes in these texts. Ultimately, our aim is that this analysis serves as an overall reference point from which to address that which lies *off-screen*. That is, to the potential spaces of *encounter* and *misencounter* both «inside» and «outside» the texts. All this must be read within the framework of an alleged critique of *the progress*, under the assumption that — as will be discussed more thoroughly in Part II — such a critique constitutes a major *leitmotif* of dystopian fiction.

Having established these guidelines (we will come back to some of these matters in Part III of our dissertation), we decided the corpus should consist of box office hits (known as blockbusters), given these statistics provide a fairly neutral evidence for justifying our interest in them. Thus we are left with a corpus of seventeen feature films, listed below: *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *The Island* (Michael Bay, 2005), *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006), *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008), *In Time* (Andrew Niccol, 2011), the *Maze Runner* saga (Wes Ball, 2014; 2015; 2018), the *Divergent* series (Neil Burger, 2014; Robert Schwntke, 2015; 2016), *Snowpiercer* (Bong Joon-Ho, 2013), *Elysium* (Neil Blomkamp, 2013), *The Giver* (2014), *Downsizing* (Alexander Payne,

2017), *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) and *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018).

Our analyses on these texts will constantly be confronted with other contemporary texts (news, advertising, academic literature, essays, songs, etc.). Social movements themselves will be another source from which to explore and analyse possible interactions. Therefore, their manifestos, press releases or actions relevant to the analysed issues will provide us with a resource for this analysis. Our intention is then to relate different discourses and cultural practices to what utopia and, in particular, dystopia 'takes' from them. This will allow us to elucidate how these discourses are *translated*, *transformed* and/or even *subverted*, if they do. Ultimately, the aim is to retrace our steps in order to understand what is preventing us from «dream otherwise» (Martorell, 2019). In short, we will take a look at those spaces where utopia persists, as a proposal to rethink it.

Considering all the difficulties involved when dealing with such a problem, we also believe it is necessary to clarify our position as researchers. With this in mind, we considered it pertinent to adopt Donna Haraway's (1995) theoretical proposal. That is, that of «situated knowledges» (Haraway, 1995: 327). As Haraway points out, situated knowledge offers us the chance to approach our object of study in a *committed* and *responsible* manner. This means assuming «as a fundamental feature [of this type of study] the subjective condition of the social scientist» (Cruz, Reyes and Cornejo, 2012: 255). This implies that, as researchers, our position can never be alien to the object of study, insofar as we constitute it as such in the first place (Talens, 2010: 39). Nevertheless, the above should not be interpreted as a justification of relativism or of the impossibility of accessing to an objective understanding of reality. Accordingly, what follows must be understood as part of an 'articulated knowledge', as an invitation to a dialogue that we consider essential — especially given the nature of the themes discussed here. Therefore, we appeal to transcend the boundaries of scientific-social understood as means through which the researcher — from his/her allegedly 'privileged' position — can attain absolute or 'universal' answers. This transgression will also allow us to assume responsibility toward the production of knowledge in accordance with Haraway's proposal. Our exposition here should then be understood just as a (further) proposal to reflect, and from there also to *transform reality*. That is why we suggest returning to utopia as fundamental core.

As we have explained before, Part I of this PhD thesis will be devoted to the definition and delimitation of utopianism, that being a necessary step for the understanding of the dystopian. In this part we intend, in a merely illustrative manner, to provide an overview of the origins and the evolution of utopian thought. Firstly, this section focuses on the origin of utopia, defined as a properly Western and Modern phenomenon, in which Thomas More's famous contribution represents an essential and paradigmatic reference. Analysing his *Utopia*, as well as the enormous literary creations derived from it, made it possible to identify some of the main features of these texts. These include, in particular, their ambiguity and eagerness for exploration.

However, we wanted to go beyond literature, considering the relevance gained by utopian thought in the political praxis after the Renaissance. In that process, both the French and the Industrial Revolutions served as crucial landmarks that allowed utopia the chance to take roots. During this period utopia became tightly bound to *progress*, to be understood in a *euchronical* sense. In other words, progress (and, therefore, utopia) will become tied to a future that is now perceived as (always) 'better' than the present. Such a relationship was largely motivated by the new possibilities offered by technical and scientific advances. As analysed in section 2.1 of Part I, the encounter between utopian and social positivist thought will lead to the emergence of a pseudo-scientific utopia, increasingly assuming *technophile* (or *technutopian*) signs.

Yet, as we approached the twentieth century, a new utopian tradition emerged. This tradition took the critique of progress as one of its main focuses. William Morris' *News from Nowhere* (1890), is perhaps one of the most important references in this tradition. Morris' novel was a direct response to the proposal of his contemporary, Edward Bellamy, author of *Looking Backward*, one of the most popular utopian novel of this period. This new tradition on utopian fiction led to the emergence, decades later, of a *new wave* in which various authors (as Ursula K. Le Guin or, more recently, Kim Stanley Robinson) advocated for a self-consciously and ambiguous utopia.

The above overview is not intended to be exhaustive, but rather illustrative. Having done so, we considered it essential to highlight a series of aspects that were only tangentially addressed in the previous pages. Thus, we consider it necessary to define in a more accurate way the conceptual framework from which the following parts of this thesis will

be approached. Hence, we will dwell more closely on the ontological aspects of utopia. At this stage, we will attempt to dialectically confront the historicist analysis previously discussed with utopia's formal and narrative characteristics, in order to polemicize its interpretations. By doing so, we aim to identify some preliminary features of utopia that will provide us with a clearer definition not only in its historical and/or philosophical sense, but as a discourse and, most importantly, as a political practice. For this purpose, we will discuss utopia's relationship with satire, otherness, ideology, fantasy, desire and, in short, with hope. Our main objective here is to identify the distinctive elements and/or narrative mechanisms of the utopian form, considered now as a complex and multifaceted phenomenon that transcends fiction.

This compelled us to re-ground utopia in order to place it in an imperfect space (one which, admittedly, cannot be fully grasped). Such a space is that of the relationship with its potential *meanings*. Thus, our discussion will be situated in a somewhat 'in-between' space, assuming, also, that utopia's boundaries between text and context tend to always blur, thus making it even more difficult to define it. We are now referring to texts in a broad sense, as poetic impulse, as a creative endeavour that establishes a link between the personal (the imagination and the imaginary in the Lacanian sense) and the political (the possible social imaginaries).

As will emerge from these reflections, utopia constantly exceeds the boundaries of text, inviting us to go beyond the specific field of literature. In this section, we will also try to explore utopia from a psychoanalytical angle in order to understand its persistence (Abensour, 2008) throughout history. Taking into account the relationship between form-content-reading (and, therefore, between text and context), will allow us to advance towards a reinterpretation of utopia beyond its literal nature. We will attempt now to propose a definition of utopia that is not limited to fiction. Instead, our aim is to consider utopia as a *process*. To sum up, leaving aside the specific features of literary utopia, we will see the utopian primarily in its *creative* and *transformative* potential (i.e. as *poiesis*), but also in its proposal for *displacement* and *separation*, always leading to the question of *possibility*. Utopia, therefore, entails a form of *estrangement* and of *encounter* with otherness. Accordingly, utopianism involves always a *dialogue* and a *communicative process*, both of which imply also a certain degree of *conflict*.

Based on the above, we think it is possible to provide a definition of the utopian. However, this definition does not intend to be conclusive, but merely a sort of guideline. As we

understand it now, utopia necessarily implies the notion of *process*, then involving, firstly, a sense of *temporality*. Moreover, such a process also presupposes some kind of movement towards a different reality. Therefore, this movement represents the possibility of transforming a given reality by seeking beyond what is considered as ‘possible’ at a particular period. Nonetheless, our discussion shows not any process of this type can be considered as utopian. Utopia, as pointed out in this section, demands communication and dialogue and involves also a recognition of the *otherness*, as the fundamental core from which to understand (and assume) our own incompleteness and our reality.

According to such an approach, utopia cannot be conceived as a finality, as an alleged ‘end of history’; the very *movement* based on terms of *sharing* and *encounter* demands ceaseless revision or rectification at every attempt: hence, its persistence. Therefore, we do not consider it valid to describe utopia as a phenomenon which could result in totalitarianism, since utopia cannot be seen as any kind of closure. On the contrary, utopia is a necessarily open process. That is, a process of permanent conflict and negotiation.

In an effort to establish utopianism also as a historical phenomenon, we also argued that utopianism must be considered within context of Modernity. Indeed, utopia cannot be identified in previous epochs (at least not in the terms described above). The modern conception of the subject, that is, of our capacity to shape and change our reality, implies a condition of possibility for the emergence of utopia in the terms discussed in this chapter.

This new understanding of utopia allows us not only to distance ourselves from over-dogmatic interpretations of utopia, but also to consider the dystopian beyond a mere ‘reaction’ to utopia (we will explore this question in greater depth in Part II of this dissertation). Nonetheless, the dystopian must also be seen as one of the many possible transformations of utopia. A transformation set in a context in which capitalism becomes progressively revealed as the ‘best’ —and ‘only’ viable— socio-political scenario. Thus, this first chapter should serve us to approach dystopia as one of the possible manifestations of the utopian, paradoxically pushing utopia to the background so as to focus on a more immediate critique of the present.

Certainly, this entails a necessary rethinking of the utopian phenomenon in the so-called post-modernity. In this respect, it cannot be ignored that postmodernity implies a shift in terms of fragmentation which — as it emerges from our reflections — inevitably affects

all forms of the utopian (not just those of literature but, above all, in the political and philosophical spheres). We claim that our proposal will allow us, ultimately, to rethink and reclaim utopia's own status in the present. Based on our discussion, it is possible to refute those who claim utopia has definitively died out in our times. We are pointing particularly to the anti-utopian diatribe of such figures as Karl Popper, Friedrich Hayek and Isaiah Berlin, all three fervent defenders of liberalism in opposition to utopia, to which they attribute responsibility for the totalitarian regimes of the 20th century. Our interest here is to highlight how their arguments derive from a reductionist understanding of utopianism. Reductionism which, nowadays, constitute the most common interpretation of utopia. Thus, we consider it essential to address the negative connotations of utopia in our time. Therefore, the final point of Part I attempts to provide some explanation about what lies behind the common rejection of utopia as a horizon. We will then be able to make the leap towards analysing the current success of dystopian narratives.

We should stress that this does not imply an all-out defence of utopia. After all, part of the anti-utopian arguments underlying this critique have led to the necessary reassessment and/or redefinition of utopia, detaching it out from the notion of linear progress (of «advancement»). To this end, we believe it is worth highlighting Herbert Marcuse's reflections on «the end of utopia», which paradoxically constitute a commitment toward the forging of new utopias. Nevertheless, in the light of subsequent historical, political and economic events, Marcuse's contributions must of course be revised. As Jameson (2009: 189) pointed out, Marcuse's techno-optimism would be «brutally effaced by the neo-conservative revolution» of the 1980s. In addition to this point, it is now necessary to consider the threat of the environmental and energy crises. Moreover, Marcuse would surely show his dismay at the new forms of exploitation and impoverishment in the era of post-industrial capitalism. The possibility of emancipation from alienated labour through the very contradictions of late capitalism seems at least questionable.

Yet, Marcuse's reflections can and must be vindicated in a utopian sense: growing numbers of unemployed people, precarious employment and the recent global pandemic (which exacerbates the above), reaffirm the urgent need to (re)think on the major question of *freedom* and *emancipation*. Questions which go beyond the demands for decent work and salaries. In this respect, although Marcuse's vision of utopia may be equally reductionist, his arguments could be framed within our broader definition of utopianism.

However, one of the main obstacles lies in overcoming the «surplus cynicism» of our time (Fernández Buey, 2002: 98). We will address this issue in Part II of this dissertation.

The anti-utopian critique referred above constitutes a fundamental point for reflection on the dystopian. Accordingly, and in order to understand and elucidate the current role of dystopia, we believe it necessary to consider a preliminary definition of this concept. Therefore, Part II of this thesis starts out from the contributions of scholars such as Lyman Tower Sargent (1994), Andreu Domingo (2008), Francisco Martorell (2015; 2019), Estrella López Keller (1991), Raymond Williams (2010), Gregory Claeys (2018), Raffaella Baccolini and Tom Moylan (2003), and Ruth Levitas (2010). Our intention here is that these definitions serve as a basis on which to discuss dystopia's main manifestations throughout history. Hence, we will follow a similar approach to that applied to the study of utopian production, focusing now on the anti-utopian and dystopian narratives. However, it is important to clarify that under these terms we are encompassing a range of representations which cannot always be categorically or unquestionably delimited. As such, the inscription of some of the proposed examples in this genre remains of course always open to discussion and interpretation.

In order to provide some structure, this historical overview will be organised into five main periods, ranging from what we might call the «prehistory» of dystopia to postmodern dystopian expressions. The first of these periods, addressed in chapter 2.1 of Part II, discusses some of the more properly anti-utopian works, such as *The Grumbling Hive: or Knaves Turn'd Honest* (Mandeville, 1705) or *The History of Mr. Fantom* (Hannah More, 1797). Section 2.2 focuses on those dystopian fictions published between 1870 and 1914, covering the years between the Second Industrial Revolution and the outbreak of World War I. Here we concentrate mainly on titles such as *Erewhon* (Samuel Butler, 1872), *The Iron Heel* (Jack London, 1907) or *The Machine Stops* (Edward Morgan Forster, 1909), among others.

The following section 2.3 is devoted to some of the most famous dystopias, published between 1914 and 1949. These include, of course, Yevgeny Zamiatin's *We* (1924), Aldous Huxley's *Brave New World* (1932) and George Orwell's *1984* (1949). We will also allude, as we must, the first great dystopian film: *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). Section 2.4 covers the fourth period, namely the *golden age* of Western capitalism (1950-

1979). Here, we will delve into the writings of Frederik Pohl and C. M. Kornbluth, Harry Harrison, John Brunner, Ray Bradbury, Phillip K. Dick and Anthony Burgess. Furthermore, we will briefly address how many of these novels made the definitive leap to cinema, as well as the consequences of such a leap.

