

Treball de fi de grau

Títol

Autor/a

Tutor/a

Departament

Grau

Tipus de TFG

Data

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

Castellà:

Anglès:

Autor/a:

Tutor/a:

Curs:

Grau:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès:

Compromís d'obra original*

L'ESTUDIANT QUE PRESENTA AQUEST TREBALL DECLARA QUE:

1. Aquest treball és original i no està plagiat, en part o totalment
2. Les fonts han estat convenientment citades i referenciades
3. Aquest treball no s'ha presentat prèviament a aquesta Universitat o d'altres

I perquè així consti, afegeix a aquesta plana el seu nom i cognoms i el signa:

***Aquest full s'ha d'imprimir i lliurar en mà al tutor abans la presentació oral**

ÍNDICE

0. Introducción.....	3
1. La utopía como origen de la distopía	8
1.1. Ernst Bloch y el impulso utópico	9
1.2. De la esperanza individual a la esperanza colectiva	11
1.3. ¿Qué hay de utópico en una distopía?	15
2. El despertar del sueño	15
2.1. De la ilusión al amargo despertar	16
2.2 El cambio de siglo como despertador	17
2.2.1. Sueños que no se hacían realidad	17
2.2.2. Rusia como máximo exponente de la desilusión	18
2.3. La aparición de la ciencia-ficción	19
2.4. Herbert George Wells, el autor de la transición	21
2.5. El periodo de entreguerras: el desvelo definitivo	24
2.6 La aparición del genero distópico como resultado global	25
2.6.1. Evgueni Zamiatin inaugura el género	26
2.6.2. Aldous Huxley y la maquinaria social perfecta.....	30
2.6.3. George Orwell y <i>1984</i> : la novela distópica por excelencia.....	34
2.6.4. <i>Metrópolis</i> , doblemente pionera	39
2.6.5. Ray Bradbury y la destrucción de la sabiduría	43
3. La posmodernidad: el nuevo foco de la distopía.....	46
3.1. Aparición de nuevas preocupaciones	47
3.2. El cine y la ciencia-ficción.....	48
3.2.1. Philip Dick y Ridley Scott: los Wells de la posmodernidad	49
4. Reciclaje actual del género	53
4.1. <i>La naranja mecánica</i> : una eudaimonía individual	54
4.2. La preocupación medioambiental	58
4.2.1. <i>12 Monos</i> e <i>Interstellar</i> : dos ejemplos claros.....	58
4.2.2. <i>Elysium</i> y <i>Utopia</i> : rastros de una distopía social	63
4.2.3. <i>Take Shelter</i> : de lo sobrenatural a lo cotidiano	67
4.2.4. <i>La carretera</i> : la confirmación de los peores presagios	69
4.3. La fobia tecnológica	71

4.3.1. <i>Matrix</i> y la dominación de las máquinas.....	71
4.3.2. Charlie Brooker y <i>Black Mirror</i> : un nuevo referente	74
4.3.3. <i>Her</i> y el nuevo orden de las relaciones humanas.....	79
4.4. Ballard y el patriotismo consumista	81
5. ¿Hacia dónde va la distopía?	84
5.1. Agenda de preocupaciones	84
5.2. Distopía y realidad	85
5.3. Distopía y medios.....	86
6. Conclusiones.....	86
Bibliografía.....	88

0. Introducción

El principal objeto de estudio de este trabajo es analizar el género distópico en la literatura y el cine durante el siglo XX y los quince años del XXI. La inquietud que motiva el estudio es conocer el nacimiento, el recorrido y la próxima parada de la distopía. Todo ello con el foco cultural de las obras distópicas más importantes, pero sin abandonar los acontecimientos políticos y las preocupaciones sociales de este siglo XX, que van de la mano de la distopía, aunando realidad y ficción.

Mediáticamente hablando, también es importante situar cómo la distopía forma parte de la agenda mediática. Esto será posible diagnosticando la función de los medios en la distopía, y viceversa, todo ello considerando a la cultura como creadora de un imaginario colectivo.

A/Finalidades y objetivos

A partir de este objetivo básico ya se dirime la principal dualidad del trabajo. El estudio no va constar exclusivamente del análisis de las obras distópicas del siglo XX y XXI, porque no se entendería. Es necesario contextualizar la aparición, consolidación y evolución del género. Comprendiendo los motivos políticos y sociales que llevan al paso de generar únicamente obras utópicas, a también distópicas, se disfrutará más del abordaje temático como tal.

El nacimiento del género distópico hay que entenderlo como una respuesta política y social. Una reacción derivada de soñar, de esperar cosas buenas, pero que finalmente se tornan en un amargo despertar. Una de las finalidades de este trabajo es encontrar ese momento y los motivos de brecha, de ruptura de la esperanza en el progreso.

Los acontecimientos y preocupaciones reales más adelante tendrán su respuesta cultural en forma de obras distópicas durante la modernidad. Y si el principio de siglo supuso un doble despertar, tanto para los sueños como para el género distópico, el devenir del siglo significaría el desvelo definitivo. La confirmación de los peores presagios en el periodo de entreguerras y la aparición de la posmodernidad provocarían la consolidación de un género en constante evolución.

Lo que tiene que quedar claro es que el grueso del trabajo es el análisis de las obras culturales, en literatura y su migración parcial al cine. Pero estas surgen como respuesta a algo real, palpable, que también será finalidad de estudio en este trabajo.

Esta finalidad de unir la realidad con la literatura y el cine, no es más que la demostración de la unión entre realidad y ficción, que se retroalimenta en el género distópico desde el nacimiento de la ciencia ficción, casualmente -o no- datado en el cambio de siglo. Será importante conocer también la evolución de la ciencia ficción para saber cómo adaptan los autores las realidades que perciben y que quieren proyectar en el tiempo.

Otra finalidad del estudio es también adentrarse en el origen de la distopía, que no es otro que su lejano pero a la vez cercano concepto: la utopía. Con el acercamiento a la utopía, se entenderá la distopía, del mismo modo que si sabemos qué soñamos, sabremos cuál será la decepción al convertirse en pesadilla.

Finalmente, habiendo elucidado el origen de la distopía, su recorrido y viendo cómo se plasma hoy, se podrá hacer un diagnóstico de lo que depara el género en los próximos años. Será el análisis más incierto de todo el trabajo, pero con el bagaje y conocimiento de las respuestas distópicas ante las preocupaciones sociales se pueden difuminar ciertos marcos de actuación que se intentarán limitar.

Así pues, las finalidades del trabajo son conocer el género distópico -y su antónimo-, en su pasado-presente-futuro, su nacimiento y evolución cultural, que va muy de la mano del día a día del siglo XX. De esto deriva el objetivo de conocer y demostrar con qué fuerza se dan la mano los acontecimientos reales y ficticiales para engendrar el género distópico. Esto deriva en una segunda hipótesis, qué es conocer las preocupaciones y necesidades sociales, y cómo se plasman en las distopías.

B/Camino de las obras seleccionadas

El marco de lecturas de más peso son las obras distópicas como tal. No obstante, conviene aclarar que es igual de importante conocer la situación política, social y cultural que acompaña el recorrido del género. Es igual de necesario conocer a Herbert George Wells, que con sus obras -en especial *La máquina del tiempo* (1895)- plasma como nadie la transición de la utopía a la distopía, como estudiar a Susan Buck-Morss, que en su *Mundo y soñado y catástrofe* (2004) explica las ilusiones puestas en el siglo XX, que ya prontamente se convirtieron en decepciones.

El lector debe sentarse ante este trabajo como si estuviera un partido de tenis con golpes que surgen como respuesta de otros golpes. A un lado, tenemos los autores distópicos

como tal, al otro, los que dan bofetadas de realidad que ayudan a entender por qué el tenista que tiene enfrente ha golpeado de revés, y no de derecha.

En un lado, por tanto, se encuentran novelistas y guionistas, en definitiva, creadores. En cuanto a las lecturas, aparte de la ya mencionada de Wells, se estudiará a Evgueni Zamiatin, Aldous Huxley y George Orwell. Con sus obras, *Nosotros* (1924), *Un Mundo feliz* (1932) y *1984* (1948) sientan claros precedentes en las distopías. Antes, Thea von Harbou y su *Metrópolis* (1927, con posterior adaptación al cine de su marido Fritz Lang) también estará presente en muchas de las obras del estudio. Ray Bradbury, con *Fahrenheit 451* (1953), pone el colofón a la distopías escritas durante la modernidad, que se rigen por unos mismos patrones. Ya en la posmodernidad, se estudiará Anthony Burgess y *La Naranja Mecánica* (1962) y Philip K. Dick, un autor en el que hay que detenerse para entender mucho de lo que se ve hoy en las pantallas de cine. De Dick se estudiará su obra *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), que catorce años después sería llevada al cine bajo el nombre de *Blade Runner*. El análisis literario da un salto, a causa del crecimiento de producción audiovisual, hasta 2006, con *La carretera* (2006) de Cormac McCarthy, que también sería adaptada al cine tres años después. McCarthy nos acerca a las preocupaciones medioambientales y su espejo en las distopías. Por último, novelísticamente hablando, James Graham Ballard permite hacer una radiografía de la distopía política en estos últimos años, algo desplazada por las preocupaciones tecnológicas y medioambientales.

En cuanto al cine, donde también se incluyen las series más recientes, son respuestas distópicas que llegan más tarde que en literatura, obviamente por cuestiones técnicas. Aparte de ser una evolución que, una vez más, viene dada por acontecimientos reales, el cine permite nuevas posibilidades frente a la literatura. Para explicar cómo se plasman las distopías en la pantalla también se analizarán referentes: adaptaciones de las obras ya mencionadas (*Metrópolis*, *Blade Runner*, *La Naranja Mecánica*, *La carretera*...) y se profundizará en obras como *Matrix* (1999), y otras más recientes. Todas ellas para entender la evolución de las primeras distopías, y el estado. Se pondrá el foco en películas y series apocalípticas, como *12 Monos* (1995), *Take Shelter* (2011), *Elysium* (2013), *Utopía* (2013) e *Interstellar* (2014), tan iguales y tan distintas a la vez. Otra preocupación actual es la tecnológica, y nadie mejor para explicarla que Charlie Brooker con su serie *Black Mirror* (2011). Con ella y con la película *Her* (2013) es posible hacer un diagnóstico de la situación actual.

En cuanto al porqué de las obras escogidas, tanto literarias como audiovisuales, modernas como posmodernas, no hace falta ahondar en que es una selección subjetiva que trata de ser una selección de las obras más ejemplarmente sintomáticas.