Finally, chapter 2.5 considers the last two decades of the 20th century. This section examines not only the emergence of the cyberpunk genre, but also (and especially) dystopia's consolidation as a mass product, particularly in Hollywood. The latter will allow us to set the ground for Part III of this dissertation, where we will concentrate on the analysis of mainstream dystopian cinema in the 21st century. For this reason, during the last pages of this section, we will briefly introduce some reflections related to postmodernism, «mainstream culture» (Martel, 2011) and globalisation, which we consider essential to understand the dystopian phenomenon today. We will continue to insist on these aspects in Part III of our dissertation.

During the course of this study, we intend not to limit to analysing the content of the aforementioned works. Instead, we will also try to identify the underlying motivations, ideas and/or debates that emerged and continue to emerge from the reading of the texts. Therefore, the analysis will be combined with a constant attention to the context of production and reception of each of these texts, in order to determine the relationship and links between the images proposed in them and the prevailing social imaginaries of each specific period. In this respect, we believe that studying these representations implies an effort aimed at anchoring them to their time (to both their past and their present), but also to a reflection on subjectivity itself. In other terms, this means reflecting on our capacity to imagine possible realities from existing conceptual categories (or even on our capacity to transgress them).

Accordingly, as we move forward, we will focus on an understanding of the texts beyond the presumed intentions of their authors, as well as on the analysis of these texts' possible contradictions and conflicts. This means considering the texts as cultural manifestations in which different *positions* and/or worldviews are reflected, often in a precarious state of equilibrium and always in tension (sometimes even *within* the same text). In order to do so, we will consider not only their formal and narrative characteristics, but also the philosophical, sociological, material and even psychological foundations which underlie such tensions. Thus, our aim is to transcend the strictly historical and/or philosophical

aspects, so as to bring together all the arguments presented by the above-mentioned scholars within a broader framework that places culture in the centre.

This exploration of over a hundred years of dystopian production will allow us to establish some guidelines for identifying the most common tendencies within dystopian imagination. As a synthesis of Part II, we will revisit the definition of dystopia, taking now into account all its complexity. The aim here is to detect those common elements and/or motifs that characterise dystopia beyond its possible anti- or even post-utopian drifts. We will then be able to define dystopias as those texts (normally inscribed within the sphere of fiction) which present an examination of a given social and/or political reality by extrapolating, generally in the future, the most dangerous or potentially threatening aspects of that reality.

Through this extrapolation, dystopias usually focus on the harmful — social, cultural or political — effects of modern progress, although this does not necessarily entail a challenge to it. In focusing on the modern idea of progress most dystopias are set in urban settings (though this does not have to be necessarily the case) and are concerned with issues such as the possible impact of political, economic, scientific and/or technological changes, as well as with the sense of abandonment and disorientation or the loss of individuality. In this vein, dystopias tend to focus on the forms of control, oppression and/or repression that take place in these realities. As a result, they generally highlight the tensions, contradictions and conflicts of the examined society. Nonetheless, it is important to stress that the above does not necessarily imply assuming a critical and/or transformative attitude in political terms. The identified tendencies within dystopian texts enabled us to observe how many of them ‘fail’ when it comes to promote a change, and often incur in a ‘cynical’ or even defeatist attitude towards reality. As we have found, this tendency became particularly strong during the last two decades of the 20th century.

Having reached this point, we must ask ourselves about the underlying reasons for such attitudes. In order to answer this question, we will attempt to tackle the aforementioned «paralysis of the imagination» in relation to the analysis the material, historical, social and cultural conditions of our time. Broadly defined, we can refer to the alleged *triumph* of neoliberalism, not only in political and/or economic terms, but also on a cultural level. We believe this triumph can be directly linked to the prevalence of dystopian imaginaries in our time. Especially considering that such a triumph has brought with it a profound cynicism towards the possibilities of our future; a cynicism that is fuelled by a growing

suspicion towards a political and economic system (capitalism) for which there is apparently no alternative. As a result of our incapacity for imagining a world of justice and equality as something possible, the resignation comes to demonstrate that the neo-liberal narrative has succeeded in *conquering* our subjectivity as well. Thus, we might well say that neoliberalism's conquest of the imagination is probably one of the most defining features of our times. The third part of this dissertation will be devoted to the analysis of the latter.

As already mentioned, the third and final part of this dissertation will constitute the bulk of our theoretical proposal. In Part III, we will concentrate on the potential (and potency) of the cinematic image as one of the main vehicles through which imaginaries are reproduced and affirmed today. In this sense, attention to dystopian cinema constitutes an important matter, especially considering there has been a certain *boom* and popularisation of this kind of productions in the last few years. While we do not pretend to deal with the many dystopian series currently available on streaming platforms' catalogues, we believe our discussion could easily be applied to these products without requiring excessive translation. In any event, we think that this examination of mainstream dystopian films will allow us to delve deeper into the reflection on our (in)capacity for imagining new desirable worlds. That is, new utopias. In a context of generalised mistrust towards the future, embarking on this endeavour requires transcending a mere review of films.

In this respect, we understand the cinematic image as a «strange evidence of the everyday», like Morín (2001: 11) to which it is essential to pay attention. Especially if we assume — as we must — the institutional role of cinema, that is, as part of the symbolic and ideological structures that contribute to (re)producing reality in a particular direction. Therefore, analysing mainstream Hollywood dystopias will provide us with some general clues as to what the predominant imaginaries of the future are in our current society, as well as to the images on which they are supported. To do so, throughout this part of our research, we will pay special attention to how current mainstream dystopias depict our reality. Our aim here is to focus on the way these dystopias deal with the different crises of our present (such as environmental, economic, political, social). Furthermore, we also need to consider where these dystopias stand in relation to these crises and, particularly, in which position we are placed as spectators. In short, the aim is to address the possible conflicts arising from the intersections between crisis, imagination and subjectivity by

examining the hegemonic narratives about the present and the future. Consequently, the analysis of film texts will necessarily transcend the concrete textual space, in order to focus on the necessary relationship between text(s) and context(s).

In this respect, it is necessary to make some preliminary considerations about film and its contribution to the construction of social imaginaries. It is not our intention, as we have already mentioned, to resort to excessively deterministic or reductionist shortcuts on this issue. Although Althusser (2003: 17) provides a valid starting point for overcoming the deterministic approach to the relationship between economic base (or infrastructure) and superstructure, his proposal leaves little room for thinking about how dystopian cinema may function beyond the ideological apparatus.

Metz's contribution is in this sense interesting, as it relates to the exploration of the cinema screen as a «mirror», in a Lacanian sense. As Teresa De Lauretis (1992: 91) explains, cinematographic «perception works by a set of learned responses, a cognitive pattern, a code», that is, with the material of the symbolic (and therefore, with the subject). The importance of this observation lies precisely in this point, insofar as the process of identification of the spectator has to do not only with his identification with a character (and, much less, with the director of the film) but with himself «as the condition of possibility of the perceived» (Metz, 2001: 63). Put differently, we are talking about the spectator's identification with his or her own *gaze*. Bearing this in mind, it is therefore necessary to consider how this gaze is constituted in the cinematic experience or, to be more precise, how the film proposes a certain gaze.

Here, the notion of *text* takes on special relevance. We will deal with this notion in the first section of Part III, based on the contributions of scholars such as Julia Kristeva (1981), Roland Barthes (2003) and Jacques Aumont (2008). This will allow us to approach films understood as «signifying practices», which implies assuming that the 'reader' plays a key role in the process of the production of meaning. We intend to pay special attention to the way in which films articulate a proposal for reading reality, using textual analysis as a tool. Following Talens' proposal (2010: 64-65), we will focus on the way cinematic images dialogue with other images (cultural and iconographic references, etc.), as well as the possible ways the spectator «appropriates» these images, ultimately enabling the production of meaning. It must be warned that this does not imply an invitation to an arbitrary reading of the texts. Rather, the limits of interpretation will be determined by the textual space itself. In other terms, the pertinence of the readings

proposed (that is, the productivity of the texts) will be guaranteed by the films themselves, as (re)interpretations of a given reality.

Our aim here is to approach the texts as spaces that reveal the conflicts of reality and also how this reality is inscribed in the different films. Ultimately, as we have already mentioned, it is a matter of paying attention to how dystopian texts construct a gaze and what this gaze «takes in» from the symbolic (re)producing a certain way of *being-in-the-world* — as the gaze of a subject inscribed in a concrete social and historical reality. This also opens up a space for the analysis of the possible resistances and contradictions arising from this process. Feminist film theory provides valuable insights in this respect. We are interested, for the moment, in highlighting how film thus links «subjectivity and sociality» (De Lauretis, 1992: 98) constituting not only a «social technology (...) but also [a] signifying practice, (...), which engages desire and positions the subject in the very processes of vision, looking and seeing» (De Lauretis, 1992: 98). Following the famous feminist quote, this means acknowledging the personal experience as a *political* one. therefore, based on the contributions of Teresa De Lauretis, our aim is to explore the possible positions/identifications enabled by dystopian mainstream texts. Translated into other words, this means considering the influence of these texts on the process of (re)production of the subject within the framework of the dominant hegemony.

To sum up, the main focus of the analysis will be on the interaction and/or interrelation between object-text-subject. However, we should not forget that a large part of the productivity of film texts has to do with the way in which they reinforce certain positions/identifications, which ultimately influence the (re)production of a particular conception of reality. Our efforts will then be primarily focused on decomposing the texts from our corpus. Decomposing that will have as its main objective the unravelling of the mechanisms that intervene in the construction of the textual space. Decomposing that will have as its main objective the unravelling of the mechanisms that intervene in the construction of the textual space. In accordance with Carmona's (2010) recommendations, an initial decoupage was carried out on the different films. This first decoupage has allowed us to identify some common motifs among the different texts, largely coinciding with the dystopian tradition analysed in Part II. Specifically, these include a series of dichotomies such as *natural vs. artificial*; *exterior vs. interior*; *openness vs. closure*; *barbarism vs. civilisation*; *chaos vs. order*; *regression vs. progress*; *oblivion vs. memory*, among others, which we refer to in section 1.2 of this third part.

The aforementioned axes have thus served to structure our analysis. In this line, one of our objectives has to do with the identification of those elements of film that allow the spectator to recognize the dystopian worlds as part of their own symbolic space. In this, we considered the importance of examining the way in which the aforementioned dichotomies are associated and articulated with each other within the different films. This has compelled us to consider both the narrative and formal aspects of the films (montage, mise-en-scène, narrative serialization, framing, colour palettes, lighting, etc.), in order to determine how they build their proposal, as well as what they elide or emphasise. Furthermore, this analysis also permits us to identify any potential ‘gaps’ and intersections both diegetically (in the textual space itself) and extradiegetically (between the film and the spectator). In this regard, it is necessary to state that what we do not pretend to carry out a thorough analysis of the different plots, but rather to decompose each film in order to recompose them so that the resulting new text helps us to understand its relationship with our own reality.

Having these into account, our analysis will focus, initially (2.1), on the question about the gaze(s) proposed by the films. This section partial conclusions will provide some new hypotheses from which to continue our research. These conclusions are related, especially, to the orientation of the spectator’s desire in the sense of a necessary restitution of the civilizing order. Following this, we will present an analysis based on an in-depth observation of some of the most common tropes of dystopia in order to further explore the aforementioned conclusion. Following this, we will present an analysis based on an in-depth observation of some of the most common tropes of dystopia in order to further explore the aforementioned conclusion.

Thus, in section 2.2 we will deal in depth with the trope of the frontier. Such an analysis will allow us to see how this trope serves as an element through which the films problematise some of the main conflicts of our present. Accordingly, we have observed how in almost all the films such conflicts are approached through the contraposition of a series of dualisms such as: (a) *civilisation vs. barbarism*; (b) *freedom vs. submission*; (c) the *we vs. the other*; (d) *reason vs. passion*; (e) *individuality vs. homogeneity*; (f) the *artificial vs. the natural*; or (g) the *false vs. the real*. As can be seen, mainstream dystopias of the 21st century tend to reproduce several of the traditional antagonisms of dystopian literature. Antagonisms that almost invariably take shape in the traditional images of the «exterior» and the «interior». Images that, in the past, had served as a

formula through which to denounce the great totalitarian systems of the twentieth century. In this respect, it is possible to affirm that the fears and anxieties of the past continue to be relevant in contemporary dystopias. However, we have observed how today the criticism is directed, in a much more notorious way, towards pointing out the totalitarian tendencies within the capitalist system. These tendencies are often associated with an increasingly unbridled, aggressive and ultimately savage market capitalism.

Nor is this a novelty: as we saw in Part II, the literary dystopias of the latter 20th century were already showing signs of this drift in their criticism and/or censure of the most pernicious aspects of the capitalist system. In this sense, contemporary dystopias clearly draw on this tradition. However, we have seen how here the anti-capitalist denunciation ends up blurring into an increasingly ambiguous and hopeless message about possible alternatives. In this way, current dystopias would conclude the process of *closure* which, as we saw at the end of Part II, originated already at the end of the 20th century. The consolidation of Margaret Thatcher's dictum — her famous «There is no alternative» (TINA) —, postmodern fragmentation and the uncertainty that accompanies it, seem now to translate into a practically generalised return to the hermetic walls of the classic anti-totalitarian dystopias.

Based on the above, we have been able to establish some of the premises on which frontiers are erected in most dystopian films:

- (1) the frontier as a wall that separates and protects from the external threat (the «refuges» of *The Island*, *The Giver*, *Divergent*, *Children of Men*, *Wall-E*, *Snowpiercer* or *Downsizing*; the OASIS of *Ready Player One*);
- (2) the frontier as a gateway to the unknown, understood as a space of potential emancipation or escape (the OASIS of *Ready Player One*, the outside world of *The Maze Runner*, the desert of *Blade Runner 2049* or the eventual and/or momentary escapes of *Divergent*, *The Giver*, *The Island*, *In Time*, *Snowpiercer* or *Children of Men*).

In any case, it is clear that the above synthesis cannot be read in absolute terms. After all, the apparent hermeticism of these walls does not prevent (as was also the case in classic dystopias) the possible opening of gaps and/or thresholds between the worlds presented. Likewise, the existence of these gaps does not necessarily imply a definitive collapse of the walls. The texts analysed present constant overlaps and intersections within the same

proposal, so that their classification into one or another «category» is always open to debate.

In this sense, it is clear that dystopian frontiers often leave room for tensions and/or intersections between the different worlds and/or realities proposed. In this way, frontiers also seem to present themselves as places where contradictions and/or difference(s) are evidenced (and, potentially, resolved). We have seen this in films such as *In Time*, *Elysium*, *Downsizing*, *Wall-E*, *Ready Player One* and *Blade Runner 2049*. However, we have also seen how such oppositions are, in many cases, resolved through a mere displacement and/or widening of the boundaries that allows the limits of the «possible» and/or «desirable» to be re-demarcated. In other words, while it is true that such displacements constitute significant transformations with respect to the realities proposed, it is no less true that the solutions suggested are only possible through the incorporation of what was previously *excluded* within the new frontiers. Although it is still too early to draw conclusions, we believe that such acceptance of the boundaries would be linked to the inability to imagine other realities *outside* these limits. In short, this inability would translate into a kind of renunciation of aspirations for the radical transformation of reality.

Thus, and taking up the notion of retrotopia proposed by Bauman (2017: 126), even though these «*looks back*» would demonstrate an honest concern for recovering the «buried (prematurely?) grand ideas of the past», such proposals would entail a fundamental paradox: although they may serve to denounce the possible drifts of our present, the search for solutions in an idealised past would end up translating into «conscious attempts at iteration (...) of the *status quo ante*» (Bauman, 2017: 18). Thus, the renunciation of a reality outside pre-established limits derives in the form of an *anti-utopian retrotopia*.

In this vein, we felt it necessary to delve deeper into the way in which the films allude to the past. Here, two other common tropes of dystopia recur: the image of ruin (2.3) and that of totalitarianism (2.4). In the case of the former, we have been able to delve into how these films represent such retrotopic aspirations. This is undoubtedly influenced by the characteristic postmodern fragmentation. Specifically, we are referring to the resource of pastiche as an «empty parody» (Jameson, 2002: 19). So understood, the idea of pastiche tends to abandon the satirical impulse which, as we discovered in Part I of this dissertation, constituted one of the distinctive features of the utopian. Here we have been able to examine how, in the films analysed, this resource serves to «dehistorizing» and

«dememorializing» (Sánchez Biosca, 1995: 25) the past, presenting it as a set of isolated and decontextualised references and images. This is also repeated with regard to the image of totalitarianism. In this sense, in the summary of this part (2.4.3), we wanted to reflect on the risks associated with a possible hypermediatization or overrepresentation of fascism. In our view, such over-representation could make it difficult to think about it and identify it — to use Umberto Eco's words — in its «eternal» form, that is, as «a group of cultural habits» that also manifest «a way of thinking and feeling» (2017 [1995]: 9).

Thus, even when these dystopias make clear attempts to point out the connivance between certain tendencies of capitalism and a possible totalitarian drift, we have learned how most of them continue to grant this drift the category of deviation and/or aberration, so that the uncritical return to liberal democracy ends up being posed as a matter of «common sense». In other words, the problem arises when most films end up assimilating the elimination of totalitarian barbarism (and, therefore, the re-foundation of civilisation) to liberal-capitalist re-foundation. In this way, such a re-foundation would be posed in ideological terms: as a sort of realistic and pragmatic utopia (and, therefore, anti-utopian on its own terms).

Bearing all this in mind, it would seem possible to make progress on some of our hypotheses outlined at the beginning of this doctoral thesis. Firstly, the aforementioned paradox would point in a dead-end direction, in which totalitarianism becomes a permanent phantom that would end up legitimising the status quo — read, Western, liberal, capitalist — as the «desirable» or, at least, the «more preferable» (despite the acknowledgement of its possible failures). However, the insistence on an eternal repetition of history would point to an irresolvable dichotomy in which the return to liberalism would have as its origin the fear of the individual behaviour that results precisely from this kind of social order (that is, as a form of «self-fear»).

This closure seems to be linked to the «reflexive impotence» that Mark Fisher (2018: 49) identifies as one of the defining features of our times. Nevertheless, it seems fair to highlight the efforts made by films such as *Snowpiercer* or *Children of Men* towards creating more complexity in their approaches, offering denouements committed to the exploration of unstable and insecure landscapes such as the sea or the snow. It is not surprising that both films coincide with productions that move on the margins of the logics imposed by mass culture.

These conclusions will also be confirmed through the evaluation of both the syntheses and lessons proposed to the spectator. This will force us to re-examine the mechanisms of identification deployed by the texts. Thus, having already observed the matter of the gaze, the last section (2.5) will be concerned with the process known as «secondary cinematic identification» (Aumont, 1998: 237) or, to be clearer, the way in which the narrative elements themselves (characters, plot) also condition the possible readings of the film.

For this purpose, in section 2.5.1 we concentrate on those aspects related to the whiteness and messianism, both of which are associated with the film 'heroes'. As we will discuss in greater detail in this section, both aspects will end up being associated with the rest of the «prerequisites» necessary for the successful outcome of the recivilizatory project. Thus, as we shall observe, the whiteness and messianism of the heroes will be presented as guarantors of the reproduction of the «American ideology» (Lieven, 2005: 48): that is, of the defence of a civilising order based, above all, on the idea of individual freedom and on the (Protestant) religious ethic. In this sense, we have identified such a defence as a commitment to the recovery of an american-liberal-capitalist utopia, which the films present as a necessary premise for overcoming the current crisis.

Subsequently, in section 2.5.2, we have decided to focus on the representation of gender roles within these dystopias. This analysis has helped us to confirm the impossibility of transcending certain stereotypes (especially with regard to male heroism and female «companions»). As we have argued, such stereotypes will highlight the antinomies of the system. To put it more clearly, the impossibility of imagining utopian alternatives to capitalism ends up taking the form of an ever frustrated (and frustrating) attempt to resolve contradictions that are inherent to capitalism itself (as in the case of the division of gender roles). In any case, it is possible to recognise a certain openness in this sense. A tendency that would confirm the interaction between the popular and the massive (in this case, with regard to the new upsurge of the feminist movement in Western society). We have also been able to identify this in sections 2.5.3 and 2.5.4, devoted to the analysis of the youth representation and the environmental crisis respectively.

Nevertheless, in these last two sections of the analysis we have once again found a tendency towards closure, related in this case to what we have called a «learned resignation». That is, the definitive renunciation of rebellious aspirations in exchange for a «good deal» within the system or, in other words, the possibility of settling in and

finding oneself within a world that seems hopeless. In this respect, especially in relation to the analysis of youth, we have placed special emphasis on the insistence on the monomythic structure of the films — that which Joseph Campbell (1959) called «the hero's journey». In short, such a structure, when put at the service of Hollywood's classical narrative, would promote a reading that, ultimately, obliterates the intended satirical mood of the dystopia. In this manner, these stories would end up having a merely «reproductive» function — in the sense of an «instruction manual» — in relation to the reality in which the texts are inserted.

We believe that the analysis of all of these aspects provides a general overview of current dystopian narratives, allowing us to explore the conflicts raised by the films, bearing always in mind that the crisis constitutes the background against which these narratives are set. In short, attention to these aspects provide us with more than enough clues, not only to move forward on the main hypotheses of our research, but also to critically approach the reflection on the existing contradictions of our present. This sort of dystopian atlas of images will give us enough elements to draw broader conclusions regarding our initial hypotheses. We shall address this in the last section (3) of this third part, as a way of synthesising all of the above.

Even though we have briefly insisted in some of these aspects, we consider it convenient to summarize them as shown in section 3 of Part III. First, we will have the opportunity to see how most dystopian films privilege a certain gaze, which places the spectator in a situation of vulnerability and paralysis. To summarise, we refer to (a) the practical coincidence between the spectator's gaze and the point of view of the protagonist (seen in almost every film); (b) the (hyper)realistic effect of the dystopian image; and (c) the recurrence of the monomythic structure (the hero's journey) of this type of proposal or its insistence on the classic happy ending. In line with these last two aspects, we have also seen how the narrative structure of these films tends to be aimed towards the restoration of order. An order in which the re-edition of the etiological myth of American nationhood is used as a model for the restitution of civilisation. Such a re-edition would be primarily sustained by the emphasis on aspects such as whiteness, male heroism, individualism, discipline and work ethic, all of which show the persistent influence of the Calvinist ethic on US culture to this day. This can also be seen in the insistent revitalisation of narratives that underpin the American national imaginary, especially that of Manifest Destiny.

The nostalgic proposal of many of these films can be recognized in this kind of longing for what should have been (and, therefore, for what should become). This tends to be presented by appealing — either at the narrative and/or *mise en scène* level — to past that is reified, fetishized, in which history is repeated in the form of a pastiche or «empty parody», ignoring its inherent conflicts. This way, the past results in a mere allegorical collage (Huysen, 2010: 19), full of decontextualised and dehistoricized references. Therefore, its link with the (our) present and the (dystopian) future becomes obscured, preventing us to address it from a critical/materialist approach. All this contributes to the oblivion and uncritical naturalisation of history. It is in this sense that we can refer to a *retrotopian* tendency in most of the films, understanding it as an underlying utopian impulse centred on the recovery of a supposedly immaculate past which, ultimately, coincides with the re-establishment of the liberal-capitalist ideological pillars.

We have referred to this when talking about the proposed denouements of most of these dystopias, in which victory over totalitarian barbarism (the starting point of the majority of the films) translates into a celebration of democratic restoration, associated, primarily, with the idea of individual freedom. Thus, we were able to see how in almost every case this individual freedom is interpreted as the association of allegedly ‘free’ individuals, ignoring any other factor beyond the *will* and/or the convergence of self-interest. In other words, we are talking about the assertion of an *entrepreneur* individual, whose success depends only on himself. That is, on the freedom to make his own choices and to (self)fulfil his potential. In short, we are talking about the assertion of the *homo economicus* or, to be clearer, of the modern capitalist individual.

As we were able to explain, such a statement can be perceived as a kind of *cul-de-sac*. After all, the hope for a return of a pre-dystopian past translates into a refoundation of that same allegedly decried system when it comes to the interaction between the film and its audience. That is, in short, a refoundation of capitalism. As a result, their proposals can be read in terms of a *closure* of capitalism *on* itself. Indeed, the heroic journeys that structure almost all the analysed films jeopardise the admonitory intention of dystopia, as they insist on returning to a pre-dystopian time as a «good place» (as an idealised, *utopian* past). In short, by bringing an end to all the conflicts, these films reproduce the limits of the extra-diegetic reality, even if they go beyond the dystopian scenario depicted in the diegesis.

Nevertheless, it is clear that the refoundation suggested in the films involves the acceptance of a necessary *reform* of the system. However, this reform rests on the reassertion of an ideology that is never called into question, but rather defended as a matter of *common sense*. Insofar as these films insist on tying freedom aspirations to a vindication of human individualistic/selfish nature, the only achievable emancipation is that guaranteed within the liberal-capitalist framework. To put it differently, the basis for any attempt to overcome dystopia — or, in other words, to achieve *freedom* — is thus based on the compliance with (and the resignation to) this selfishness, presumed innate (and therefore also immutable). Therefore, liberal capitalism is presented as the most «suitable» model. Based on this, we believe it is possible to describe these proposals as anti-utopian retrotopias, since any other alternative to such an order is discarded insofar as they would be considered «unnatural». Consequently, the restitution of liberal-capitalism order presents not as a plea in favour of this system, but rather as the defence of a ‘natural order’, in an attempt to erase ideology.

It should be acknowledged, however, that the above remains a source of potential contradictions. As such, we must not completely disregard these films’ potential to open up a space for reflection. Our analysis has shown us how the insistence on certain tropes can act as places where the system’s antinomies (and their possible syntheses) are revealed, allowing us to identify the conflicts raised at both the diegetic and extradiegetic levels. We therefore consider it problematic to establish any conclusive classification of the films as either «critical dystopias» or mere «anti-utopias». As we proved, dystopian texts represent expressions of those «social experiences in solution» as Raymond Williams (2000: 156) suggested and, therefore, they constitute a space of constant negotiation between the residual and the emergent culture. Negotiation that is not only embodied in the ambiguity that results from the conflict between defiance and restoration of order, but also in the tensions between the spectator and the film. That is, insofar these dystopias require a «critical» audience which, at the same time, is insistently exhorted to «let yourself go» in order to enjoy the film.

Thus, the confrontation with the dystopian phantasm can be nothing but an «escape to the future» (a *fuite en avant*) which, in the end, allows us to perceive our current reality as more bearable, thereby reinforcing our current reflexive impotence. As a result, this retreat from reality risks leading us to a cynical paralysis, an immobility in which resignation becomes the principal lesson. Even if we consider our reality to be imperfect,

we assume it to be the only possible one. As we have discussed in the introduction to Part II, Žižek (2009: 7) presents this as «the formula of a régime that only imagines that it believes in itself». Here this formula is depicted in a nightmarish form, which, as such, allows us to re-awaken to a kinder reality. In short, awakening from the dystopian nightmare, far from encouraging us to do something, allows us to continue dreaming, transforming the image of trauma into an «escape from encountering the Real» (Žižek, 2008: 62). That is, into a paralysing search which anchors us to capitalist reality as the most preferable situation. Thus, definitions of dystopia as an appeal to «do something» — as Lyman Tower Sargent (1994: 6) would say — prove to be an open-ended criterion when considering texts' possible uses. Instead, we believe some dystopias may constitute appeals to *leave things as they are*.

Still, it is necessary to admit the existence of possible cracks within the mainstream itself which, in our view, are well represented by films such as *Snowpiercer*, *Children of Men* or *Blade Runner 2049*. Their denouncement of the artifice through recurring to caricature or decentering the gaze, their resistance to closure, their commitment to exploring, overcoming and eventual vanishing of boundaries (generic, narrative and formal), are attempts to recover the satirical spirit of the utopian tradition, challenging the monologic nature of mass cinema. This becomes a clear statement of intention in the case of Alfonso Cuarón (director of *Children of Men*), who included a short documentary entitled *The Possibility of Hope* (2007) in the bonus track of the released DVD, as a contribution to a (potential) utopian debate on the basis of dystopian fiction. Even though the aforementioned films show many of the same contradictions attributed to the rest of the corpus, we consider these approaches to be a conscious endeavour to push the frontiers of Hollywood's more canonical/traditional discourses.