Para analizar las obras, se hará a partir de un método de abordaje temático sobre la ideación. Una metodología propia a partir de unos ítems. Es propia en el sentido de adaptarla a las obras analizadas, aunque se inspira de otros métodos. En especial, del que utiliza Albert Chillón en su artículo *La urdimbre mitopoética de la cultura mediática*. Algunos de los ítems que él utiliza sirven para este análisis; otros han servido de inspiración para adaptarlos a las obras. También ha sido útil la lectura del libro de Roman Gubern, *Espejo de fantasmas* (1993), en el que analiza varias obras cinematográficas. La utilidad de este libro no ha ido tan encaminada hacia la utilización de ítems, pero sí para comprobar propuestas de análisis más genéricas. A partir de estas dos obras y de la adaptación a las novelas a analizar y del acuerdo con el tutor, el método de este trabajo abordará los siguientes ítems:

- Autor: Conocer los principales rasgos del autor y sus obras más destacadas, para enmarcar la obra a analizar en el contexto del propio autor.
- Influencias y aportaciones: Qué es lo nuevo o cuál es el precedente que sienta el autor con la obra y qué influencias recibe.
- Argumento: De qué va la obra, necesario para entender el análisis genérico.
- Sociedad: Cómo es la concepción de la sociedad.
- Ingredientes temáticos: Sin pretender hacer un análisis exhaustivo detallado, sí que será útil destacar algunos rasgo característico de la obra, tal y como se acordó con el tutor.
- Personajes: Lo más importantes, con especial atención a protagonista y antagonista -si lo hay- y su relación.
- Resistencia: Saber si hay resistencia al mundo distópico retratado nos permitirá saber si el autor es optimista en cuanto al cambio de situación.
- Crítica: El trasfondo sobre el que el autor quiere alertar

Todos estos referentes ayudarán a entender la evolución del género en el aspecto cultural. Pero detenerse ahí sería un error, porque el análisis quedaría totalmente cojo. Es necesario entender qué acontecimientos políticos y qué preocupaciones sociales inspiran a estos autores. Susan Buck-Morss explica la desilusión en el principio del siglo XX y se complementa con Karl Schögel, que en *Terror y Utopía* (2014) se acerca más al período de entreguerras. También Zygmunt Baumann y Frederic Jameson comparan utopía y distopía en modernidad y posmodernidad.

Al ser importante también los antecedentes utópicos, los tres volúmenes de *El principio esperanza* (1948) de Ernst Bloch ayudan a acercarse a las inquietudes individuales de esos sueños perfectos, mientras que con los tres tomos de *El pensamiento en el mundo occidental* (1981), Frank y Fritzie Manuel hacen un recorrido por la corriente utópica, algo así como lo que pretende este trabajo con su opuesto. Todo ello sin perder de vista dos utopías clave: la de Tomás Moro, que no inventa pero bautiza el género, escrita en 1516, y *La Ciudad del Sol* (1602) de Tommaso Campanella.

Estos autores conforman el grueso del estudio, todos ellos complementados con ensayos o artículos en prensa que irán apareciendo durante el trabajo, así como fragmentos de obras como *Ideología y Utopía*, de Karl Mann-Heim e *Historia de la tierra y los lugares imaginarios*, de Umberto Eco.

C/División del trabajo

Se ha acordado con el tutor que la forma de presentar este análisis responda a un orden principalmente cronológico. Es así porque es la forma más lógica, pero no es ninguna cadena a la que aferrarse durante todo el trabajo ya que la presentación responde también a un criterio temático. La confluencia entre tiempo y temas será la adecuada para el correcto entendimiento del estudio.

Resaltada ya la importancia de saber de dónde aparece el género -de su opuesto-, en el primer punto importante se repasarán las inquietudes e impulsos que llevan a un pensamiento utópico, y cómo se traspasan estas a un colectivo. En este punto será también importante remarcar que, pese a ser opuestos, no hay que entender utopía y distopía como conceptos que se repelen. Todo lo contrario, son polos opuestos que se atraen. Porque si del amor al odio hay un paso, la distancia entre utopía y distopía no debería ser mucho mayor.

El segundo punto importante será el despertar de este sueño. Si lo utópico es la esperanza, lo distópico es la desilusión ante ese sueño no cumplido. Lo primero será entender esa transición histórica de sueño-despertar, para entenderla luego en la literatura, con la ayuda de un componente clave: el nacimiento de la ciencia-ficción. El grueso de la primera parte del segundo punto será histórico, político y social, con especial atención a esos primeros sueños que no se cumplieron, a las preocupaciones económicas posteriores y al medio a los totalitarismos en entreguerras. Todo ello necesario para entender su plasmación en las obras durante las décadas de 1920, 1930, 1940 y 1950, que será el objeto final de este segundo punto.

Tras la Segunda Guerra Mundial y una aparente estabilidad política y económica, aparecen nuevas preocupaciones, como el avance de la tecnología, un aumento del control de los medios y un largo etcétera que se analizará en el tercer punto del trabajo. Todo bajo el marco de la posmodernidad, cuya respuesta se encontrará en las obras distópicas de la segunda parte del siglo XX.

Tras su nacimiento, el género distópico evoluciona, que será lo que se estudiará en este cuarto punto, hasta llegar a la actualidad. La distopía no cambia, solo se recicla. Un reciclaje posible gracias a tres factores: las bases ya asentadas del género durante sus primeros años, las nuevas preocupaciones en forma de crítica a la posmodernidad y la evolución del propio cine y ciencia-ficción, acompañante por primera vez de la literatura como soporte distópico. Estos factores se verán plasmados en la distopía desde los años 60 hasta la actualidad.

Y si el primer punto era conocer de dónde viene la distopía, el último foco de estudio será interpretar hacia dónde va. Es una interpretación porque hasta ahora se podría establecer una correlación de hechos con obras, pero lo que viene ahora es totalmente incierto. Con todo lo analizado durante más de un siglo, se intentará hacer un diagnóstico de las siguientes vías que podría tomar el tren de la distopía.

1. La utopía como origen de la distopía

El término distopía fue utilizado por primera vez por John Stuart Mill, cuando lo utilizó en el curso de una intervención parlamentaria en 1868. Sus palabras exactas fueron: "Es, quizás, también de cortesía que les llame utópicos, aunque deberían más bien ser llamados distópicos o caco tópicos. Lo que se llama comúnmente utópico es algo

demasiado bueno para ser practicable, pero lo que parecen favorecer es demasiado malo para ser viable". La primera vez que se utilizó distopía ya fue como antónimo de utopía, un término que estaba ya asentado en la cultura europea. Por lo tanto, se puede afirmar que la distopía nace de su opuesto la utopía. Como si de su costilla hubiera nacido un género que pretende plasmar todo lo contrario. De hecho, un sinónimo de distopía es antiutopía.

Cronológicamente, la utopía apareció antes. Es aventurado afirmar que Tomás Moro inventó la utopía. Lo que sí hizo Moro con su obra *Utopía* (1516), fue asociar el término a un lugar nuevo y puro donde podría llegar a desarrollarse una sociedad perfecta. Moro no inventó el concepto de utopía, pero sí el término. Su opuesto no apareció hasta más de tres siglos después, cuando John Stuart Mill lo acuñó su intervención parlamentaria.

Lo importante a resaltar aquí es que la distopía existe porque existe la utopía, y aparece como respuesta a esta. Como sostiene Estrella López Keller¹, en el siglo XX se produce una decadencia de la utopía que se revela de tres formas: rechazo de la utopía, desaparición de la creación utópica y surgimiento de la distopía.

Con el acercamiento a la utopía se entenderá mejor la distopía, del mismo modo que si sabemos cuál es el sueño a cumplir, sabremos cuál será la decepción al convertirse en pesadilla. Para comprender el término utopía, en este primer punto se estudiará el impulso más individual que provoca a esperar un futuro mejor, cómo estos impulsos utópicos son los originarios de las obras o corrientes utópicas en el sentido colectivo de la palabra, y finalmente por qué utopía y distopía son términos opuestos, pero a la vez muy cercanos.

1.1. Ernst Bloch y el impulso utópico

El término utopía abarca una suma de conceptos que van desde el sueño más primario hasta su plasmación colectiva en forma de movimiento social con el objetivo de cumplir ese deseo, que habrá experimentado un proceso evolutivo. Un proceso que va desde el impulso utópico individual hasta la realización -o el intento- colectivo. Es lo que Fredric Jameson diferencia entre expresión de la opinión y funcionamiento de mecanismos estructurados más profundos².

¹ López Keller, Estrella. "Distopía: otro final de la Utopía". Revis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas, 1991 (pág. 11)

² Jameson, Fredric. "Arqueologías del futuro", AKAL, 2009 (pág. 158)

El primer paso de toda utopía nace dentro de cada individuo. Son las inquietudes individuales, los impulsos más primarios que impulsan a soñar, y a esperar un futuro mejor. Es lo que Ernst Bloch llamó el impulso utópico.

El filósofo alemán argumenta que estos impulsos aparecen desde bien temprano, incluso sin ser nosotros conscientes de ello. Según Bloch, las inquietudes aparecen en edad temprana. Desde que somos pequeños buscamos algo. Pedimos, gritamos, y lo que tenemos siempre nos sabe a poco. Para el filósofo alemán el impulso más primario está en los niños, siempre con una curiosidad insaciable, destrozando lo que se les regala para buscar algo nuevo.

Este es el estado inicial de los impulsos más primarios, que evolucionan con el paso de los años. Si las inquietudes evolucionan, esto es porque, tal y como advierte Bloch, son unos pensamientos inherentes al ser humano. Citando a Fredric Jameson, "ver vestigios del impulso utópico en todas partes, como hacía Bloch, es naturalizarlo y dar a entender que de algún modo está arraigado en la naturaleza humana".³ Es decir, en nuestra vida siempre esperaremos un futuro que traiga algo nuevo. No tiene por qué ser bueno. De hecho, Bloch advertía que lo que incita es la diferencia sin más con el hasta ahora, la novedad, sea cual sea. El placer está en que algo nuevo ocurra⁴.

Con Bloch se establece que, como también apunta Jameson⁵, la utopía es mucho más que la suma de sus textos individuales. Y se puede añadir que es más que los sueños colectivos y los mecanismos para que se hagan realidad. El impulso utópico individual es el origen de cualquier manifestación utópica colectiva.