As a possible corollary to this doctoral thesis, we found it necessary to retrace our steps. Thus, before reopening the discussion, we must summarise some of our main findings on the subject. While these conclusions have already been outlined in each part of our analysis, we consider it convenient to present them clearly and in summary form. In this way, we want to recover our final hypothesis, focused on the necessity of rethinking the possibility of utopian imagination at the present time. To this end, we propose to follow the path reversely: if we have proceeded from utopia to dystopia, we now propose to start

from the findings regarding the current dystopian panorama so as to reclaim the utopian in the terms outlined at the end of Part I. On balance, we could say that:

- (a) Today's most popular dystopian images generally suggest a nostalgic restitution of the capitalist order, re-editing the origins of the modern liberal state; a re-edition in which the United States emerges as the paradigmatic model of civilisation and as a utopian possibility.
- (b) In this process, most current dystopias censure any alternative that does not involve a mere reform of the system, recognising human nature — understood in the Hobbesian sense — as an insurmountable limit, which ultimately translates into a call for resignation regarding utopian possibilities.
- (c) Accordingly, it was argued that most of the current dystopias should be considered anti-utopian retrotopias, insofar as they imply a closure of the system over itself.
- (d) As defining them as retrotopias implies taking into account an implicit utopian impulse, it is important to admit the tensions these texts reveal, insofar as they constitute symptoms of the contradictions associated to an acknowledgement of the system's limits.
- (e) In this respect, contemporary dystopias continue the tradition of previous dystopias (especially those of the 1950s-60s onwards), insofar as they remain manifestations of the social, political and/or cultural conflicts of the present.
- (f) However, their consolidation as mainstream products appear to be related to an eventual softening of their critical tone, especially when it comes to challenging modern progress, being this the main axis on which their denunciation pivots. Thus, as we have remarked, although current dystopias reject some of the problems related to this notion, their focus is now more on a possible regression — in terms of a *repetition of history* — in which the negative effects of progress are generally presented as deviations and/or perversions of it.
- (g) In this vein, while it was still possible to identify certain tendencies towards *openness* (that is, the imagination of alternatives) in previous decades' dystopias (openness which, as we stated in Part II, had already implied a transformation within the dystopian tradition), most current dystopias have returned to the great walls of the more canonical anti-utopia.

- (h) Thus, in this progressive commodification of dystopia as a product inscribed within the monological dynamics of the mass mode of cultural production, the process of neutralization of dystopia's critical capacity — already initiated in the last decades of the last century — seems now completed, following the gradual ideological closure resulting from both the collapse of 'real socialism' and the 'triumph' of neoliberalism in the 1980s and 1990s.
- (i) Thus, the need to reclaim the dialogical and poetic spirit that we have identified as key elements of utopianism from Moro to Le Guin or Kim Stanley Robinson, represents a possible way out of the monological closure of current dystopia, in favour of a mobilising openness; that is, of a utopia whose validity is not claimed as an «end of history», but as a persistent process never definitively closed.

This corollary aims to deal with the latter, although admitting that what will be presented here must not be understood as a categorical and definitive answer to the question at hand, but rather as a basis for debate. Although we claim the validity of our findings, we understand that they can (and must) be questioned, especially when it comes to discussing possible and alternative scenarios *outside* the current dystopian closure. Why do we find it so difficult to imagine other possible world(s)? What is behind the current «dystopian mania»? Throughout the pages of this dissertation, we have tried to answer these questions by diving into some of the most popular images shaping our imaginaries and imagination about (our) future. Walls, borders, confinement, ruins, worsening inequalities, totalitarianism, or even the definitive collapse of civilisation, bear witness to our awareness of living in the times when «everything is running out», as Marina Garcés (2017: 13) would say. The recognition of defeat, the resignation regarding that we live in the only reality possible, and the resulting need to adjust to the so-called «capitalist realism», as Mark Fisher (2018) called it — all of them issues dealt with in most contemporary mainstream dystopias — confirm the reflexive paralysis/impotence into which we find ourselves plunged since (at least) the last two decades of the last century.

In such a context, we can understand dystopian narratives as symptoms of a *lack*, that is, as the manifestation/representation of a bleeding oedipal wound caused by an eventual encounter with the Real from which we would frantically try to flee. In other words, if the encounter with the Real entails a traumatic experience in itself — as it implies the definitive end of desire — then the representation of this encounter in dystopian images would lead us to paralysis. Thus, the dystopian phantasm ends up reinforcing the *topos*

of the dystopian, in short, a motionless movement that ends up in a dazed and flurried search that prevents us from the definitive encounter with what is repressed in our everyday reality.

So understood, the phantasm embodied in dystopian images would transcend what is traditionally understood as fiction, becoming part of our own experience of reality. A reality that is presented to us as both traumatic and unflinching (as we were able to see during this past year's pandemic). Thus, dystopian cinema ultimately functions as a kind of catharsis, making this trauma a little more bearable. Thus, dystopian cinema would seem to fit better with the definition of a 'false awakening' or even of a 'nightmare factory'. Nightmares that would make more bearable the anguish of the constant loss of desire caused by the unbridled and shocking return of the Real in an age crossed by a crisis that we cannot give a name.

In this respect, while we consider that modern classical utopia can (and must) be rethought and questioned (and perhaps, in this sense, it is fair to vindicate the latent critique of many of these dystopias as potentially valid instruments), we do not believe that utopian thought should be completely amended. We consider that utopia, to paraphrase Eduardo Galeano, should be reclaimed as a compass guiding us along the way. As we understand it, such a project should firstly involve a recognition and acknowledgment of utopia's function, as well as a necessary resignification of utopia.

As we have already established, capitalism seems perfectly capable of offering us the image of a human, progressive, sustainable and, above all, realistic utopian horizon. Although the analysis of contemporary dystopian films suggests the awareness of the system's inherent limits, their attempts to revise the very idea of progress do not seem willing, not surprisingly, to question the fundamental dynamics that govern it. We believe that this failure to challenge the capitalism's limits now collides with the evidence of our planet's physical and material limits, in the context of an unparalleled crisis, namely the environmental one. Thus, the current scenario finds us in a state of apparent helplessness as we face one of the greatest challenges to imagine a better future.

Nevertheless, we find it necessary to vindicate utopia in the terms outlined in Part I of this thesis. In this vein, our idea of utopia as a *process* string with those of scholars such as Riechmann (2005), Marina Garcés (2017) and Amaia Pérez Orozco (2019). All of them start by considering the possibility of a 'dystopian' future in order to reconsider the notion

of progress, emancipation and humanism itself. If anything has been learned from this century's mainstream dystopian cinema, it is that Jameson's well-known statement fits in quite well within the hegemonic common sense of our time: after all, it is hard not to believe that the end of the world seems more plausible than the end of capitalism.

The current panorama seems to have triggered a definitive rupture of the signifying order. A rupture that appears undoubtedly related to the crisis of the modern subject, to which we referred in section 2.5.2 of Part II of this thesis. This crisis seems to be reinforced by the (apparent) failure of political alternatives and by the subsequent reflexive paralysis. As we have stated, this paralysis is also a product of what Sennet (2006) describes as the «culture of the new capitalism»; that is, the permanent precariousness, instability, impatience and fragmentation of our times. Therefore, it is at the same time a «schizophrenic» rupture, as our constant attempts to reconcile individual happiness (or, at least, the desire for a certain stability) clash constantly with the growing awareness of the irresolvable capitalist contradictions. Thus, any attempt to establish order becomes only an attempt for adaptation.

On the other hand, a growing denialism, fuelled by a good dose of disinformation and conspiracy theories, appears as a response to the above. Given this scenario, is it even possible to discuss utopia? Here, we believe it would be worthwhile to return to the concept of hegemony as proposed by Williams (2000: 131), insofar as it brings back the idea of process. This would not only explain the very existence and persistence of the utopian impulse — as well as the utopian experiences of the past — but would also allow us to understand the way in which capitalist discourse constantly struggles to renew itself and to adapt to the multiple resistances arising from within. We therefore need to recognise that the mere incorporation of discontent into mainstream discourse — even if, as we have seen, this is inscribed within a clear tendency to erase and obscure its disruptive content — constitutes a clear sign of how our reality is not totally hermetic. In this sense, this recognition could enable the opening of a radically different space, away from the immobility and defeatism described above.

Accordingly, we argue that it is necessary to vindicate that «micro-utopian» experiences — those utopian practices attached to specific (or even isolated) spaces — can act as a source material. In particular, we are referring to a commitment to degrowth based on an ecofeminist approach, which we believe deeply questions the status quo. Insofar as, according to Marta Pascual Rodríguez and Yayo Herrero López (2010), eco-feminist

degrowth proposes «a profound transformation in the ways in which people relate to each other and to nature, replacing the formulas of oppression, imposition and appropriation, and overcoming anthropocentric and androcentric visions». In the same vein, feminist economist Amaia Pérez Orozco (2019: 238) points directly to utopia as a way of creating a common horizon which does not deny the limits we face in the context of this civilisational crisis. Despite its difficulties, this horizon seeks to make its way through resignation and defeat. This endeavour surely broadens the concept of utopia, to understand it now in a plural, unorthodox, collective and transformative sense. In this respect, we argue that the value of the ecofeminist and degrowth proposals lies also in their practical irreducibility to the dominant discourse. That is, insofar as they radically challenge capitalism's rationalities, making it difficult for them to be incorporated or neutralised.

The question then arises as to whether it is possible to imagine a utopia in these terms, i.e. a utopia that is not (necessarily) eutopian. What images would inhabit them? How much influence could they have? At the beginning of this dissertation, we hinted at the need not to reduce images to the merely visual, but to treat them as «symptoms and indications that leave traces in the cultural imaginary» (Silva Echeto, 2016: 12-13). Based on this proposal, we analysed the possible intersections between imagination and the imaginaries, considering them as instances that intervene in «the production of the social and the subjectivity» (Muñoz, 2013: 1). That means, ultimately, as instances that intervene on that which we understand as *reality*. Following this path, we also highlighted the importance of taking into account the *lack* is that which traverses and determines the orientation of desire. Desire that, later, in the words of Ernst Bloch (2004: 361) and Miguel Abensour (2019b: 194), we linked to the utopian impulse, now understood as an ever-present and persistent movement towards otherness. As we have stated, this implies that it is not possible to speak in terms of an end or death of utopia, since it is an impulse inherent to the way in which we confer meaning to our own experience. Given this, we consider it essential to emphasise that, based on an analysis in terms of hegemony (and therefore also counter-hegemony), this impulse cannot be reduced to the retrotopian tendencies identified within the dominant culture, but is clearly identifiable in many forms of *resistance* to it.

Examples are multiple and diverse. Although we cannot mention them all, perhaps the most recognised (and recognisable) model in utopian terms is that of the so-called

intentional communities — especially that of the «ecovillages». Nevertheless, we would like to highlight here those projects less isolated in geographical terms, which we believe establish a more daily and (more or less) reciprocal dialogue with their surrounding reality/community. Concretely, we are referring to those experiences of self-organization, whether it be in a neighbourhood or local level, as well as in the educational, cultural or labour sphere.

Communities such as Errekaleor in Vitoria, Can Batlló in Barcelona, or the Free City of Christiania in Denmark — to mention just a few cases — constitute powerful examples which, despite their obstacles and contradictions, are moving towards utopia as we have defined it here. To these examples we must add also the experience of the Rebel Zapatista Autonomous Municipalities in Mexico, as well as those perhaps more «modest» projects, such as the ones carried out by many self-organised squatter communities around the world (with examples nearby, such as L'Horta in the city of Valencia). Another examples include educational projects such as the free school La Pinya in the province of Barcelona, or the people' school La Prospe in Madrid. Not to mention part of the cooperative sphere ascribed to the social and solidarity economy, which seeks to put the fulfilment of human needs above profit. Although not all of these examples are necessarily inspired by the premises of degrowth and/or ecofeminism, we consider that they provide proof of the persistence of utopia as a transformative process; that is, not in a retrotopic sense, but rather open to new forms of realities capable of establishing new relationships with and within the community.

In this respect, the role of the public sphere also needs to be considered, even if, at present, it is necessarily linked to the structures of the liberal state. Yet, we believe that the public can (and should) be a vehicle for satisfying the demands of the community, as well as an insurer of people's dignified lives. In short, this could be translated into the public sphere's capacity to broaden the horizon of what is considered as 'possible'. This is especially true at the municipal/local level, where the possibilities for dialogue are clearly more favourable. In this respect, it is also possible to identify the dynamics of hegemony within existing state institutions. The introduction of new political debates — such as the Universal Basic Income (in Spanish, RBU), the reduction of the working day hours, degrowth or the energy crisis — question the totalisation of the ideological space, revealing thus the tensions and contradictions within the system itself.

However, we must not ignore the difficulties that any of these experiences must overcome, insofar as it is necessary to recognise the enormous role played by the dominant ideology in the (re)production of the social reality. Nevertheless, we believe that such projects — even if micro-utopian — represent important from which to begin exploring. ■

LISTADO COMPLETO DE REFERENCIAS.

Ensayo y literatura científica.

- Abensour, Miguel (2008). Persistent Utopia. *Constellations*, 15(3), pp. 406-421.
- _____ (2010). Utopía y emancipación. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 15, pp. 48-51.
- _____ (2017). *Utopia from Thomas More to Walter Benjamin*. Minneapolis: Univocal.
- _____ (2019a). *El proceso de los maestros pensadores*. Buenos Aires: Marat.
- _____ (2019b). *El hombre es un animal utópico*. Buenos Aires: Marat.
- Adorno, Theodor (1950). Politics and Economics in Interview Material, en M. Horkheimer y S. H. Flowerman (eds.), *Studies in Prejudice* (pp. 654-726). Nueva York: Harper and Row.
- _____ (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Agamben, Giorgio (2006). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Aguado Peláez, Delicia y Martínez García, Patricia (2021). *Series de la resistencia. Diversidad en la televisión estadounidense frente al trumpismo*. Sevilla: ReaDuck.
- Aguilar, Gonzalo (2002). Modernismo. En C. Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 180-186). Buenos Aires: Paidós.
- Aínsa, Fernando (1999). *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Alfonso, Ramón (2013). *Diccionario del cine de ciencia-ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Alfonso Vargas, Jorge y Espinoza Verdejo, Alex (2008). Pasión y razón en Thomas Hobbes. *Alpha (Osorno)*, (26), pp. 135-152.

- Almonacid Díaz, Cristhian (2018). El poder de la imaginación, de la ficción a la acción política. Ideología y utopía en la perspectiva de Paul Ricoeur. *Recerca, Revista de Pensament y Anàlisi*, 22, pp. 153-172.
- Alonso Meneses, Guillermo (2005). Violencias asociadas al cruce indocumentado de la frontera México-Estados Unidos. *Nueva Antropología*, 20(65), pp. 113-129.
- Althusser, Louis (2003). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Amaral, Adriana (2003). Cyberpunk e Pós-modernismo. *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*. Recuperado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-cyberpunk-posmodernismo.pdf>
- Amin, Samin (2009). *La crisis. Salir de la crisis del capitalismo o salir del capitalismo en crisis*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Anduiza, Eva; Cristancho, Camilo y Sabucedo, José M. (2013). Mobilization through online social networks: the political of the *indignados* in Spain. *Information, Communication & Society*, 17(6), pp. 750-764. DOI: <https://doi.org/10.1080/1369118X.2013.808360>
- Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce.
- Arendt, Hannah (2006). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza.
- Augé, Marc (2012). *Futuro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel (1998). *Análisis del filme*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, Jacques et al. (2008). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Baccolini, Raffaella y Moylan, Tom (eds.) (2003). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Nueva York / Londres: Routledge.
- Backwell, Benjamin (2014). El «caso Zamyatin»: una advertencia censurada. *Nueva Sociedad*, 251, pp. 166-179.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (1999). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.

- Ballenilla, Fernando (2004). El final del petróleo barato. *El ecologista*, 40, pp. 20-23.
- Banet-Weiser, Sarah (2014). “We Are All Workers”: Economic Crisis, Masculinity, and the American Working Class. En D. Negra e Y. Tasker (eds.), *Gendering the Recession: Media and Culture in an Age of Austerity*, pp. 81-106. Durham: Duke University Press.
- Barthes, Roland (2003). *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bartowski, Frances (1989). *Feminist Utopias*. Londres: University of Nebraska Press.
- Baudrillard, Jean (1984). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- _____ (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Zygmunt (1996). Teoría sociológica de la posmodernidad. *Espiral*, 2(5), pp. 81-102.
- _____ (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2015). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- _____ (2017). *Retrotopía*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bénichou, Paul (1984). *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- _____ (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Universidad Autónoma.
- Berlin, Isaiah (1992) *El fuste torcido de la humanidad*. Barcelona: Península.
- Berman, Russel A. (2010). Democratic Destruction: Ruins and Emancipation in the American Tradition. En J. Hell et al., *Ruins of Modernity* (pp. 104-117). Durham: Duke University Press.

- Bermejo Gómez de Segura, Roberto (2014). *Del desarrollo sostenible según Brundtland a la sostenibilidad como biomimesis*. Bilbao: Hegoa.
- Bernardi, Daniel (2008). *The Persistence of Whiteness. Race and contemporary Hollywood cinema*. Nueva York: Routledge.
- Bierman, Judah (1963). Science and Society in the New Atlantis and Other Renaissance Utopias. *Modern Language Association*, 78(5), pp. 492-500.
- _____ (1975). Ambiguity in Utopia: "The Dispossessed". *Science Fiction Studies*, 2(3). Pp. 249-255.
- Bloch, Ernst (2004). *El principio esperanza [1]*. Madrid: Trotta.
- _____ (2017). *¿Despedida de la utopía?* Madrid: A. Machado Libros.
- Bloom, Harold (Ed.) (2007). *Bloom's Modern Critical Interpretations: 1984, Updated Edition*. Nueva York: Chelsea House.
- Bosch, Aurora (2005). *Historia de los Estados Unidos. 1776-1945*. Barcelona: Crítica.
- Boulding, Kenneth E. (1968). After Civilization, What? En R. Kostelanetz (Ed). *Beyond Left and Right. Radical Thought for Our Times* (pp. 3-14). Nueva York: William Morrow and Company.
- Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean Claude (1996). *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Ciudad de México: Laia.
- Braidotti, Rosi (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Brake, Mike (1974). The Skinheads. An English Working Class Subculture. *Youth & Society*, 6(2), pp. 179-200.
- Breton, André (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Browning, Christopher R. (1983). The German Bureaucracy and the Holocaust. En A. Grobman, D. Landes y S. Milton, *Critical issues of the Holocaust: A Companion to the film Genocide*, pp. 145-149.
- Budavok, Vesselin M. (2010). Dystopia: An Earlier Eighteenth-Century Use. *Notes and Queries*, 57(1), 86-88.

- Bukeavich, Neal (2002). "Are we adopting the Right Measures to Cope?": Ecocrisis in John Brunner's "Stand on Zanzibar", *Science Fiction Studies*, 29(1), pp. 53-70.
- Burnham, John (1941). *The Managerial Revolution*. Nueva York: The John Day Company.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Calle Collado, Ángel (2013). *La transición inaplazable. Salir de la crisis desde los nuevos sujetos políticos*. Barcelona: Icaria.
- Campbell, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Cappelletti, Ángel J. (1990). *El pensamiento utópico. Siglos XVIII-XIX*. Madrid: Tuero.
- Carmona, Ramón (2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Carpintero, Óscar (1999). *Entre la economía y la naturaleza*. Madrid: Catarata.
- Carson, Rachel (2002). *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991). *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós.
- Cave, Alfred E. (1991). Thomas More and the New World. *A Quarterly Journal Concerned with British Studies*, 23(2), pp. 209-229.
- Castoriadis, Cornelius (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Chaudhuri, Shohini (2006). *Feminist Filme Theorists: Laura Muvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Londres: Routledge.
- York: Routledge Cioranescu, Alexandru (1972). *L'avenir du passé. Utopie et littérature*. París: Gallimard.
- Claeys, Gregory (2010). The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. En G. Claeys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (pp. 107-131). Cambridge: University Press.

- _____ (2018). *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Depotism, Its Antecedents, and its Literary Diffractions*. Oxford: University Press.
- Company, Juan M. y Talens, Jenaro (1984). The Textual Space: On the Notion of Text. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 17(2), pp. 24-36. DOI: <https://doi.org/10.2307/1315046>
- Crutzen, Paul J. y Stoermer, Eugene F. (2000). The “Anthropocene”. *IGBP Newsletter*, 41, pp. 17-18.
- Cruz, María Angélica; Reyes, María José y Cornejo, Marcela (2012). Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a. *Cinta de Moebio*, (45), pp. 253-274. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2012000300005>
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.
- De los Ríos, Valeria y Ayala, Matías (2008). El cine según Slavoj Zizek. *La Fuga*, 7. Recuperado de: <http://2016.lafuga.cl/el-cine-segun-slavoj-zizek/18>.
- De Róterdam, Erasmo (2011 [1511]). *Elogio de la estupidez*. Madrid: Público.
- De Souza Santos, Boaventura (1998). *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la postmodernidad*. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre, Facultad de Derecho Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.
- Del Hierro, José Luis (1988). Rousseau, ¿un pensador utópico? *Cuadernos de la Facultad de Derecho*, 16, pp. 81-110.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Domingo, Andreu (2008): *Descenso literario a los infiernos demográficos: Distopía y población*. Barcelona: Anagrama.
- Dufour, Dany-Robert (2001). Los desconciertos del individuo sujeto. *Le Monde Diplomatique* (Edición Cono Sur), 21-05-2001. Recuperado de: <https://www.apuruguay.org/>
- Dupont, Nathalie (2013). Young audiences in Hollywood: The end of a love affair? *Filme Journal*, 2. Recuperado de: <http://filmjournal.org/fj2-dupont>.

- Durkheim, Émile (2007). *La división del trabajo social*. Ciudad de México: Colofón.
- Dwyer, Tessa (2018). Accented Relations: Mad Max on US Screens. En A. Danks, S. Gaunson y P. C. Kunze (eds.), *American-Australian Cinema. Transnational Connections* (pp. 117-140). Cham (Suiza): Palgrave Macmillan.
- Dyer, Richard (1988). White. *Screen*, 29(4), pp. 44-65.
- _____ (2002). *White*. Nueva York: Routledge.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Modernidad y blanquitud*. Ciudad de México: Era.
- _____ (2011). *Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Eckersley, Richard (1999). Dreams and expectations: Young people's expected and preferred futures and their significance for education. *Futures*, 31(1), pp. 73-90.
- Eco, Umberto (1988). *De los espejos y otros ensayos* (pp. 255-259). Barcelona: Lumen.
- _____ (2017). El fascismo eterno. *La Biblioteca*, 2, pp. 7-15.
- Eetessam Párraga, Golrokh (2009). Lilith en el arte decimonónico: estudio del mito de la femme fatale. *Signa*, 18, pp. 229-249.
- Ehrenreich, Nancy (2004). Disguising empire: Racialized masculinity and the civilizing of Iraq. *Cleveland State Law Review*, 52(2), pp. 131-138.
- Elliot, Robert C. (2013). *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*. Oxford: Peter Lang.
- Elsaesser, Thomas (2004). The Pathos of Failure: American Films in the 1970s. En T. Elsaesser, N. King y A. Horwath (eds.), *Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s* (pp. 227-237). Ámsterdam: University Press.
- Engels, Federico (2006). *Del socialismo utópico al socialismo científico*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Escrivà, Andreu (2021). *I ara jo què faig? Com vencer la culpa climàtica i passar a la acció*. Valencia: Sembra Llibres.
- Estlund, David (2014). Utopophobia. *Philosophy & Public Affairs*, 42(2), pp. 113-134.

- Faber, Daniel et al. (2017). Trump's Electoral Triumph: Class, Race, Gender, and the Hegemony of the Polluter-Industrial Complex. *Capitalism Nature Socialism*, 28(1), pp. 1-15.
- Fayol, Henri (1987). *Administración Industrial y General*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Fernández Buey, Francisco (2002). Sobre la utopía socialista. *Daimon, Revista Internacional de Filosofía*, 27, pp. 89-102.
- _____ (2007). *Utopías e ilusiones naturales*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Fernández Durán, Ramón (2011). La quiebra del capitalismo global. 2000-2030. El inicio del fin de la energía fósil: una ruptura histórica total. *Cuaderno Interdisciplinar de Desarrollo Sostenible (Cuides)*, 6, pp. 3-71.
- Fernández Durán, Ramón y González Reyes, Luis (2018a). *En la Espiral de la Energía (Vol. I)*. Madrid: Libros en Acción.
- _____ (2018b). *En la Espiral de la Energía (Vol. II)*. Madrid: Libros en Acción
- Finnegan, Lisa y Takooshian, Harold (2003). The USA Patriot Act: Civil liberties, the media, and public opinion. *Fordham Urban Law Review*, 30(4), pp. 1429-1454.
- Fisher, Mark (2018). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja negra.
- Fontana, Josep (2017). *El siglo de la revolución. Una historia del mundo desde 1914*. Barcelona: Crítica.
- Ford, Henry (1924). *Mi vida y obra*. Barcelona: Orbis.
- Fortuny, Patricia y Hirai, Shinji (2014). Migración México/Estados Unidos en la década de crisis. *Desacatos*, (46), pp. 6-11.
- Foucault, Michel (1978). Espacios otros: utopía y heterotopías. *Carrer de la Ciutat*, 1, pp. 5-9.

- _____ (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: La piqueta.
- _____ (2007). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund (1992). *Obras completas. Volumen XVIII (1920-22)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fueyo, Jesús (1956). Tomás Moro y el utopismo político. *Revista de estudios políticos*, 86, pp. 61-108.
- Fukuyama, Francis (1990). ¿El fin de la Historia? *Claves de razón práctica*, (1), pp. 85-96.
- Gallo, Ivone (2009). Fourierismo na América do Sul. En *Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética*. Fortaleza: ANPUH. Recuperado de: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772005_aca99e0849a136b62e24b195fe8d809f.pdf [Acceso el 28-09-2020].
- Galt, Thomas. (1992). Reproducing Utopia: Charlotte Perkins Gilman and Herland. *Studies in American Fiction*, 20(1), pp. 1-16.
- Garcés, Marina (2017). *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.
- García Canclini, Néstor (1997). El malestar en los estudios culturales. *Fractal*, 2(06), pp. 45-60.
- García Quesada, George I. (2014). Modernidad, eurocentrismo y blanquitud. Bolívar Echevarría y la crítica de la alienación ético-identitaria latinoamericana. *Praxis. Revista de Filosofía*, 71(3), pp. 75-95.
- Gardeazábal, Carlos (1999). Libre albedrío y *Libertas* en San Agustín. *Saga, Revista de Estudiantes de Filosofía*, 1(II), pp. 21-31.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giugni, Marco y Grasso, Maria T. (2019). *Street citizens: Protest, Politics and Social Movement. Activism in the Age of Globalization*. Cambridge: University Press.
- Gómez-Ferrer, Guillermo y Martín, Catalina (2020). La representación del mito de la individualidad a través del cine mainstream contemporáneo. En A. Esteve Martín

- (coord.), *Estudios filosóficos y culturales sobre la mitología en el cine*, pp. 109-124. Madrid: Dykinson.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2000). El espectador frente a la pantalla: Percepción, identificación y mirada. *BOCC: Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação*, pp. 1-22. Recuperado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-espectador-pantalla.pdf>
- _____ (2006). *El análisis del texto fílmico* (documento de trabajo). *BOCC: Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação*. Recuperado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>
- González, Martín P. y Lavié, Claudia (2015). Lenguaje político radical en la Ilustración inglesa. Una lectura de los orígenes del Commonwealth of Reason, de William Hodgson. En *Actas del Congreso Internacional América del Sur y el movimiento ilustrado* (pp. 151-160). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- González Rúa, Juan Diego (2018). *Modernidad, historia y emancipación. Algunas consideraciones críticas* (Tesis Doctoral). Universidad de Buenos Aires.
- Gray, John (2008). *Black mass: apocalyptic religion and the death of utopia*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Greimas, Algirdas J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- Grunwald, Michael (2012). *The New New Deal. The Hidden Story of Change in the Obama Era*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Guarinos Galán, Virginia (2008). Mujer y cine. En F. Loscertales Abril y T. Núñez Domínguez (eds.), *Los medios de comunicación con mirada de género*, pp. 103-120. Andalucía: Instituto Andaluz de la Mujer.
- Gutiérrez Olivares, Claudia (2014). Fusión totalitaria y separación utópica. Lectura de Emmanuel Lévinas y Miguel Abensour. *Trans/Form/Ação*, 37(1), pp. 31-49.
- Hall, Stuart (1996). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En S. Hall y P. Du Gay (Comp.), *Cuestiones de identidad cultural*, pp. 13-39. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.