Establecidos los impulsos utópicos como un punto de partida, Bloch también fue el activador de la transición de lo posible a lo real, de la esperanza al cumplimiento; el arquitecto que concretizaría la utopía. Bloch ensalzó la utopía como instrumento de pensamiento incomparable al permitir una exploración sistemática de una variedad de posibilidades específicas. Consideraba la utopía un arma crítica que hacía a los hombres conscientes de las imperfecciones del presente y los espoleaba para transformarlo a la

³ Jameson, ob. cit. (pág. 25)

⁴ Bloch, Ernst. "El principio esperanza", Tomo I, TROTTA, 1948 (pág. 24)

⁵ Jameson, ob. cit. (pág. 16)

luz de las revelaciones utópicas. Bloch no abandonó nunca la esperanza marxista de despertar la conciencia dormida del proletariado.⁶

En este primer punto y origen del trabajo, nadie mejor que Ernst Bloch para entender el punto de partida del sueño utópico. Para este trabajo, el tomo más importante y más utilizado -de los cinco que hay- ha sido el primero, necesario para estudiar los impulsos de los primeros sueños y entender que la utopía es, desde su estado inicial, inherente a la condición de ser humano.

1.2. De la esperanza individual a la esperanza colectiva

En el primer punto Bloch nos ha llevado de la mano en el camino del ideario del deseo individual, que, más adelante se ve plasmado en forma de obras, autores y corrientes colectivas. Es lo que se estudiará en este punto.

La diferencia entre impulso utópico individual y la realización utópica colectiva es a lo que se refiere Jameson cuando plantea estas dos líneas de descendencia distintas. En este punto se profundizará en la segunda línea, la que él llama realización del programa utópico⁷. Esta incluye la práctica política revolucionaria que tiene como objetivo la fundación de una sociedad completamente nueva, junto con los textos literarios. Es decir, ahora no importa el análisis psicológico, sino que tiene más peso el histórico⁸.

Cabe aclarar antes que, pese a estar separados formalmente, el paso de uno a otro hay que entenderlo como un proceso. De la conciencia individual a la conciencia colectiva. Bloch sostenía que el anhelo debe tener un objetivo, y se convierte en una meta, a partir de una necesidad⁹. Esta esperanza, "fundada en el impulso humano hacia la felicidad, ha sido siempre un motor de la historia"¹⁰, porque todos los sueños de los hombres no se doblegan, y están prendidos en el futuro. Un sentimiento, por tanto, susceptible de conciencia revolucionaria.

La forma óptima de entender el recorrido histórico colectivo, iniciado por un impulso psicológico individual, es estudiarlo cronológicamente. Se entenderá así que la conciencia utópica colectiva no surge de la nada, sino que forma parte de un proceso. Si

⁶ Manuel, Frank E. y Manuel, Fritzie P. "El pensamiento utópico en el mundo occidental III: La Utopía Revolucionaria y el Crepúsculo de las Utopías (Siglo XIX-XX)", TAURUS, 1981 (pág. 211)

⁷ Jameson, ob. cit. (pág. 17)

⁸ Jameson, ob. cit. (pág. 26)

⁹ Bloch, ob. cit. (pág. 29)

¹⁰ Bloch, ob. cit. (pág. 446)

hablamos de cronología utópica, Tomás Moro es el nombre propio. El año 1516 se publicó su obra *Utopía*, obra que ha sido considerado por muchos como el origen utópico. Sin embargo, hay que entenderlo como un proceso, una sucesión de hechos que van erosionando al siguiente. Siendo menos estrictos, no hay que ceñirse al 1516, sino que es mejor abarcar la última parte del siglo XV. Un intervalo de tiempo que hace ir todavía más atrás en el tiempo, porque fue en esta época cuando se tradujo la *República* de Platón (380 a.C.), un hecho determinante en la evolución utópica. En su obra, Platón originó la gran utopía filosófica de la antigüedad, con el objetivo de conseguir una sociedad regida por la justicia y la armonía, basada en una jerarquía de virtudes y en la represión de los instintos¹¹.

Tomás Moro, por lo tanto no es el creador del concepto, pero sí del término, hasta el punto de que su título, *Utopía* se ha convertido en una palabra común de todos los idiomas. Si bien es cierto que con él no nace el género, lo resucita como fenómeno europeo. Al ser la primera en la etapa moderna, conviene pararnos unas líneas para saber qué promulgaba el escritor inglés.

En *Utopía* se nos presenta la descripción minuciosa de un nuevo orden político y el empeño de la voluntad humana.¹² No culpa a la voluntad divina de los males del hombres, sino a la voluntad humana y a los daños sociales que provocan, especialmente, la propiedad privada y el dinero. La mejor justificación que reina en *Utopía*, la fantástica ciudad en la que Moro plasma sus ideas, es el rechazo contra el orden social, vigente en la Europa -e Inglaterra- que Moro conocía. Por lo tanto, si hay un concepto al que asociar con la utopía de Moro, ese es libertad.

Para volver a hablar de tradición utópica, hay que saltar un siglo para instalarse en el XVII y hablar de la pansofía cristiana¹³.

Esta utopía de una sociedad cristiana perfecta adoptó formas muy distintas según los variados escritores que la escribieron. Las utopías pansóficas más relevantes, *La ciudad del Sol* (1602) de Tommaso Campanella y *La nueva Atlántida* (1624) de Francis Bacon.

¹¹ Manuel, Frank E. y Manuel Fritzie P. "El pensamiento utópico en el mundo occidental I: Antecedentes y Nacimiento de la Utopía (Hasta el siglo XVI), TAURUS, 1981 (pág. 97)

¹² Moro Tomás. "Utopía", 1516, traducción Pedro Voltes de 2011, AUSTRAL (pág. 11)

¹³ Manuel, Frank E. y Manuel Fritzie P. "El pensamiento utópico en el mundo occidental II: El Auge de la Utopía: La Utopía Cristiana (siglos XVII-XIX), TAURUS 1981 (pág. 25)

revisten importancia porque pervivirán con especial fuerza durante largos años en la cultura europea.

Estos hombres divulgaban el modo de pensar resucitado por Moro en el siglo anterior, cuyo nombre era mentado igual por católicos y protestantes. Pero, en el espíritu, su nueva república cristiana era radicalmente diferente de la humanista república óptima cristiana del inglés. Son diferentes entre ellos y, sobre todo, diferentes de Moro.

Para entender la realización utópica como proceso es preciso hablar de la obra de Campanella, para ver que, pese a ser opuesta a la de Moro, incorpora conceptos que forman parte de la tradición utópica. La diferencia más importante es que con Campanella, en lugar de la libertad como en Moro, resuena ahora la canción del orden¹⁴. Lo que Campanella defiende es una república filosófica ideal según la ley de la naturaleza. Como pieza del género utópico, *La Ciudad del Sol* tiene una intención teológica, siendo lo social secundario¹⁵.

Hasta aquí, la expresión del impulso utópico aún no se había convertido en un proyecto utópico consciente, por lo que no se había producido la realización utópica. Las primeras fases de la inversión utópica se encontraban todavía en los límites de la experiencia individual¹⁶.

La tradición utópica siguió evolucionando en el siglo XVIII, el de la Ilustración. Aunque ningún autor francés escribió una utopía en el sentido *moriano* de la palabra, en muchas obras de Rousseau se le adivinaba una tendencia a hablar en el modo utópico discursivo¹⁷.

Es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando se inicia el debate de la idea del progreso y de la utopía de los futuros tiempos por venir¹⁸. Es decir, aparece una primitiva idea de cambiar el presente. La utopía empieza a desarrollarse en plataformas políticas, adoptando la forma de panfletos políticos con carácter de urgencia. Es lo que se denomina como socialismo utópico, época en la que aparecen figuras como Henri Saint-Simon, Charles Fourier y Robert Owen. Los tres tienen en común la preocupación de

¹⁴ Bloch, Ernst. "El principio esperanza", Tomo II, TROTTA, 1948 (pág. 87)

¹⁵ Campanella, Tommaso. "La Ciudad del Sol", 1602, traducción de 2006 de Emilio García Estébanez, AKAL (pág. 23)

¹⁶ Jameson, ob. cit. (pág. 23)

¹⁷ Manuel, Frank E. y Manuel Fritzie P, ob. cit. (tomo II) (pág. 295)

¹⁸ Manuel, Frank E. y Manuel Fritzie P, ob. cit. (tomo II) (pág. 352)

resolver la crisis de su tiempo, crisis superable si se atendía debidamente a las necesidades profundas del hombre en su trabajo y en su entorno social; pero los movimientos se pisaron entre sí¹⁹.

Nos encontramos por tanto en un estado inicial de la plasmación de una conciencia utópica colectiva. No se puede hablar todavía de realización utópica, pero sí existe un inventario de las formulaciones utópicas más influyentes, comenzando por Moro y su abolición del dinero y la prosperidad. Este primer paso básico no desaparece en utopías posteriores, sino que a menudo se mejora con preocupaciones adicionales que suscitan nuevos motivos y adornos. Y así, Campanella resalta que el orden debe realizarse mediante una generalización del espacio del monasterio. Las ideas de Rousseau sobre la libertad giran en torno a la experiencia más amarga del de la dependencia. Fourier y el deseo; Saint-Simon y la administración; Bellamy y el ejército industrial; Morris y ese trabajo no alienado que él denominaba arte. Todos lograron ofrecer programas utópicos que podían captarse con un solo lema. Todos se convierten, en un punto u otro de la historia de las utopías, en grano para el molino utópico y sustancias a partir de las cuales modelar la construcción utópica²⁰.

Con todas estas piezas, a mediados del siglo XIX, Marx y Engels aprobaron el trabajo de antiguos socialistas utópicos. Ambos empezaron a ver los sistemas utópicos como productos de sus tiempo y del carácter de sus autores²¹. Hasta esta etapa, los sueños sociales no se identificaban con un grupo especial. Partían de un impulso individual con el objetivo de sanar la sociedad entera. Un proyecto ambicioso que no conectaba con la sociedad y no cuajaba en un sentimiento colectivo. Con Marx, surgen las tardoutopías sociales²², que son utopías de emancipación de grupo. Una emancipación que une movimiento juvenil, movimiento feminista, sionista; movimientos separados abismalmente entre sí, pero a los que les es común el sentirse oprimidos.

La conciencia utópica colectiva se debe entender como la unión de varias piezas, desde un sentimiento utópico individual, inherente al ser humano como teorizaba Bloch, hasta una respuesta conjunta ante la necesidad.