- _____ (2004). Codificación y decodificación en el discurso televisivo. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 9, pp. 215-236.
- Han, Byung-Chul (2015). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.
- Hanisch, Carol (2000). The personal is political. En B. C. Crow, *Radical Feminism: A Documentary Reader*, pp. 113-116. New York: University Press.
- Haraway, Dona (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Harrison, Harry (1984). A Cannibalized Novel Becomes *Soylent Green*. En D. Peary (ed.), *Omni's screen flights/screen fantasies: the future according to science fiction cinema* (pp. 143-146). Nueva York: Doubleday.
- Harvey, David (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (2000). *Spaces of hope*. Edimburgo: University Press.
- _____ (2014). *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Hayden, Anders (2010). La reducción del tiempo de trabajo y una estrategia ecológica post-crecimiento. *Ecología Política*, 40, pp. 47-54.
- Hayek, Friedrich (2008). *Camino de servidumbre*. Madrid: Unión Editorial.
- Hernández, Esteban (2014). *El fin de la clase media*. Madrid: Clave Intelectual.
- Herrero, Yayo & Pascual Rodríguez, Marta (2010). «Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir el futuro», *ECOS*, 10. Recuperado de: https://www.miteco.gob.es/es/ceneam/articulos-de-opinion/2010_06pascualyherrero_tcm30-163649.pdf
- Hinkelammert, Franz J. (2000). *Crítica a la razón utópica*. San José (Costa Rica): Departamento Ecuménico de Investigaciones.
- Hobbes, Thomas (1982). *Leviatán. O la materia, forma y poder, de una República Eclesiástica y Civil*. Bogotá: Skla.

- Hobsbawm, Eric (1995). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- _____ (2009). *La era de la revolución: 1789-1848*. Buenos Aires: Crítica.
- _____ (2010). *La era del capital: 1848-1875*. Buenos Aires: Crítica.
- Horkheimer, Max (2002). *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Hornsey, Matthew J., Harris, Emily A., Bain, Paul G. y Fielding, Kelly S. (2016). Meta-analyses of the determinants and outcomes of belief in climate change. *Nature Climate Change*, 6(6), pp. 622-626.
- Horwath, Alexander (2004). The Impure Cinema: New Hollywood 1967-1976. En T. Elsaesser, N. King & A. Horwath (eds.), *Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s* (pp. 7-15). Amsterdam: University Press.
- Houston, Chlöe (2007). Utopia, Dystopia or Anti-utopia? Gulliver's Travels and the Utopian Mode of Discourse. *Utopian Studies*, 18(3), pp. 425-442.
- Howard, John W. y Privera, Laura C. (2006). Gendered Nationalism: A Critical Analysis of Militarism, Patriarchy, and the Ideal Soldier. *Texas Speech Communication Journal*, 30(2), pp. 134-145.
- Hughey, Matthew W. (2012). Racializing Redemption, Reproducing Racism: The Odyssey of Magical Negroes and White Savior. *Sociology Compass*, 6(9), pp. 751-767. DOI: 10.1111/j.1751-9020201200486.x
- _____ (2014). *The White Savior Film: Content, Critics and Consumption*. Filadelfia: Temple University Press.
- Hume, Kathryn (2014). *Fantasy and Mimesis (Routledge Revivals): Responses to Reality in Western Literature*. Londres: Taylor and Francis.
- Huntington, Samuel P. (1997). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona: Paidós.
- Hurtado Prieto, Jimena (2004). Bernard Mandeville's heir: Adam Smith or Jean Jacques Rousseau on the possibility of economic analysis. *The European Journal of the History of Economic Thought*, 11(1), pp. 1-31.

Huyssen, Andreas (1986). *The Vamp and the Machine: Fritz Lang's Metropolis*. Indiana: University Press.

_____ (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

_____ (2010). Authentic Ruins: Products of Modernity. En J. Hell et al., *Ruins of Modernity* (pp. 17-28). Durham: Duke University Press.

Huxley, Aldous (1965). *Brave New World Revisited*. New York: Perennial Library.

Ibáñez Noguerón, Cosme (2010). *Aproximación al laberinto. Una panorámica* (Tesis doctoral). Universidad de Granada.

Imbert, Gérard (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

Infante Amate, Juan (2014). La desmaterialización de la economía mundial a debate. Consumo de recursos y crecimiento económico (1980-2008). *Revista de Economía Crítica*, 18, pp. 60-81.

IPCC (2012). *Managing the Risks of Extreme Events and Disasters to Advance Climate Change Adaptation. A Special Report of Working Groups I and II of the Intergovernmental Panel on Climate*. Cambridge: University Press.

_____ (2014). *Climate Change 2014: Synthesis Report. Contribution of Working Groups I, II and III to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. Ginebra: IPCC.

_____ (2019). *Climate Change and Land: an IPCC special report on climate change, desertification, land degradation, sustainable land management, food security, and greenhouse gas fluxes in terrestrial ecosystems*. En prensa. Recuperado de: <https://www.ipcc.ch/srccl/>

James, Simon J. (2012). *Maps of Utopia: H.G. Wells, Modernity and the End of Culture*. Oxford: University Press.

Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

_____ (2002). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.

- _____ (2003). *Future City*. *New Left Review*, 21, pp. 65-79.
- _____ (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Jasanoff, Sheila (2012). *Science and Public Reason*. London: Routledge.
- Johnson, Paul Elliot (2017). The Art of Masculine Victimhood: Donald Trump's Demagoguery. *Women's Studies in Communication*, 40(3), pp. 229-250.
- Kalafatoğlu, Tağ (2019). Evaluating Hollywood Cinema in the Context of Culture Industry. En B. Alici et al., *New Horizons in Communication Age* (pp. 51-83). Ankara: Iksad Publications.
- Kateb, George (1963). *Utopia and its Enemies*. New York: Free Press of Glencoe; Londres: Collier-Macmillan.
- Keyßer, Lorenz T. y Lenzen, Manfred (2021). 1.5° degrowth scenarios suggest the need for new mitigation pathways. *Nature Communications*, 12(1), pp. 1-16. DOI: <https://doi.org/10.1038/s41467-021-22884-9>
- Klein, Naomi (2007). *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- Kristeva, Julia (1972). La productividad llamada texto. En VV.AA., *Lo verosímil*, pp. 63-94. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____ (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Kumar, Krishan (1991). *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Cambridge: Basil Blackwell.
- _____ (2010). The Ends of Utopia. *New Literary History*, 41(3), pp. 549-569.
- Kunze, Peter C. (2018). Talking with Tarantino: Auterism, Aesthetics and Authority in Not Quite Hollywood, en A. Danks, S. Gaunson y P. C. Kunze (eds.), *American-Australian Cinema. Transnational Connections* (pp. 141-162). Cham (Suiza): Palgrave Macmillan.
- La Parra-Pérez, Pablo (2014). Revueltas lógicas: el ciclo de movilización del 15M y la práctica de la democracia radical. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15(1-2), pp. 39-57.

- Lacan, Jacques (2005). *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2009). *Escritos I*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Lant, Kathleen Margaret (1990). The Rape of the Text: Charlotte Gilman's Violation of Herland. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 9(2), pp. 291-308.
- Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lema Trillo, Eva Victoria (2003). *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Lenin, Vladimir I. (1970). *Acerca del Estado*. Ciudad de México: Grijalbo.
- _____ (1976). *Obras Completas. Tomo XXVIII*. Madrid: Akal.
- _____ (1977). *Obras Completas. Tomo XXI*. Madrid: Akal.
- Lenthal, Bruce (2007). *Radio's America: The Great Depression and the Rise of Modern Mass Culture*. Chicago: University Press.
- Lévinas, Emmanuel (1991). *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. Londres: Kluwer Academic Publishers.
- _____ (1998). *Entre Nous. On Thinking-of-the-Other*. Nueva York: Columbia University Press.
- _____ (1999). *Alterity and Transcendence*. Londres: The Athlone Press.
- Levitas, Ruth (2008). Pragmatism, utopian and anti-utopia. *Critical Horizons*, 9(1), pp. 42-59.
- _____ (2011). *Utopia as a Method. The Imaginary Reconstitution of Society*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Lieven, Anatol (2005). *America Right or Wrong: An anatomy of American nationalism*. Oxford: University Press.
- Lipovetsky, Gilles (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Lipset, Seymour Martin (1990). *Continental Divide: The values and institutions of the United States and Canada*. Nueva York: Routledge.

- López Keller, Estrella (1991). *Distopía: Otro final de la utopía*. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55, pp. 7-23.
- Lukács, Georg (1970). *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Instituto del Libro.
- Lukowski, Jerzy (1994). Recasting Utopia: Montesquieu, Rousseau and the Polish Constitution of 3 May 1791. *The Historical Journal*, 37(1), pp. 65-87.
- Machado, Arlindo (2009). *El sujeto en la pantalla: la aventura del espectador, del deseo a la acción*. Barcelona: Gedisa.
- Mandeville, Bernard (1997 [1705]). *La fábula de las abejas o los vicios privados hacen la prosperidad pública*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Mann, Bonnie (2006). How America Justifies War: A Modern/Postmodern Aesthetics of Masculinity and Sovereignty. *Hypatia*, 21(4), pp. 147-163.
- Mannheim, Karl (1993). *Ideología y Utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Manuel, Frank E. y Manuel, Fritzie P. (1980). *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University.
- Maquiavelo, Nicolás (2017 [1532]). *El Príncipe*. Caracas: El Hormiguero.
- Malthus, Thomas (1846 [1798]). *Ensayo sobre el principio de la población*. Madrid: D. Lucas González y Compañía. [Copia disponible en archive.org].
- Marcuse, Herbert (1983). *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe.
- _____ (1986). *El final de la utopía*. Barcelona: Planeta-DeAgostini.
- Martel, Frédéric (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus.
- Martín Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martínez, Layla (2020). *Utopía no es una isla*. Madrid: Episkaia.
- Martorell, Francisco (2015). *Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad. Aspectos ontológicos, epistemológicos y políticos* (Tesis doctoral). Universitat de València.

- _____ (2019). *Soñar de otro modo. Cómo perdimos la utopía y de qué forma recuperarla*. Valencia: La Caja Books.
- _____ (2021). *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. Valencia: La Caja Books.
- Marx, Karl (1972). *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Buenos Aires: Anteo.
- Mayos, Gonçal (2009). Nietzsche: el primer posmoderno. En D. Cabezas (ed.), *Filósofos clásicos hoy* (pp. 163-202). Barcelona: La Busca Ediciones.
- Meadows, Donella et al. (1972). *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. New York: Universe Books.
- Melich, Joan-Carles (2001). El ocaso del sujeto (La crisis de la identidad moderna: Kleist, Nietzsche, Musil). *Educação & Sociedade*, 22(76), pp. 47-62.
- Méndez Pérez, Francisco Javier (2010). *Filosofía y contingencia en el pensamiento de Richard Rorty* (Tesis Doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Méndez Rubio, Antonio (2008). *Perspectivas sobre comunicación y sociedad*. Valencia: Universitat de València.
- _____ (2012). *La desaparición del exterior*. Zaragoza: Eclipsados.
- _____ (2016). Aprendiendo a mirar: crisis social y crisis espacial en la imagen fílmica. *Altre Modernità*, pp. 15-40.
- _____ (2019). *Abordajes. Sobre comunicación y cultura*. Temuco: Universidad de la Frontera.
- _____ (2020). *FBI. Fascismo de baja intensidad*. Santander: La Vorágine.
- Méndez Rubio, Antonio y Rey Segovia, Ana-Clara (2018). Distopía, Eutopía y crisis social en el cine mainstream. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 35, pp. 83-98.
- Metz, Christian (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Mignolo, Walter D. (1995). Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Iberoamericana*, 61(70), pp. 27-40.

- Mills, Michael (2019). Obamageddon: Fear, the Far Right, and the Rise of “Doomsday” Prepping in Obama’s America. *Journal of American Studies*, pp. 1-30. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0021875819000501>.
- Milner, Andrew (ed.) (2010). *Tenses of imagination: Raymond Williams on science fiction, utopia and dystopia*. New York: Peter Lang.
- Mirrlees, Tanner (2018). Global Hollywood, Entertainment Imperium by Integration. *Cineaction*, 99. Recuperado de: <https://cineaction.ca/issue-99/global-hollywood-an-entertainment-imperium-by-integration/>
- Misseri, Lucas E. (2013). *Utopismo y responsabilidad: perspectivas y convergencias* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Lanús.
- _____ (2015). El pensamiento utópico y las críticas de Popper, Molnar y Marcuse. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 78(36), pp. 193-219.
- _____ (2019). Utopía, realismo y filosofía política: Sargent, Estlund y Rawls. *Erasmus*, 21(1-2), pp. 5-25.
- Misseri, Lucas E. y Conti, Romina (Comp.) (2011). *Imaginarios utópicos en la cultura. De las utopías renacentistas a las posindustriales*. Mar del Plata: Kazak Ediciones.
- Molnar, Thomas (1970). *El utopismo. La herejía perenne*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Montenegro Martínez, Marisela y Pujol Tarrès, Joan (2003). Conocimiento situado: un forcejeo entre el relativismo construccionista y la necesidad de fundamentar la acción. *Interamerican Journal of Psychology*, 37(2), pp. 295-307.
- Morín, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Morodo Leoncio, Raúl (2016). El laberinto utópico de Tomás Moro. En *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas* (pp. 65-84). Madrid: Real Academia de Ciencias.
- Morris, James M. y Kross, Andrea, L. (2009). *The A to Z of Utopianism*. Lanham: Scarecrow Press.

- Moylan, Tom (2014). *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Berna: Peter Lang.
- _____ (2020). The Necessity of Hope in Dystopian Times: A Critical Reflection. *Utopian Studies*, 31(1), pp. 165-193.
- Muller, Eric L. (2002). 12/7 and 9/11: War, liberties, and the lessons of history. *West Virginia Law Review*, 104(3), pp. 571-592.
- Mulvey, Laura (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, pp. 365-377. Madrid: Akal.
- Mumford, Lewis (1965). Utopia, the city and the Machine. *Deadlus*, 94(2), pp. 271-292.
- _____ (2011). *El pentágono del poder. El mito de la máquina (dos)*. La Rioja: Pepitas de Calabaza.
- _____ (2013). *Historia de las utopías*. La Rioja: Pepitas de calabaza.
- Muñoz, Carina. (2013). Notas sobre el valor semiótico de la imaginación. *I Jornadas de Investigación en Comunicación y Política. Los problemas de la subjetividad y la cultura*, 27-28 junio. Entre Ríos: FCE-UNER. Recuperado de: <https://www.fcedu.uner.edu.ar/wp-content/uploads/2015/09/PONENCIA-MU%C3%91OZ.pdf>
- Mussolini, Benito (1935). *La doctrina del fascismo*. Florencia: Vallecchi.
- Nagel, Joane (1998). Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations. *Ethnic and Racial Studies*, 21(2), pp. 242-269.
- Newman, Michael Z. (2017). *Atari age: the emergence of video games in America*. Cambridge: MIT Press.
- Ní Chuanacháin, Deirdre (2016). *Utopianism in eighteenth-century Ireland*. Cork: University Press.
- Nolan, William F. (1975). Thoughts on Logan's Run. A letter? A Dialogue? Or just some slightly sour grapes. *Science Fiction Review*, 14, p. 30-31.
- O'Connor, Sandra Day (1996). The History of the Women's Suffrage Movement. *Vanderblit Law Review*, 49(3), pp. 657-675.

- Olszynko-Green, Jesse y Ellis, Patrick (2018). Malthus at the Movies: Science, Cinema, and Activism around Z.P.G. and Soylent Green. *Journal of Cinema and Media Studies*, 58(1), pp. 47-69.
- Ono, Ryota (2014). Visiones de futuro de los jóvenes japoneses no queridos. *Revista de estudios de Juventud*, (104), 159-173.
- Orenelas Berriel, Carlos Eduardo (2004). Uma utopia plebeia do cinquecento: “Mondo Savio e Pazzo”, de Anton Francesco Doni. *Morus: Utopia e Rinascimento*, 1, pp. 129-146.
- Orwell, George (1954). *A Collection of Essays*. Nueva York: Doubleday & Company.
- _____ (1968). *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell, Vol. IV. In Front of Your Nose 1945-1950*. Londres: Secker & Warburg.
- Papalini, Vanina (2013). Recetas para sobrevivir a las exigencias del neocapitalismo (o de cómo la autoayuda se volvió parte de nuestro sentido común). *Nueva Sociedad*, 245, pp. 163-177.
- Pardo, Alejandro (2011). Europa frente a Hollywood: breve síntesis histórica de una batalla económica y cultural, *Doxa*, (12), pp. 39-59.
- Parrinder, Patrick (1985). Utopia and Meta-Utopia in H.G. Wells. *Science Fiction Studies*, 12(2), pp. 115-128.
- _____ (2005). Entering Dystopia, Entering Erewhon. *Critical Survey*, 17(1), pp. 6-21.
- Partington, John S. (2002). The Time Machine and A Modern Utopia: The Static and Kinetic Utopias of the Early H.G. Wells. *Utopian Studies*, 13(1), pp. 57-68.
- Pasolini, Pier Paolo (2009). *Escritos corsarios*. Madrid: Ediciones del oriente y del mediterráneo.
- Paxton, Robert O. (2005). *Anatomía del fascismo*. Barcelona: Península.
- Pérez Orozco, Amaia (2019). *Subversión feminista de la economía. Sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Pfaelzer, Jean (1980). Parody and Satire in American Dystopian Fiction of the Nineteenth Century. *Science Fiction Studies*, 7(1), pp. 61-72.

- Pohl, Nicole (2010). Utopianism after More: The Renaissance and Enlightenment. En G. Claeys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (pp. 51-78). Cambridge: University Press.
- Polak, Fred (1973). *The Image of the Future*. Ámsterdam: Elsevier.
- Polanyi, Karl (2016). *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Barcelona: Virus.
- Ponthus, Joseph (2021). *Desde la línea*. Madrid: Siruela.
- Popper, Karl (1973). *La miseria del historicismo*. Madrid: Alianza.
- _____ (1991). *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona: Paidós.
- Portelli, Alessandro (1982). Jack London's Missing Revolution: Notes on "The Iron Heel". *Science Fiction Studies*, 9(2), pp. 180-194.
- Postman, Neil (2006). *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. Londres: Penguin Books.
- Postone, Moishe (2006). *Tiempo, trabajo y dominación social. Una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*. Barcelona: Marcial Pons.
- Pro, Juan (2015). Thinking of a Utopian Future: Fourierism in Nineteenth-Century Spain. *Utopian Studies*, 26(2), pp. 329-348.
- Quarta, Cosimo (2006). Utopia: gênese de uma palavra-chave. *Morus: Utopia e Renascimento*, 3, pp. 35-53.
- Quintero, Ruben (2007). *A companion to Satire*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Ravinovitz, Rubin (1979). Ethical values in Anthony Burgess's Clockwork Orange. *Studies in the Novel*, 11(1), pp. 43-50.
- Ragsdale Jr., John W. (1978). Reviewed Work(s): Ecotopia by Ernest Callenbach. *The Urban Lawyer*, 10(2), pp. 358-361.
- Rendueles, César (2015). *Capitalismo canalla. Una historia personal del capitalismo a través de la literatura*. Barcelona: Seix Barral.

- Renna, Thomas (1999). Campanella's City of the Sun and Late Renaissance Italy. *Utopian Studies*, 10(1), pp. 13-25.
- Rey Segovia, Ana-Clara (2016). *Cine distópico y crisis social: El caso de la adaptación cinematográfica de 'Los Juegos del Hambre'* (Trabajo de Fin de Máster). Universitat de València.
- _____ (2019a). De galateas, brujas y prostitutas: compañeras robóticas en el cine. En M. Urraco Solanilla y F. Mariano y Martínez Mesa (eds.), *De esclavos, robots y esclavas. Paisajes Transmediáticos* (pp. 101-130). Madrid: Catarata.
- _____ (2019b). Preparados para el desastre: «Survivalismo» colapso en la distopía contemporánea (el caso de «The Walking Dead»). *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 31, pp. 68-85.
- _____ (2021). Climate Fiction and its Narratives: (Non) Secularists imaginaries for the environmental collapse. *Exchanges: The Interdisciplinary Research Journal*, 8(2), 47-68. DOI: <https://doi.org/10.31273/eirj.v8i2.539>
- Reyes Manuel, Lourdes (2006). El buen gobierno y la comunidad feliz en el pensamiento utópico ilustrado, en F. Lisi Bereterbide (ed.), *Res Publica Litterarum: Documentos De Trabajo Del Grupo De Investigación 'Nomos'*. Madrid: Universidad Carlos III. Recuperado de: <https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/535/iescpB062323.pdf>.
- Rhodes, Carolyn H. (1976). Frederik Winslow Taylor's System of Scientific Management in Zamiatin's We. *The Journal of General Education*, 28(1), pp. 31-42.
- Ricoeur, Paul (1994). *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa.
- Riechmann, Jorge (2005). *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Madrid: Catarata.
- Ríos Espinosa, María Cristina (2011). Los antagonismos éticos de Adam Smith contra Bernard Mandeville. *Mundo Siglo XXI*, 24(VI), pp. 33-45.
- Ritzer, George (1996). *La McDonalización de la sociedad*. Barcelona: Ariel.

- Rivoletti, Christian (2006). *Strategie della finzione nelle utopie del Cinquecento europeo. Sulla ricezione dell'Utopia di Thomas More nei testi di Eberlin von Günzburg, Antonio Brucioli, Anton Francesco Doni, Kaspar Stiblin e Tommaso Campanella. Morus: Utopia e Rinascimento*, 3, pp. 69-94.
- Roberts, Leslie J. (1991). Etienne Cabet and his Voyage en Icarie, 1840. *Utopian Studies*, 2(1/2), pp. 77-94.
- Robinson, Kim Stanley (2016). Remarks on Utopia in the Age of Climate Change. *Utopian Studies* 27(1), pp. 1-15.
- Robson, John Ed. (1988). *Public and Parliamentary Speeches by John Stuart Mill*. Toronto: University of Toronto Press.
- Roemer, Kenneth M. (2010). Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias. En G. Claeys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, pp. 79-106. Cambridge: University Press.
- Romé, Natalia (2018). Pensar en la coyuntura neoliberal. En N. Romé y C. Collazo (eds.), *Política y subjetividad en la escena ideológica neoliberal: Aportes de investigación crítica en comunicación*, pp. 4-23. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Ryan, Mark David (2010). Towards an understanding of Australian genre cinema and entertainment: Beyond the limitations of 'Ozploitation' discourse. *Continuum*, 24(6), pp. 843-854.
- Sánchez, Juan Antonio (2011). Utopía e ironía en el contexto de Tomás Moro. *Revista de Filosofía*, 36(1), pp. 29-51.
- Sánchez Biosca, Vicente (1995). *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Sánchez Usanos, David (2021). Modo supervivencia: sobre la despolitización del imaginario contemporáneo (utopía y distopía). *Quaderns de Filosofia*, 2(2), pp. 37-57.
- Sargent, Lyman Tower (1976). Themes in Utopian Fiction before Wells. *Science Fiction Studies*, 3(3), pp. 275-282.

- _____ (1994). Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, 5(1), pp. 1-37.
- _____ (2006). In defense of utopia. *Diogenes*, 53(1), pp. 11-17.
- _____ (2008). Ideology and Utopia: Karl Mannheim and Paul Ricoeur. *Journal of Political Ideologies*, 13(3), pp. 263-273.
- Scholz, Roswitha (2013). El patriarcado productor de mercancías. Tesis sobre capitalismo y relaciones de género. *Constelaciones, Revista de teoría crítica*, 5, pp. 44-60.
- Segato, Rita (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Servigne, Pablo y Stevens, Raphaël (2020). *Colapsología*. Barcelona: Arpa.
- Sennett, Richard (2006). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sicher, Efraim (2000). The Future of the Past: Countermemory and Postmemory in Contemporary American Post-Holocaust Narratives. *History and Memory*, 12(2), pp. 56-91.
- Silva Echeto, Víctor (2016). *La desilusión de la imagen. Arqueología, cuerpo(s) y miradas. Una crítica a la actual explosión de imágenes en los medios*. Barcelona: Gedisa.
- Sirota, David (2011). *Back to Our Future: How the 1980s Explain the World We Live in Now—Our Culture, Our Politics, Our Everything*. Nueva York: Ballantine Books.
- Smith, Jad (2012). *John Brunner*. Illinois: University Press.
- Soland, Randall J. (2017). *Utopian Communities of Illinois. Heaven on the Prairie*. Charleston: The History Press.
- Soto Arguedas, Abileny (2013). La crítica feminista y el cine de mujeres. *Escena, Revista de las artes*, 72(1), pp. 55-64.
- Specter, Michael (2010). *Denialism: How irrational thinking hinders scientific progress, harms the planet, and threatens our lives*. Londres: Penguin Books.
- Spratt, David y Dunlop, Ian (2019). Riesgo de seguridad existencial asociado al clima: Análisis de un escenario hipotético. *Breakthrough - National Centre for Climate*

- Restoration*. Recuperado de: https://52a87f3e-7945-4bb1-abbf-9aa66cd4e93e.filesusr.com/ugd/148cb0_67093224c05a4a799ea90f20de7c0fe7.pdf
- Stabelton, Brian (2010). Ecology and dystopia. En G. Claeys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (pp. 259-281). Cambridge: University Press
- Standing, Guy (2009). *Work After Globalization: Building Occupational Citizenship*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
- _____ (2011). *The Precariat. The New Dangerous Class*. Londres: Bloomsbury.
- Strolovitch, Dara Z., Wong, Janelle S. y Proctor, Andrew (2017). A possessive investment in white heteropatriarchy? The 2016 election and the politics of race, gender, and sexuality. *Groups and identities*, 5(2), pp. 353-363.
- Suvin, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Heaven y Londres: Yale University Press.
- _____ (2010). *Defined by a Hollow. Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Oxford: Peter Lang.
- Taibo, Carlos (2017). *Colapso. Capitalismo terminal, transición ecosocial, ecofascismo*. Buenos Aires: Libros de Anarres.
- Tainter, Joseph (1995). *The collapse of complex societies*. Cambridge: University Press.
- Talens, Jenaro (2010). *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
- Tinker, Miles A. (1949). Review of Walden Two. *The Journal of Educational Psychology*, 40(4), pp. 250-253.
- Todorov, Tzvetan (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- _____ (1996). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (2013). *Mijaíl Bajtín: el principio dialógico*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Turiel, Antonio (2020). *Petrocalipsis. Crisis energética global y cómo (no) la vamos a solucionar*. Madrid: Alfabeto.

- UCLA (2020). *Hollywood Diversity: A tale of two Hollywoods* (Informe). Los Ángeles: UCLA.
- Urigüen Echeverría, Ignacio (2014). *La última frontera: una aproximación a las formas estéticas, narrativas y temáticas del western cinematográfico contemporáneo* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Urraco Solanilla, Mariano (2021). El caballo de Troya de las distopías juveniles: discurso hegemónico disfrazado de rebelde. *Distopía y Sociedad: Revista de Estudios Culturales*, 1, pp. 154-169.
- Ventura, Alejandro (2019). *Juventud y cine. De los jóvenes rebeldes a los jóvenes virtuales*. Barcelona: Ned.
- Vera, Hernán y Gordon, Andrew (2003). *Screen saviors: Hollywood fictions of whiteness*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Villanueva Mir, Marc (2018). De la isla a la frontera. La problematización del espacio en la ficción distópica contemporánea. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29, pp. 506-521.
- Vivas, Esther (2014). Introducción. De la crisis sistémica a la emergencia de la indignación. *kult-ur*, 1(2), pp. 27-32.
- Wells, H. G. (1982). Utopias (Les Utopies). *Science Fiction Studies*, 9(2), pp. 117-121.
- Weber, Max (2004). *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- Williams, Raymond (1997). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- _____ (2001). *Cultura y sociedad: 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Young, James Dean (1959). Mandeville: A Popularizer of Hobbes. *Modern Language Notes*, 74(1), pp. 10-13.
- Young, Vernon (1967). International Film: Tensions and Pretensions. *The Hudson Review*, 20(2), pp. 285-293

Žižek, Slavoj (2000). *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

_____ (2008). *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós.

_____ (2009a). *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid: Akal.

_____ (2009b). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.

Zuccarino, César Rogelio (2007). Una aproximación al pensamiento de Raymond Williams. *Miradas*, 1(1), pp. 1-7. Recuperado de <https://www.undec.edu.ar/miradas>

Zunzunegui, Santos (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Literatura de ficción y otros textos literarios.