¹⁹ Manuel, Frank E. y Manuel Fritzie P, ob. cit. (tomo III) (pág. 29)

²⁰ Jameson, ob. cit. (pág. 29)

²¹ Manuel, Frank E. y Manuel Fritzie P, ob. cit. (tomo II) (pág. 162)

²² Bloch, ob. cit. (tomo II) (pág. 151)

1.3. ¿Qué hay de utópico en una distopía?

Hasta ahora se ha analizado el impulso utópico individual y cómo se ha representado este en el colectivo. En los siguientes puntos se estudiará que estas ideas utópicas de Occidente se están declinando. No obstante, una vez más, hay que entenderlo todo como un proceso. Que aparezca y crezca la distopía en el siglo XX, no implica la desaparición total de la utopía. De hecho, en toda distopía siempre se difuminarán rasgos utópicos. Si en el fondo de toda utopía late una antiutopía también se puede decir inversamente, que en el fondo de toda distopía late una secreta utopía²³.

Varios autores han teorizado sobre esta cuestión. La teoría de Morson²⁴, en la que ahonda Jameson²⁵, refuerza la idea de que un género considerado antiutopía -o distopía, como aquí le llamamos- resulta ser una parodia del género utópico original, con el objetivo de mostrar mejor lo inverosímil que acaba siendo. Morson sostiene que varios de los ejemplares tradicionales de estas dos categorías genéricas -utopía y distopía- deben incluirse también en la otra categoría. De hecho, pone el ejemplo de *Nosotros* (1924) de Zamiatin -una obra que se analizará más adelante- como una distopía que puede ser vista como propia del género utópico, y va más allá cuando diagnostica en la *Utopía* de Moro componentes distópicos. Por lo tanto, para Morson, una obra puede ser utópica y antiutópica al mismo tiempo.

En la misma línea de acercar ambos conceptos se mantiene Luis Núñez, que considera que los contenidos en el proceso de la utopía clásica a la utopía actual aparecen invertidos, de modo que en lo que la actualidad se conoce como distopía coincide materialmente con las descripciones de la utopía original. Esto significa que la diferencia entre utopía y distopía es axiológica y no material; lo que cambian son los juicios de apreciación del sujeto del discurso pero no los contenidos del texto²⁶.

2. El despertar del sueño

Hasta ahora, se ha estudiado solo lo utópico, visto en primer término como un impulso individual, para luego encarnarse en un movimiento colectivo. Se ha separado de la distopía -objeto central de este trabajo- aunque reconociendo que ambos conceptos,

²³ Manuel, Frank E. y Manuel Fritzie P, ob. cit. (tomo III) (pág. 20)

²⁴ Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre*, 1981

²⁵ Jameson, ob. cit. (pág. 219)

²⁶ Núñez Lavedez, Luis. "De la utopía clásica a la distopía actual". *Revista de Estudios Políticos*, nº 44, Marzo-Abril, 1995 (pág.47)

diametralmente opuestos, se retroalimentan. Una vez entendido qué engloba el concepto "utopía", es hora ya de cruzar la acera y adentrarse en lo distópico. No obstante, el recorrido utópico no será en vano. Se ha estudiado el recorrido de los sueños hasta el siglo XIX. Lo que viene ahora es el despertar de ese sueño, la verdadera realidad que se apoderará a partir del cambio de siglo ¿Por qué el cambio de siglo? ¿Por qué no se siguió soñando? ¿Qué distopías sociales aparecen encarnadas? A esto se responderá en este punto, entendiendo la transición utópico-distópica en la realidad, para luego poder entender por qué aparecen las primeras novelas distópicas como tal.

2.1. De la ilusión al amargo despertar

Cuando se estudiaban los porqués de un sentimiento utópico, Bloch revelaba que primero aparece el impulso individual para, más adelante, tornarse colectivo. En la distopía el proceso se invierte: la decepción es primero generalizada, para hacerse luego individual. Se empezará no obstante explicando el despertar individual, para luego entender más complejamente las causas que llevan al despertar colectivo, lo que provocará la aparición del género distópico.

En términos de asociación de ideas, si lo utópico es la esperanza por cumplir un sueño, lo distópico es la desilusión ante ese sueño no cumplido. De hecho, Bloch -con él se entiende el sueño y se puede extrapolar al despertar- opone a la esperanza y a la angustia, a la que cataloga como afecto negativo²⁷. La esperanza es el primer estado de ánimo positivo, aunque siempre está vigilado por su contraconcepto, la angustia, quien espera a que la esperanza se venga abajo para florecer. Hay un tercer sujeto que consigue el paso de la esperanza a la angustia, del sueño al despertar, de lo utópico a lo distópico: la insatisfacción. Surge cuando no se logra disfrutar el ahora realizado. Esta frustración suele paliarse con más sueños lo que es aún más problemática. Porque entonces lo que ocurre es que la experiencia no se corresponda con la esperanza, y por tanto la realidad se hace exageradamente desilusionadora²⁸.

Jameson ve este despertar individual, al que él llama antiutopismo particular, como una aceptación de que el campo político nunca resuelve los problemas personales. Trasladado al plano político, se explica como un presente eterno en el que nunca cambia nada y la infelicidad siempre nos acompaña. Una sociedad basada en la desilusión,

²⁷ Bloch, ob. cit. (tomo I) (pág. 97)

²⁸ Bloch, ob. cit. (tomo I) (pág. 170)

como producto de un deseo llamado utopía que se acaba convirtiendo en el enemigo político más peligroso²⁹.

2.2 El cambio de siglo como despertador

En la última reflexión de Jameson, el autor estadounidense ya entrelazaba la decepción individual con la colectiva o política, foco de análisis en este punto. La primera cuestión importante es conocer cuándo se pasó de lo utópico a lo distópico. Cuándo el ilusionante sueño se convirtió en decepcionante despertar.

Aunque no se puede establecer un año como el de ruptura, sí que es posible acotar el período de transición. Un período que tiene el momento de brecha en el cambio de siglo, el paso del siglo XIX al siglo XX. Todo lo que se venía engendrando en las corrientes utópicas debería confirmarse en un cambio tan importante como el de pasar del siglo XIX al siglo XX. Sin embargo, ocurrió todo lo contrario. La aparición distópica no es más que el reflejo de una quiebra de la fe en el progreso, una llama que se desvanece al entrar en el siglo XX. Otro factor importante fue que esta desilusión hacia el progreso no se correspondió con un pensamiento nostálgico hacia el pasado. Es decir, existe un pesimismo sin añoranza con el pasado, y ese es el origen de la distopía, donde se dibuja desesperanza ante el posible o hipotético desarrollo de la sociedad³⁰.

La primera causa de datar al cambio de siglo como origen de la transición utópico-distópica es inherente al cambio de fecha. Se esperaba un avance por el hecho de pasar al siglo XX. Es por tanto una causa estructural. También cabe señalar que hay causas coyunturales, más genéricas, pero que ayudan a entender el proceso. Los primeros puntos de debate sobre los que se fomenta la distopía son el secularismo y socialismo, como veremos en los siguientes puntos. Además, la dicotomía entre capitalismo y socialismo marcará las primeras rutas de un discurso distópico que se expandirá durante todo el siglo XX³¹.

2.2.1. Sueños que no se hacían realidad

Datado el momento de brecha, el momento en el que suena el despertador, es necesario entender ahora por qué, colectivamente hablando, el despertar no fue aún mejor que el sueño, por qué tuvo que ser un despertar amargo.

²⁹ Jameson, ob. cit. (pág. 111)

³⁰ López Keller, ob. cit. (pág. 14)

³¹ Costa, Jordi. "El tiempo de la distopía". *El País*, 10/10/2014

Para entenderlo es importante hablar de una utopía de masas, que dominaría los sueños del siglo XX. De hecho, Susan Buck-Morss la cataloga como la fuerza ideológica impulsora de la modernización industrial. Un sueño colectivo que asoció el mundo social a la felicidad personal, prometiendo que su realización estaría en armonía con la superación de la escasez³².

Es de las primeras reflexiones que encontramos en el libro de la pensadora estadounidense, cuyo título *-Mundo soñado y catástrofe-* refleja a la perfección lo que se quiere explicar en este punto. Las sociedades que sueñan se vuelven peligrosas cuando el poder político las usan de forma instrumental. Si ese sueño no se hace realidad, los actuales soñadores pueden enseñarles a generaciones venideras que han sido traicionados. Los más brillantes proyectos de utopías de masas han engendrado desastres políticos y sociales. Las certeras palabras de Buck-Morss son estas: "El sueño de la soberanía de las masas ha llevado al mundo a guerras de nacionalismo y al terror revolucionario. El sueño de la abundancia industrial ha permitido la construcción de sistemas mundiales que explotan el trabajo humano y el hábitat natural. El sueño de una cultura para las masas ha creado toda una serie de efectos fantasmagóricos que hacen más estética la violencia de la modernidad y anestesian a sus víctimas"³³.

2.2.2. Rusia como máximo exponente de la desilusión

Lo que Susan Buck-Morss explica de una forma más abstracta, lo hace palpable y localizable en Rusia, donde se vivió rápidamente un proceso de ilusión-desilusión con la Revolución de 1917. Siempre bajo la opinión de Buck-Morss, Rusia fue una distopía social encarnada durante la primera parte del siglo XX. Otros autores sostienen esta teoría, como el ya mencionado Jameson, que defiende que hay obras que expresan la profunda desilusión ante el estancamiento o la desnaturalización de la utopía original de Lenin³⁴. El ejemplo más claro se verá en *Nosotros* (1924), obra de Zamiatin que se analizará más adelante.

Antes de la Revolución, los discursos utópicos abundaban en Rusia, ya fuera en formas literarias o arquitectónicas. Con la Revolución del 17, el arte quería romper la continuidad del tiempo, algo que se contraponía con la realidad política. De hecho, la

³² Buck-Morss, Susan. "Mundo soñado y catástrofe". A. MACHADO LIBROS, 2004 (pág. 13)

³³ Buck-Morss, (ob. cit. pág 15)

³⁴ Jameson, (ob. cit. pág. 37)

revolución artística llegó a distinguirse de la revolución política, de la que tan solo fue un síntoma³⁵.

Así pues, el cambio de siglo significó el cambio de tendencia de la esperanza a la desilusión. Una desilusión puesta de manifiesta con la incerteza hacia el progreso. Un proceso global, que a pequeña escala empezaría a dilucidarse en Rusia.

2.3. La aparición de la ciencia-ficción

Hasta ahora hemos visto el momento de transición en el mundo real. Los factores políticos y sociales que establecieron el cambio de siglo como punto de partida de distopías palpables. Más adelante, la respuesta a estos factores se plasmarán en la aparición de una literatura distópica.

No obstante, el estudio quedaría incompleto si únicamente se establecieran causas políticas ante la aparición del género distópico. Si esto fuera así, tan solo se encontrarían manifiestos, ensayos o escritos que teorizaran sobre la realidad. Pero no fue así. Lo que nació fue un género literario, que más adelante sería cinematográfico, en el que se plasmaban las realidades vistas, pero dotándolo de elementos narrativos e incluso ficcionales. Hay que entenderlo por tanto como una mezcla entre lo real y lo ficcional. Lo primero ya se ha establecido. Ahora es necesario entender la importancia del nacimiento de la ciencia ficción, casualmente -o no- datada también en el paso del siglo XIX al XX.

En primer lugar, conviene situar el origen de la literatura de ciencia ficción. Varios autores coinciden en situar su nacimiento a finales del siglo XIX, de la mano principalmente de tres autores: Mary Shelley, Herbert George Wells y Julio Verne. En sus inicios, las obras utópicas como tal se transformaban en una literatura popular, remarcando el papel de la ciencia como un motor optimista³⁶ Así pues, en un inicio nos encontramos que la ciencia ficción continúa con la tradición utópica de finales de siglo XIX, de la mano especialmente de Julio Verne. Un autor que consiguió popularidad en Europa y Estados Unidos gracias a sus novelas editadas en revistas de entretenimiento llamadas *pulps*, que marcarán el desarrollo posterior de la ciencia ficción.

³⁵ Buck-Morss, (ob. cit. pág 67)

³⁶ Castro Vilalta, Natalia. "Ciencia, Tecnología y Sociedad en la literatura de ciencia ficción". Revista CTS, nº11, vol.4, Julio de 2008 (pág. 165)

No obstante, ya desde sus inicios –condicionados por el cambio de tendencia ya explicado en cuanto al progreso- la ciencia ficción también centra su foco en un mundo cambiante y que puede tornarse hostil. Como se ha dejado claro, no conviene separar radicalmente lo que es realidad de lo que es ciencia ficción. La literatura que aparece con la ciencia ficción es de hecho un género híbrido, en el que confluyen ciencia y fantasía. Un género que mezcla literatura utópica –y enseguida distópica- novelas de viajes y literatura gótica, donde se expresan las ideas sobre la ciencia sin corsés académicos, y donde en sus fronteras están también las problemáticas sociales y filosóficas³⁷

Jameson sigue esta línea cuando, nada más comenzar su obra ya citada, plantea que la utopía es una cuestión política, y a la vez destino para una forma literaria³⁸. Para el autor de hecho la utopía no es más que un “subconjunto socioeconómico de la ciencia ficción”³⁹. Y para sostener su teoría se basa en Darko Suvin para hacer esta afirmación, extraída de la obra del autor croata, *La Metamorfosis de la Ciencia Ficción*.

Varios autores juntan la mano de los hechos reales con el nacimiento y desarrollo de la literatura de ciencia ficción. No sería una temeridad por tanto asegurar que el género se bifurca hacia la distopía, que se hará patente durante todo el siglo XX. Las afirmaciones de Jameson son perfectamente extrapolables a las distopías, que no deja de ser un subgénero de la ciencia ficción, siendo una exploración de todas las restricciones arrojadas por la propia historia⁴⁰

Dejando claro que la distopía en literatura es un híbrido entre realidad y ficción, ¿qué hay de una y de otro? Es mucho más fácil saberlo si se entienden el género como la imaginación de futuros inimaginables, pero donde realmente el tema a tratar es el presente histórico. El presente, entendido como la realidad a analizar o criticar, es la parte real de las obras literarias. Como se verá más adelante, no obstante son proyecciones de estos problemas, en un tiempo y lugar imaginarios. En estos dos últimos es donde entra el componente ficcional. Parafraseando a Umberto Eco, “la literatura, a lo largo de los siglos, ha ido creando lugar imaginarios cargados de leyenda,

³⁷ Castro Vilalta, ob. cit. (pág. 173)

³⁸ Jameson, (ob. cit. pág. 7)

³⁹ Jameson, (ob. cit. pág. 79)

⁴⁰ Jameson, ob. cit. (pág. 89)

donde depositar los sueños, utopías y pesadillas que no cabían en nuestra limitada realidad”⁴¹.

También en el cine, nido de obras distópicas sobre todo a partir de la segunda parte del siglo XX, aparece la primera película de ciencia ficción. Ocurre de nuevo a principio de siglo -ya deja de ser casualidad- con la película *El viaje a la Luna* (1902), dirigida por el francés por Georges Méliès. Esta película es considerada como el primer film de ciencia ficción como tal, y está inspirada en dos novelas -*De la Tierra a la Luna* (1865) y *Los primeros hombres en la Luna* (1901)- de dos autores ya nombrados en este trabajo: Julio Verne y H.G. Wells.

Con lo analizado, se puede establecer que la ciencia ficción ha estado muy unida a la distopía. Desde sus inicios, tanto por la fecha de aparición como por la pronta retroalimentación entre realidad y ficción. Conforme avance el siglo, tanto en distopías sociales encarnadas como obras distópicas, se podrá ver que, si ciencia ficción y distopía se cogen la mano desde muy temprano, ya no se soltarán en todo el siglo, donde la ciencia ficción se acercará cada vez más a un componente social. Este será un aspecto a analizar cuando se entre de lleno en el análisis de obras literarias y cinematográficas.

2.4. Herbert George Wells, el autor de la transición

Antes de analizar el inicio y la primera evolución de las obras distópicas como tal, conviene pararse en un autor que solo se ha mencionado, pero en el que radica vital importancia. Se trata de Herbert George Wells, un autor doblemente clave. En primer lugar porque, como ya se ha dicho, figura entre los nombres que muchos sitúan como protagonista del nacimiento del género de ciencia ficción. No obstante, en este punto se intenta ir más allá, porque aunque Wells no escribe una obra enteramente distópica, en sus obras se empiezan a ver rasgos pioneros. Su literatura aúna conceptos tantos utópicos como distópicos. Si bien lo primero no es novedoso, lo segundo es un precedente. Es por esto que en este trabajo el escritor inglés será considerado como el autor de la transición, el primero que vio en la literatura un marco en el que también plasmar futuras pesadillas. El cambio de tendencia en realidad es un factor para el nacimiento de la distopía, así como la aparición de la ciencia ficción. Tras estos dos

⁴¹ Eco. Umberto "Historia de las tierras y los lugares legendarios", LUMEN, 2013 (pág. 240)

factores, Herbert George Wells puede ser considerado también como un agente importante dentro de la aparición del género distópico.

Ya se ha asentado que tanto Julio Verne como H.G. Wells pueden ser considerados padres del género de ciencia ficción. No obstante, hay una diferencia clave entre ellos, la que hace que se considere a Wells uno de los primeros autores que practicó el género distópico. Mientras que Verne no se contagió en sus obras de la decadencia de la fe en el progreso, la originalidad de Wells fue más allá, y anidó una ambigua y angustiosa relación de amor/odio. En muchas de sus obras -escribió cerca de cien-, buscaba metáforas de aspectos que le preocuparan en la vida. En el cambio de siglo, con el apogeo militarista previo a la Gran Guerra y la crisis del progreso, tenía donde elegir. Con su escritura, lo que hace Wells es bifurcar la utopía, convirtiéndose en un autor a caballo entre la hasta ahora tradicional visión optimista y la antiutopía, que comenzará a predominar una vez él sienta algunas bases.⁴²

Sus obras, utópicas o no, estaban calificadas en su época de "anticipación científica", uno de los precedentes nominales de la ciencia-ficción. En mayor o menor medida, incluso en sus obras optimistas, quedaba patente su pesimismo acerca de la evolución humana.

En este baile de Wells entre la utopía y la distopía, lo curioso es que sufre un proceso inverso a la tendencia mayoritaria. Es decir, sus obras con más rasgos distópicos son las primeras, mientras que en sus últimos escritos presenta alegatos más optimistas.

Una prueba de esto es que una de sus primeras, llamada *La Máquina del Tiempo* (1895), es la que más rasgos distópicos presenta. Sin abordar la obra con la metodología que sí se utilizará en las obras posteriores, es importante conocer algunos aspectos de esta obra, porque en ella el escritor inglés condensa muy bien esa dicotomía entre utopía y distopía. *La Máquina del Tiempo* ilustra a la perfección lo que significó Wells para el género.

El motivo utópico es una máquina del tiempo que permite a un inventor -del que no se conoce el nombre- viajar al futuro para descubrir las sociedades venideras. Con este planteamiento se encuentra ya un rasgo utópico, en este caso científico, gracias a los avances que supone crear una máquina del tiempo. No obstante, el verdadero trasfondo

⁴² López Keller, ob. cit. (pág. 16)

utópico yace en las expectativas que tiene el Viajero del Tiempo -así se conoce al protagonista- del mundo futuro. Es decir, cómo espera, con radiante optimismo, que sea la época futura a la que se dirige. Unas expectativas que, incluso en las primeras impresiones, se confirma. Así pues, se pueden leer reflexiones del protagonista como esta: "Algún día todo esto se organizará mejor, y será mejor aún. Esa es la dirección corriente a pesar de los remolinos. El mundo entero será inteligente, culto y cooperador. Las cosas se moverán más deprisa. Al final, sabia y cuidadosamente reajustaremos el equilibrio de la vida animal y vegetal para adaptarlas a nuestras necesidades humanas"⁴³.

Esto es lo que el Viajero espera encontrarse, su sueño utópico optimista. Sin embargo, el rasgo distópico aparece enseguida, cuando empiezan a no confirmarse los pensamientos del protagonista. Tras investigar un poco la sociedad en la que ha ido a parar -se ve obligado porque le roban la Máquina del Tiempo- el protagonista enseguida se da cuenta de que existen dos clases muy diferenciadas: los Eloi y los Morlocks. Los primeros viven en la superficie, mientras que los segundos viven bajo tierra. Tras unas páginas de incertidumbre, Wells nos descubre de su pluma las enormes diferencias entre ambas clases. Bajo tierra, los Morlocks, unos seres monstruosos, viven entre la maquinaria que hace posible el paraíso en el que viven los Eloi. Aquí se encuentra la metáfora de la lucha de clases y crisis al capitalismo de Wells. El protagonista reflexiona sobre la supuesta evolución de los humanos, que no ha hecho más que dividir a los hombres en los Eloi, privilegiados capitalistas, y los Morlocks, el proletariado esclavizado. Un cambio social -finalmente negativo- resultante de la innovación tecnológica y científica.