Andreä, Johann Valentin (2010 [1619]). *Cristianópolis*. Madrid: De Bolsillo.

Bacon, Francis (1942 [1626]). *Essays and New Atlantis*. Nueva York: Walter J. Black. [Copia disponible en archive.org].

Bell, Neil (1934 [1930]). *The Seventh Bowl*. Londres: Collins.

_____ (1933). *The Lord of Life*. Londres: Collins.

_____ (1940 [1931]) *The Gas War of 1940*. Londres: Collins.

Bellamy, Edward (2000 [1888]). *Looking Backward: 2000–1887*. Nueva York: Signet Classic. [Copia disponible en archive.org].

Besant, Walter (1888). *The Inner House*. Nueva York: Harper. [Copia disponible en archive.org].

Bradbury, Ray (2004 [1953]). *Fahrenheit 451*. Barcelona: De Bolsillo.

Brunner, John (2003 [1969]). *Stand on Zanzibar*. Londres: Orion Books.

- Bulwer, Lytton, Edward (1972 [1871]). *Vril: The power of the coming race*. Nueva York: Freedeeds Library.
- Burgess, Anthony (1988 [1962]). *A Clockwork Orange*. Nueva York: Ballantine Books.
- Butler, Samuel (2000 [1872]). *Erewhon*. Londres: The Electric Book Company.
- Cabet, Étienne (1985 [1840]). *Viaje por Icaria*. Barcelona: Orbis.
- Callenbach, Ernest (2004 [1975]). *Ecotopia. The Notbeooks and Reports of William Weston*. Berkeley: Banyan Tree Books.
- Campanella, Tommaso (2007 [1602]). *La ciudad del sol*. Madrid: Tecnos.
- Cook, Wallace (1974 [1925]). *A Round Trip to the Year 2000*. Westport: Hyperion Press
- Defoe, Daniel (2015 [1719]). *Robinson Crusoe*. Barcelona: Penguin Random House.
- Dick, Philip K. (2017 [1968]). *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona: Planeta.
- Dodd, Anna Bowman (1887). *The Republic of the Future*. New York: Cassell. [Copia disponible en archive.org].
- Donnelly, Ignatius (1960 [1890]). *Caesar's Column: A Story of the Twentieth Century*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press. [Copia disponible en archive.org].
- Francesco Doni, Anton (1552). *I Mondi del Doni*. [Copia disponible en archive.org].
- Forster, Edward Morgan (2016 [1909]). *La Máquina se para*. Alicante: El Salmón.
- Ginsberg, Allen (2008 [1956]). *Allen Ginsberg: Poems selected by Mark Ford*. Londres: Faber and Faber.
- Graham, Peter Anderson (1923). *The Collapse of Homo Sapiens*. Londres / Nueva York: G. P. Putnam's sons. [Copia disponible en archive.org].
- Gregory, Owen (1918). *Meccania: The Super-State*. Londres: Methuen & Company. [Copia disponible en archive.org].
- Harben, Will N. (1894). *The Land of the Changing Sun*. New York: The Merriam Company. [Copia disponible en archive.org].

- Harrington, James (2003 [1656]). *The Commonwealth of Oceana and a System of Politics*. Cambridge: University Press. [Copia disponible en archive.org].
- Harrison, Harris (1986 [1966]). *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!* Barcelona: Orbis.
- Hodgson, William (1820 [1795]). *The Commonwealth of Reason*. Londres: Thomas Davison. [Copia disponible en archive.org].
- Hudson, William Henry (1922 [1887]). *A Crystal Age*. Nueva York: E. P. Dutton and Company. [Copia disponible en archive.org].
- Huxley, Aldous (1963 [1962]). *Island*. Nueva York: Bantam Books. [Copia disponible en archive.org].
- _____ (2010 [1948]). *Ape and Essence*. Londres: Random House.
- _____ (2018 [1932]). *Un mundo feliz*. Barcelona: Penguin Random House.
- Le Guin, Ursula K. (2005 [1985]). *El eterno regreso a casa*. Barcelona: Edhasa.
- _____ (2020 [1974]). *Los Desposeídos*. Barcelona: Minotauro.
- Lewis, Sinclair (1993 [1935]). *It Can't Happen Here*. Nueva York: Signet Classic. [Copia disponible en archive.org].
- London, Jack (2012 [1907]). *El talón de hierro*. Hondarribia: Argitaletxe Hiru.
- More, Hannah (s.f. [1797]). *The history of Mr. Fantom, the new-fashioned philosopher, and his man William*. Londres: Howard and Evans. [Copia disponible en archive.org].
- Moro, Tomás (2016 [1516]). *Utopía*. Barcelona: Ariel.
- Morris, Williams (1984 [1890]). *Noticias de ninguna parte*. Barcelona: Taifa.
- Niswonger, Charles Elliot (1893). *The Isle of Feminine*. Little Rock: Brown printing company. [Copia disponible en archive.org].
- Nolan, William F. y Johnson, George Clayton (1976 [1967]). *Logan's Run*. Toronto: Bantam Books.
- Northmore, Thomas (1795). *Memoirs of Planets*. Londres: Vaughan Griffiths. [Copia disponible en Google Books].

- Orwell, George (2011 [1949]). *1984*. Barcelona: Destino.
- Pallen, Condé B. (1919). *Crucible Island: A Romance, and Adventure and an Experiment*. Nueva York: The Manhattanville Press. [Copia disponible en archive.org].
- Perkins Gilman, Charlotte (prólogo de Cotarelo, Ramón). (2018 [1915]). *Matriarcadia*. Madrid: Akal.
- Pohl, Frederik y Kornbluth, C.M. (1985 [1953]). *The Space Merchants*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Roberts, John W. (1893). *Looking Within: The Misleading Tendencies of Looking Backward Made Manifest*. Nueva York: A.S. Barnes & Company. [Copia disponible en archive.org].
- Skinner, Burrhus Frederic (2005 [1948]). *Walden Two*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Stanley Robinson, Kim (2012 [1992]). *Marte Rojo*. Barcelona: Minotauro.
- _____ (2013 [1993]). *Marte Verde*. Barcelona: Minotauro.
- _____ (2014 [1996]). *Marte Azul*. Barcelona: Minotauro.
- Storm Jameson, Margaret (1936 [1935]). *In the Second Year*. Nueva York: The Macmillan Company. [Copia disponible en archive.org].
- _____ (1942). *Then We Shall Hear Singing*. Londres: Casell & Company.
- Swift, Jonathan (1992 [1726]). *Los viajes de Gulliver*. Madrid: Cátedra.
- Thoreau, Henry David (2005 [1854]). *Walden*. Madrid: Cátedra.
- Vinton, Arthur (1890). *Looking Further Backward*. Albany: Albany Book Company. [Copia disponible en archive.org].
- Wells, Herbert G. (1905). *A Modern Utopia*. Londres: Chapman & Hall. [Copia disponible en archive.org].
- _____ (1923). *Men Like Gods*. Londres: Casell and Company. [Copia disponible en archive.org].

_____ (1940). *All Aboard for Ararat*. Londres. Secker & Warburg. [Copia disponible en archive.org].

_____ (1993 [1933]). *The Shape of Things to Come*. Londres: Dent. [Copia disponible en archive.org].

_____ (2004 [1895]). *La máquina del tiempo*. Madrid: El País.

_____ (2017 [1899]). *The Sleeper Awakes*. Nueva York: Open Road Integrated Media. [Copia disponible en Proquest.com].

Zamiátin, Evgueni Ivánovich (prólogo de Hernández-Ranera, Sergio) (2008 [1924]). *Nosotros*. Madrid: Akal.

Audiovisuales.

Anderson, Michael (Director) y David, Saul (Productor) (1976). *Logan's Run* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

Ball, Wess (Director) y Goldsmith-Vein, Ellen (Productora) (2014). *The Maze Runner* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Gotham Group, Temple Hill Entertainment, TSG Entertainment.

_____ (2015). *Maze Runner: The Sorch Trials* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Gotham Group, Temple Hill Entertainment.

_____ (2018). *Maze Runner: The Death Cure* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Gotham Group, Temple Hill Entertainment, Oddball Entertainment.

Bay, Michael (Director) y Bates, Kenny (Productor) (2005). *The Island* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Parker/MacDonald.

Bigelow, Kathryn (Directora) y Cameron, James (Productor) (1995). *Strange Days* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Lightstorm Entertainment.

Blomkamp, Neill (Director) y Block, Bill (Productor) (2013). *Elysium* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Alphacore, Media Rights Capital, QED International.

- Bong, Joon-Ho (Director) y Park, Chan-Wook (Productor) (2013). *Snowpiercer* [Largometraje de ficción]. Corea del Sur: Moho Films, Opus Pictures.
- _____ (Director) y Kwak, Sin-Hae (Productor) (2019). *Gisaengchung* [Largometraje de ficción]. Corea del Sur: Barunson E&A y CJ Entertainment.
- Burger, Neil (Director) y Fisher, Lucy (Productora) (2014). *Divergent* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Summit Entertainment, Red Wagon Productions.
- Cameron, James (Director) y Hurd, Gale Anne (Productora) (1984). *The Terminator* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Hemdale Film, Cinema 84, Euro Film Funding, Pacific Western.
- _____ y Stewart, Marlene (Productora) (1991). *Terminator 2: Judgment Day* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Carolco Pictures, Pacific Western, Lightstorm Entertainment.
- Cuarón, Alfonso (Director) y Abraham, Marc (Productor) (2006). *Children of Men* [Largometraje de ficción]. Reino Unido/Japón/Estados Unidos: Universal Pictures, Strike Entertainment, Hit & Run Productions, Toho-Towa.
- Cuarón, Alfonso (Director y productor) (2007). *The Possibility of Hope* [Mediométraje documental]. Estados Unidos / México: Esperanto Filmoj, New Wave Entertainment.
- Dion, Ciryly y Laurent, Mélanie (Directoras) y Levy, Bruno (Productor). *Demain* [Largometraje documental]. Francia: Move Movie, Mars Film, Mely Productions y France 2 Cinéma.
- Fiennes, Sophie (Directora y productora) (2012). *The Pervert's Guide to Ideology* [Largometraje documental]. Reino Unido: Blinder Films, British Film Institute (BFI), Film4.
- Fleischer, Richard (Director) y Seltzer, Walter (Productor) (1973). *Soylent Green* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Gilliam, Terry (Director) y Cavallo, Robert (Productor) (1995). *Twelve Monkeys* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Universal Pictures.

- Kubrick, Stanley (Director / Productor) (1971). *A Clockwork Orange* [Largometraje de ficción]. Reino Unido / Estados Unidos: Warner Bros.
- Lang, Fritz (Director) y Pommer, Erich (Productor) (1927). *Metrópolis* [Largometraje de ficción]. República de Weimar: UFA.
- Marker, Chris (Director) y Dauman, Anatole (Productor) (1962). *La Jetée* [Mediometraje de ficción]. Francia: Argos Films.
- Miller, George (Director) y Kennedy, Byron (Productor) (1979). *Mad Max* [Largometraje de ficción]. Australia: Kennedy Miller Productions Crossroads / Mad Max Films.
- Niccol, Andrew (Director) y DeVito, Danny (Productor) (1997). *Gattaca* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Niccol, Andrew (Director y productor) (2011). *In Time* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Regency Enterprises, New Regency Pictures, Strike Entertainment.
- Noyce, Phillip (Director) y Koenigsberg, Neil (Productor) (2014). *The Giver* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Walden Media, The Weinstein Company.
- Oshi, Mamoru (Director) y Mizuo, Yoshimasa (Productor) (1995). *Ghost in the Shell* [Largometraje de ficción]. Japón: Kōdansha, Bandai Visual, Manga Entertainment.
- Payne, Alexander (Director) y Johnson, Mark (Productor) (2017). *Downsizing* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Ad Hominem Enterprises, Annapurna Pictures.
- Radford, Michael (Director) y Perry Simon (Productor) (1984). *Nineteen Eighty-Four* [Largometraje de ficción]. Reino Unido: Virgin Films y Umbrella-Rosenblum Films.
- Schwentke, Robert (Director) y Fisher, Lucy (Productora) (2015). *The Divergent Series: Insurgent* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Red Wagon Entertainment, Summit Entertainment, Mandeville Films.

- _____ y Wick, Douglas (Productor) (2016). *The Divergent Series: Allegiant* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Red Wagon Entertainment, Mandeville Films.
- Scott, Ridley (Director) y Deleey, Michael (Productor) (1982). *Blade Runner* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: The Ladd Company y Shaw Brothers.
- Spielberg, Steven (Director) y De Bont, Jan (Productor) (2002). *Minority Report* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Amblin Entertainment, Cruise/Wagner Productions.
- _____ y De Line, Donald (Productor) (2018). *Ready Player One* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, Amblin Partners, Village Roadshow Pictures, De Line Pictures.
- Stanton, Andrew (Director) y Morris, Jim (Productor) (2008). *Wall·E* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Pixar, Walt Disney Pictures.
- Truffaut, François (Director) y Allen, Lewis M. (Productor) (1966). *Fahrenheit 451* [Largometraje de ficción]. Reino Unido: Anglo Enterprises.
- Villeneuve, Denis (Director) y Johnson, Broderick (Productor) (2017). *Blade Runner 2049* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Alcon Entertainment, Columbia Pictures, Bud Yorkin Productions, Torridon Films.
- Wachowski, Lilly y Wachowski, Lana (Directoras) y Silver, Joel (Productor) (1999). *The Matrix* [Largometraje de ficción]. Estados Unidos: Village Roadshow Pictures, Silver Pictures.

Valencia.

Diciembre, 2021.