La distopía aparece conforme el protagonista se va dando cuenta de la fatal realidad que se vive en la sociedad futura y teóricamente avanzada. Una reflexión a la que llega con estas palabras: "Me dolió pensar lo breve que había sido el sueño de la inteligencia humana. Se había suicidado. Se había propuesto dirigirse resueltamente hacia la comodidad y el bienestar, hacia el equilibrio social, para finalmente llegar a esto"⁴⁴.

En *La Máquina del Tiempo*, Wells hace un preciso recorrido primero por lo utópico, y más adelante por lo distópico. Un proceso -condensado en esta obra- que dominará la

⁴³ Wells, Herbert George. "La Máquina del Tiempo". Editorial Juventud, Año edición: 2013 (Pág. 45)

⁴⁴ Wells, ob. cit. (pág. 110)

primera parte del siglo XX, y que finalmente culminará con el asentamiento del género. Wells es un personaje necesario en la aparición del género. Él no lo inaugura, pero prepara la alfombra roja para los próximos que vendrán.

2.5. El periodo de entreguerras: el desvelo definitivo

En este punto, es preciso acabar de explicar la influencia histórica que tendrán las primeras obras distópicas, que se analizarán a partir del siguiente punto. Hasta ahora, se ha visto el cambio de tendencia de la fe en el progreso, el despliegue bélico por la Gran Guerra, y las primeras decepciones ante sueños tópicos, focalizados en la Revolución rusa. Ahora, es necesario entender cómo este primer envite distópico no hizo más que confirmarse conforme avanzó el primer tercio del siglo veinte. Si estos primeros episodios fueron el despertar, lo acontecido en el periodo de entreguerras será el desvelo definitivo.

Coyunturalmente hablando, el factor económico fue uno de los motivos de perpetuar el género distópico, con la crisis de 1929, que trajo consigo una causa estructural: la decepción hacia el capitalismo. Buck-Morss explica que los imaginarios colectivos del capitalismo son mundos virtuales, y por tanto hacerlos real es el proyecto social. El problema radica en que este proyecto implica la duplicación de una imagen soñada. La autora lo explica con las estrellas de Hollywood y los ciudadanos de a pie: los primeros, con todo tipo de lujo; los segundos, poco más que promesas que no llegaban pese a la producción continuada y en masa⁴⁵.

En Europa, después de las sangrías en la Gran Guerra, fruto de la creación de nuevas armas, el recelo hacia la innovación aumentará. En la literatura se plasmará este cambio de tendencia: de un futuro optimista a una representación de los miedos de la época, representados en los avances tecnocientíficos que en gran medida hacen posible los aparatos estatales para controlar cualquier movimiento individual. El género distópico no es más que una advertencia como respuesta a un mundo que se enfrentaba a la industrialización por continua producción, las guerras mundiales y los totalitarismos.

Los totalitarismos son la representación de grandes sueños utópicos que acaban encarnando en pesadillas distópicas sociales. Los casos más claros son la promesa del superhombre ruso y la raza aria alemana.

⁴⁵ Buck-Morss, ob. cit. (pág 172)

En el caso de Rusia, Karl Schlögel radiografía la década de 1930 de un modo parecido al que lo hizo Buck-Morss en el principio y primera parte del siglo XX. El autor alemán, en su obra *Terror y utopía*, tiene claro que esta época marca un punto de inflexión. Incluso señala un año: el 1937, el año de la puesta en marcha del Gran Terror de Stalin tras un proceso de mutaciones económicas. El sueño del cambio de la patria socialista en microcosmos del que surgiera la nueva humanidad se volvía una pesadilla, donde la destrucción física iba a ser devastadora. Para el autor, esta década de 1930 supone una ruptura radical e irreversible⁴⁶

Si el sueño de la nueva humanidad se tornó pesadilla, más traumática fue aún el despertar de la raza aria, comandando por el totalitarismo de Hitler. De hecho, el concepto de raza aria ha quedado desvirtuado por el nazismo alemán, utilizado como fin propagandístico y de identificación social. Una quimera por la que finalmente se torturó al ser humano.

En el período de entreguerras se suceden una serie de acontecimientos que sirven de inspiración a la distopías posteriores, que surgen como respuestas a estas preocupaciones. Una preocupaciones comandadas, como se verá más adelante, por el miedo a los totalitarismos.

2.6 La aparición del genero distópico como resultado global

El foco del trabajo es analizar el recorrido del género distópico, desde su aparición hasta la actualidad. Es harto importante analizar las obras, tanto literarias -este punto- como audiovisuales -más adelante-. No obstante, todo lo explicado hasta ahora es necesario para entender las obras. Comprender que la realidad y la ficción van de la mano, al menos en términos distópicos, añade riqueza al análisis que vienen en las próximas páginas. Hasta ahora, se ha hecho un recorrido real desde el cambio de siglo hasta el período de entreguerras, una época que conlleva unas preocupaciones durante cuarenta años que ahora se verán plasmadas en la literatura. El análisis de obra se entenderá mejor gracias al bagaje obtenido en el contexto histórico y cultural, enmarcado en el nacimiento de la ciencia ficción y personificado en Herbert George Wells.

El método de abordaje tematólogo es el explicado en la introducción, y responde a los siguientes ítems: autor, influencias y aportaciones, argumento, sociedad, ingredientes temáticos, personajes, resistencia y crítica.

⁴⁶ Schlögel, Karl. "Terror y utopía", EL ACANTILADO, 2008 (pág. 11)

Así pues, las obras analizadas del género distópico en la modernidad son: *Nosotros*, *Un Mundo Feliz*, *1984*, *Metrópolis* y *Fahrenheit 451*.

2.6.1. Evgueni Zamiatin inaugura el género

Evgueni Zamiatin publicó en 1924 *Nosotros*, una novela que marca el punto de partida de las obras distópicas como tal. A través de la narración de una sociedad teóricamente perfecta, el escritor ruso sienta muchas de las bases del subgénero literario, influenciado por las preocupaciones que se vivían en Rusia durante la primera parte del siglo XX.

- **Autor:** Evgueni Zamiatin (1884-1937) fue un escritor ruso que alcanzó su gran reconocimiento con *Nosotros*, la obra a analizar. Antes, se había tenido que exiliar dos veces de Rusia antes de la Primera Guerra Mundial. Varias de sus publicaciones estuvieron prohibidas por el régimen, como *En el quinto infierno* -novela antimilitarista- o sin ir más lejos, *Nosotros*. Terminó de escribirla en 1921, pero no se publicó hasta 1924, en Reino Unido. La primera novela que iniciaba el género distópico fue prohibida en la URSS hasta 1988, lo que demuestra el grado de hostilidad del régimen hacia Zamiatin.

- **Influencias y aportaciones:** *Nosotros* es la primera novela plenamente clasificable en el subgénero literario de la distopía. La obra inaugura el género, y por tanto sienta bases y sirve de modelo a futuras obras y autores posteriores, con especial mención a George Orwell y Aldous Huxley, como se explicará más adelante. Con su novela, Zamiatin marca el punto de partida de un género literario que denuncia los sistemas totalitarios.

Al inaugurar él el género, es difícil encontrar en Zamiatin influencias literarias de otros autores. Sin embargo, como se ha venido diciendo, el género estuvo anticipado por Herbert George Wells treinta años antes, por lo que esta novela bebe del escritor inglés y su carácter transitorio.

- **Argumento:** En la novela se presenta a un ingeniero aeronáutico, llamado D-503, que protagonizará la obra. Este ingeniero es el constructor-jefe de "El Integral", una nave espacial que tiene el objetivo de exportar a otros planetas del sistema solar los teóricos avances del Estado Único, país que habita el protagonista. D-503 narra en primera persona sus inquietudes y dudas que le causa este supuesto Estado de la felicidad.

- **Sociedad:** Lo realmente interesante y profundo de la novela es la sociedad en la que se da este argumento. Una sociedad que ha renunciado a la individualidad, y por lo tanto

imperera el colectivismo y la uniformidad. El propio nombre de la novela es una declaración de intenciones acerca de esta dualidad individualismo-colectividad. El propio protagonista afirma: "NOSOTROS procede de Dios y YO, del Diablo"⁴⁷. En esta supresión del individuo, no hay lugar para la intimidad y la vida privada es inexistente. Los habitantes residen en casas transparentes bajo el supuesto de que no hay nada que ocultar.

La colectividad se encuentra aislada dentro de los límites que marca el llamado Muro Verde, que separa el -supuesto- caos exterior de la naturaleza con la sociedad organizada en un Estado Único que se rige bajo los principios matemáticos. Es a partir de esta ciencia donde se busca la perfección y la felicidad. El Benefactor, gobernante del Estado Único, es el guía a los habitantes hacia la felicidad. "El Benefactor nos ha atado de pies y manos con los bienhechores lazos de la felicidad"⁴⁸, dice el protagonista. Esto nos lleva a retomar a Bloch, cuando recuerda que los hombres quieren ser engañados si este es el único camino para llegar a la alegría y felicidad⁴⁹.

Dentro del Estado Único, el principio de felicidad es incompatible con el de libertad. De hecho, se asocia la libertad con un estado de desorganización salvaje, que se contrapone con la infalible felicidad estudiada matemáticamente. Toda la estructura narrativa descansa en el perfecto mundo mecánico racional que se ha impuesto al mundo irracional y pasional. El mundo racional donde lo ideal es que los hombres lleguen a ser tan perfectos como las máquinas, el elemento realmente útil y hermoso de la sociedad.

No existe ninguna noción de familia y los niños son propiedad del Estado. Incluso las relaciones sexuales están controladas. En definitiva, una sociedad en la que todo está mecánicamente controlado, y la libertad y la imaginación son las enemigas más férreas del Estado Único.

- Ingredientes temáticos: El ingrediente temático que mejor representa la supresión del individuo son las casas transparentes en la que viven los habitantes, bajo el supuesto de que no hay nada que ocultar. El control del Estado llega hasta el clima, también manipulado. Por último, la uniformidad alcanza incluso la alimentación primaria, que proviene de un derivado del petróleo.

⁴⁷ Zamiatin, Evgueni. "Nosotros". Akal, Año edición: 2008 (Pág. 17)

⁴⁸ Zamiatin, ob. cit. (pág 190)

⁴⁹ Bloch, ob. cit. (tomo I) (pág. 443)

Personajes: En términos genéricos, los ciudadanos encarnan pertinentemente el principio de uniformidad. Todos los ciudadanos del Estado Único que aparecen en la novela son números, no tienen nombre. La nominación tiene una lógica que responde al género de la persona: los hombres siempre empiezan por consonante y acaban en impar -como el protagonista, D-503- y las mujeres comienzan por vocal y terminan en par -I-330. Los que se salen de esta nominación son el Benefactor, gobernante del Estado Único, los Guardianes, la policía represiva, y los Mefi, habitantes de más allá de las fronteras del Muro Verde.

En cuanto al protagonista, D-503, lo más llamativo es su tormento con las dudas que le genera el Estado Único. Pasa de ser el más férreo de los militantes a tener el espíritu de liderar una presumible revolución. Ese carácter, que roza la bipolaridad, se extiende durante toda la obra. Es la lucha interna entre sus dos yoos distintos, el racional y automatizado contra el irracional y pasional. La mejor frase que ilustra esta dicotomía del protagonista es: "Sé que tengo fantasías y que estoy enfermo, pero también sé que no quiero curarme"⁵⁰.

Muchas de las dudas que le surgen al protagonista están instigados por una mujer: I-330. Ella le evoca a los instintos más salvajes y rompe su rutinaria y tranquila vida que le obliga a plantearse dudas. Una relación que va más allá del pensamiento y que acerca al protagonista al enamoramiento.

En *Nosotros*, no existe la figura antagonista personificada. El carácter colectivista que rodea a toda la obra se plasma también en el enemigo del protagonista, que no es otro que el Estado Único, liderado por el Benefactor. El Benefactor es escogido con elecciones, aunque él es el único candidato y por lo tanto el resultado se conoce de antemano. Tal y como explica el protagonista, "no se parece en nada a las caóticas y desorganizada elecciones de los antiguos, cuando el resultado de las elecciones no se conocía de antemano"⁵¹.

Un Estado que, en primer lugar, domina a la sociedad a partir del pensamiento. Si no se consigue este primer objetivo, recurre a la fuerza.

⁵⁰ Zamiatin, ob. cit. (pág 123)

⁵¹ Zamiatin, ob. cit. (pág 185)

- **Resistencia:** No se hace especial hincapié en una resistencia o revolución que derroque el sistema. Sí que se menciona a una hermandad en contra del régimen, aunque la novela no pretende plasmar una resistencia al sistema, sino el sistema como tal. Los pensamientos opositores están radican en las dudas de D-503 y el convencimiento de I-330 más que por una organización como tal.

Durante varios pasajes de la novela se recuerda que cualquier atisbo de sublevación, imaginación o libertad se extirpa mediante una operación quirúrgica, lo cual hace muy difícil la existencia de una organización contra el régimen.

- **Crítica:** El rasgo más característico de una distopía es su crítica al presente, representado en una proyección en un teórico futuro. Es una señal de alerta de organización social que se empieza ya a vislumbrar. Es por esto que todas las distopías analizadas tienen una crítica genérica. Al entrar al analizar la obra, se observa también que cada distopía tiene unas líneas críticas más específicas.

A grandes rasgos, la novela de Zamiatin es una respuesta a la Revolución Rusa de 1917, por lo que es un retrato satirizado de la Sociedad Soviética de la época. Constituye una radiografía crítica al teórico triunfo de una sociedad presumiblemente feliz, pero que en realidad está oprimida. Lo que pretende criticar el escritor ruso es el afán de los totalitarismos. No tanto su justificación de los medios para llegar al fin, sino una crítica al poder como fin en sí mismo.

Del propio título de la novela se desprende uno de sus principales rasgos: la colectividad frente al individualismo. Este aspecto empezaba a imponerse en la Rusia de la época, tal y como se puede entender gracias a Susan Bucks-Morss, cuando explica que el poder era teóricamente para el pueblo, pero en verdad se convirtió en una "relación pueril" de este hacia el poder nacional, que nunca podría ser legítimamente cuestionado⁵². Y pone un ejemplo que recuerda a la novela de Zamiatin: el apartamento comunal, que ponía de manifiesto la perpetua exposición pública⁵³.

Los totalitarismos y la colectividad por encima del poder son las dos críticas implícitas más férreas en *Nosotros*, aunque hay otros aspectos en los que el autor deja también su huella.

⁵² Buck-Morss, ob. cit. pág 218

⁵³ Buck-Morss, ob. cit. pág 223

La relación entre D-503 e I-330 le sirve para reivindicar los sentimientos por encima de un amor programado, que rechazaba los instintos de posesión en relación al rechazo de la propiedad privada en la Rusia de la época.

Finalmente, con la adoración y la dependencia del Estado Único hacia las máquinas, Zamiatin expone su sobrecogedora visión sobre un mundo superindustrializado que empieza a estar al servicio de la tecnología y la ciencia, y no al revés.

Así pues, con su novela, Zamiatin inaugura el género distópico. Una obra que es una respuesta a los acontecimientos reales que estaban sucediendo en la Rusia de la época. El escritor ruso sienta muchas bases que más adelante se verán en otros autores.

2.6.2. Aldous Huxley y la maquinaria social perfecta

Ocho años después de que lo hiciera Zamiatin, Aldous Huxley publica su distopía, bajo el nombre de *Un mundo feliz* (1932). Se enmarca todavía dentro de la ola de distopías de la modernidad, que tienen como referencia la decadencia de la fe en el progreso y el miedo a los totalitarismos que ya se dilucidan en Europa.

- **Autor:** Aldous Huxley (1894-1963) nació en Reino Unido pero enseguida emigró a los Estados Unidos. Fue un escritor en el significado más amplio de la palabra, ya que publicó novelas, poesías, ensayos, relatos cortos, guiones y libros de viajes. *Un mundo feliz* es su quinta novela, después de haber adquirido reconocimiento con *Arte, amor y todo lo demás* y *Contrapunto*.

- **Influencias y aportaciones:** Aunque él nunca lo reconociera, es imposible no ver influencias de la obra de Zamiatin. La presentación de una sociedad presuntamente perfecta a partir de la uniformización bajo la que se esconde un totalitarismo es algo que innegablemente se inspira en *Nosotros*. Otros aspectos como las relaciones entre las personas o el propio concepto de felicidad también están inspiradas en el escritor ruso. Sin embargo, en el tratamiento de la felicidad, Huxley va un paso más allá y lo trata en profundidad, siendo el punto más importante de su obra, tal y como se imagina por el título. Más que la felicidad, Huxley hace un perfecto tratamiento de la eudaimonía, lo que los filósofos griegos definían como una felicidad en el máximo estado. La verdadera aportación de Huxley es cómo le da la vuelta al concepto, para presentarnos una sociedad teóricamente feliz, pero que verdaderamente es un infierno del conformismo. Esta falsa felicidad la tratarán otros autores posteriormente, tal y como se verá con *La Naranja Mecánica*, escrita por Anthony Burgess.

- **Argumento:** La obra se ambienta en el 632 después de Ford, el nuevo Dios que sustituyó al antiguo. Dios no es lo único que ha cambiado, ya que los cambios más importantes son los sociales, que han convertido a las personas en seres presumiblemente más felices. Pero detrás de esta falsa felicidad se esconde el totalitarismo más perfecto. El comportamiento de la sociedad en general y de algunos personajes en particular es lo que nutre a *Un mundo feliz*.

- **Sociedad:** Tal y como ocurre en *Nosotros*, lo más importante de la obra, que da forma al argumento, es la sociedad futura que se presenta. Es una sociedad totalmente racional, en la que se renuncia a todo lo que tenga que ver con la pasión: el amor, los libros, las flores, la creatividad... porque genera conflicto. Y es que la base de este mundo feliz, es que es armonioso. Esta sociedad está regida por tres principios básicos: Comunidad, Identidad y Estabilidad. Una estabilidad social que es posible gracias a la estabilidad individual.

¿Cómo se consigue entonces la estabilidad individual? La población está condicionada desde el nacimiento. De hecho ni tan siquiera la palabra nacimiento es la adecuada. Los niños más bien se generan en grandes clínicas a partir de un método parecido a lo que hoy se conoce como fecundación in vitro. En estas clínicas se practica lo que Huxley nombra la *hipnopedia*, es decir, el proceso de aprendizaje a través de los sueños. Con esta inducción o condicionamiento psicológico se marcan los cimientos del funcionamiento de una sociedad perfecta y armónica. El producto es una maquinaria social a partir de la uniformización del producto humano, que se consigue a partir de sacrificar la concepción de familia. El método resulta tan macabro como infalible, porque se consigue hacer creer a la sociedad que este es el camino correcto, tal y como se demuestra con este pasaje del libro: "Nuestro Ford fue el primero en revelar los terribles peligros inherentes a la vida familiar. El mundo estaba lleno de padres y, por consiguiente, lleno de miseria; lleno de madres y, por consiguiente, de todas las formas de perversión"⁵⁴. La sociedad es por tanto una hermandad, donde "todo el mundo pertenece a todo el mundo"⁵⁵ y la fidelidad y ortodoxia sexual son el pecado.

En esta sociedad todo el mundo es feliz porque ha sido condicionado para ello, está programado para ser feliz haciendo lo que hace. La felicidad que se extiende por todas

⁵⁴ Huxley, Aldous. "Un mundo feliz". Debolsillo, Año edición: 2014 (Pág. 53)

⁵⁵ Huxley, ob. cit. (pág. 61)

las clases sociales-Alfa, Beta, Gamma, Delta y Epsilon-, predeterminadas también desde el nacimiento. Unas y otras clases sociales están convencidas de sus condiciones, ya sean de inferioridad o superioridad, lo que elimina cualquier atisbo de conflicto. Así lo podemos saber de la mano de un Beta: "Los niños Alfas se visten de color gris. Trabajan mucho más duramente que nosotros porque son terriblemente inteligentes. De verdad, me alegro muchísimo de ser Beta porque no trabajo tanto. Y, además, nosotros somos mucho mejores que los Gammas y los Deltas. [...] Y los Epsilones son todavía peores"⁵⁶.

Por si algo falla en este perfecto entramado social -lo cual parece difícil- está el soma, una droga que los habitantes toman ante la mínima sensación desagradable, que elimina todo sufrimiento en un estado de quietud y placer.

- **Ingredientes temáticos:** El ingrediente temático más representativo aparece en el primer capítulo de la novela, cuando presenta la clínica donde son cultivados e inducidos los niños. El director de la clínica hace una explicación del centro a los nuevos alumnos que pronto trabajarán ahí mismo. Gracias a esto, se conoce el método de inducción. "Un edificio gris, achaparrado, de solo treinta y cuatro planta. Sobre la entrada principal se lee: 'Centro de Incubación y Condicionamiento de la Central de Londres', y, en un escudo, la divisa del Estado Mundial: 'Comunidad, Indentidad, Estabilidad'"⁵⁷, son las primeras palabras de la novela.

- **Personajes:** Dentro de la uniformidad de la sociedad, se presentan una serie de personajes que ayudan a entender la obra. Bernard es el protagonista que encarna, como ocurriera en *Nosotros*, las dudas ante la concepción de felicidad que se tiene en la sociedad. No obstante, sus dudas no llegan a la calificación de bipolaridad que se estableció con D-503. Es el único punto de resistencia en la maquinaria social, aunque la escasa posibilidad de iniciar una revolución y su insuficiente predisposición eliminan cualquier propuesta de derrocar al régimen.

Tal y como ocurriera en *Nosotros*, aparece una personaje principal femenina, Lenina Crowne. Aunque en este caso no representa la oposición al sistema, sino todo lo contrario. Ella predica con el régimen, y representa la felicidad a partir del

⁵⁶ Huxley, ob. cit. (pág. 43)

⁵⁷ Huxley, ob. cit. (pág. 19)

sometimiento de la libertad. Ante cualquier pequeña duda, tiene claro que lo que tiene que hacer es tomar soma.

Al otro lado está John, el personaje nacido -este sí, parido por su madre Lidia- que representa la contrapartida de la sociedad del mundo feliz. Él es *El Salvaje* -así se denomina a los que no nacen conforme a los principios del sistema- que asocia la felicidad a la ausencia de reglas y la independencia de cualquier tipo de poder o control.

Igual que en *Nosotros*, no aparece la figura de un antagonista como tal, así que se podría identificar al Estado como el enemigo opresor. Huxley, contrariamente a Zamiatin, no tiene interés en mostrar las intenciones del poder o un líder totalitario que emana crueldad por los cuatro costados. En *Un mundo feliz* se presentan las consecuencias sociales de ese sistema totalitario, que el lector presupone gracias a la información intrínseca que trae la novela.

- **Resistencia:** Bernard experimenta dentro de sí un pequeño atisbo de oposición al régimen, aunque nunca acaba de plasmarse. Este *casi pero no* se aprecia en la conversación que mantiene con su compañero Helmholtz: "Me refiero a un sentimiento extraño que experimento de vez en cuando, el sentimiento de que tengo algo importante que decir y de que estoy capacitado para decirlo; solo que no sé qué es y no puedo emplear mi capacidad"⁵⁸. El sentimiento de resistencia no aparece -al menos con fuerza- porque nadie ha sido inducido para ello. Al revés, los individuos están condicionados para todo lo contrario. Apenas una mínima parte de la población tendrá dudas. Una parte de esta pequeña parte tomará soma para calmar sus dudas, lo que reduce aún más el número de opositores y hace imposible crear un grupo de resistencia. Es una maquinaria social perfecta.

- **Crítica:** La crítica a los totalitarismos es la más reconocible en *Un mundo feliz*. No obstante, la de Huxley es una advertencia distinta a la de Zamiatin, porque su forma de gobierno es más perfecta, en el sentido macabro de la palabra, de ahí que haga más hincapié en las consecuencias sociales de este sistema que en las expresiones de poder. Nos explica el resultado de un gobierno que en verdad ni necesita ese poder; no necesita aplicar la fuerza para controlar a la población, pues esta se ha entregado con docilidad. "Gobernar es legislar, no pegar"⁵⁹, se nos advierte en la novela. No es necesaria ninguna

⁵⁸ Huxley, ob. cit. (pág. 83)

⁵⁹ Huxley, ob. cit. (pág. 63)

coerción porque los ciudadanos, que se pueden catalogar como esclavos, aman la servidumbre a la que están sometidos, pues han sido inducidos para ello. Aquí se encuentra por tanto una crítica al supuesto progreso de las técnicas de manipulación de los grupos sociales.

Que esto se consiga a partir del avance de técnicas genéticas, demuestra también que en la novela de Huxley se critica el avance de las ciencias físico-naturales.

Por último, de esta novela cabe destacar que no solo es una crítica al poder, sino también a los ciudadanos, a la entrega de su personalidad a cambio de un pacto en el que tienen mucho que perder. Una supuesta felicidad que realmente es un conformismo, que lleva a la repetición, la rutina y la uniformidad, que son conceptos opuestos al progreso. Es lo que explica Turgot, cuando decía que el verdadero enemigo del progreso no es la equivocación, ni las guerras, sino son la blandura o la rutina; en definitiva todo lo que conduce a la inacción⁶⁰.

Como se ha visto, en *Un mundo feliz*, Aldous Huxley se inspira en algunas ideas que Zamiatin había sembrado en *Nosotros*. La mayoría de ellos los lleva un paso más allá, cultivando un género distópico que encuentra en el escritor inglés el padre de la eudaimonía social.

2.6.3. George Orwell y 1984: la novela distópica por excelencia

La tercera novela distópica a analizar es *1984*, salida de la pluma de George Orwell y publicada en 1948. Por el año de publicación, podrá clasificarse en el grupo de novelas escritas como producto de la II Guerra Mundial, finalizada solo tres años de la publicación de la obra. Sin embargo, por lo que se describe en la obra, el orden lógico es analizarla justo después de *Nosotros* y *Un mundo feliz*, las tres novelas distópicas de referencia. De hecho, muchos autores las describen como la trilogía distópica canónica⁶¹, por lo que es preciso analizarlas de forma seguida. Dentro de estas tres novelas, e incluso dentro del género distópico, *1984* es una de las más mencionadas y conocidas, si no la que más.

- **Autor:** George Orwell (1903-1950) fue el pseudónimo utilizado por el escritor y periodista británico realmente llamado Arthur Blair. Su vida está marcada por su oposición al imperialismo británico, la persecución de la justicia social, y por

⁶⁰ Manuel, Frank E. y Manuel Fritzie P, ob. cit. (tomo II) (pág. 369)

⁶¹ Jameson, ob. cit. (pág. 245)

consiguiente el rechazo a los totalitarismos ruso y alemán. Estas inquietudes personales se verían plasmadas en sus obras, como *Los días de Birmania*, *Homenaje a Cataluña* y *Rebelión en la granja*.

- **Influencias y aportaciones:** Es innegable reconocer en esta obra la influencia de Eugeni Zamiatin. De hecho, George Orwell reconoció que leyó la lectura con entusiasmo, y que se hizo con una edición en francés y lamentó que nadie la hubiera traducido al inglés. Aparte de la influencia general como género, hay muchos aspectos en común: El Gran Hermano equivale a la figura del Benefactor, la Policía del Pensamiento es en *1984* lo que son los Guardianes en *Nosotros*, y otros aspectos que se irán esclareciendo durante el análisis.

En cuanto a sus aportaciones, está claro que es una de las obras referentes del género, y por tanto unas de las que más ha influido. Como veremos en el análisis, Orwell va más allá que Zamiatin en las técnicas para dominar el pensamiento, y sienta muchos precedentes a la hora de establecer un Estado totalitario que todo lo controla. Sus influencias van más allá de la literatura, incluso se han hecho adaptaciones cinematográficas de la novela

- **Argumento:** La novela se sitúa en Oceanía, teóricamente en el año 1984, aunque durante varias veces se nos advierte que el año no está claro, a causa de la continua reescritura de la historia que más adelante se analizará. Vaya por delante que Orwell no pretende ser un profeta, no nos está diciendo que crea que en 1984 la situación vaya a ser como él la presenta. De hecho, la elección de la fecha es el producto de haber invertido los dos últimos dígitos del año en que fue publicada la obra (1948-1984). En este año ficticio, Orwell proyecta un estado totalitario que controla a sus ciudadanos Winston Smith, protagonista de la novela, pretende rebelarse contra este Estado.

- **Sociedad:** Una vez más, en las novelas distópicas lo más interesante es en qué sociedad se plantea ese argumento. Orwell se diferencia de Zamiatin y Huxley en que se centra más en el aspecto político, y no tanto en el social. Es decir, lo que más resalta son los mecanismos de control para conseguir el dominio de la sociedad. El Partido tiene el principal objetivo de eliminar toda libertad de pensamiento, lo que consigue a través de distintas técnicas.

Una de las más interesantes es la continua revisión y reescritura de la Historia, para alterar el pasado en función del presente. "El que controla el pasado controla el futuro; y el que controla el presente controla el pasado", se dice en la obra⁶². Así es como El Partido, órgano de gobierno, elimina la memoria colectiva. La Historia se convierte en un instrumento que sirve al poder, porque puede manipular los hechos alterando aquellos detalles que no interesen. Para Jameson este es uno de los aspectos más interesantes de *1984*, que sostiene que el rasgo más persistente de la novela es la "sensación de pérdida del pasado y la incertidumbre de la memoria"⁶³.

Esta continua alteración del pasado como instrumento para el poder está estrechamente ligado con el papel de los medios de comunicación, que existen para servir al poder y otorgarle más poder ideológico y social. La manipulación de los medios de comunicación contribuye también a la construcción de la *Neolengua*, uno de los aspectos más interesantes de la novela. Esta *Neolengua* va asociada a una reducción lingüística, lo que significa que poco a poco se tengan menos palabras, con el único objetivo final de que los ciudadanos piensen menos. Aquello que no puede ser pensado no puede ser escrito o dicho. Así, el lenguaje también está controlado por el poder, que pretende crear un nuevo diccionario en el que solo hayan palabras convenientes que no hagan posibles formular pensamientos en contra del régimen, es decir, eliminar el crimen de pensamiento o *crimental*. En la novela se explica así: "Cada año habrá menos palabras y el radio de acción de la conciencia será cada vez más pequeño"⁶⁴.

Otro concepto que va ligado con la *Neolengua*, -de hecho todas las formas de control están relacionadas entre sí, y es lo que hace que funcionen- es el *Doblepensar*. En el libro se dice que es "saber y no saber, hallarse consciente de lo que es realmente verdad mientras se dicen mentiras cuidadosamente elaboradas, sostener simultáneamente dos opiniones sabiendo que son contradictorias y creer sin embargo en ambas"⁶⁵. El objetivo de este concepto es que desaparezca cualquier tipo de contradicción, que algo pueda ser verdad y mentira a la vez, y seguir al Partido pase lo que pase, destruyendo cualquier libertad mental. Es lo que lleva a pensar que 2+2 puede ser 5.

⁶² Orwell, George. "1984". Austral, Año edición: 2012. (Pág. 305)

⁶³ Jameson, ob. cit. (pág. 244)

⁶⁴ Orwell, ob. cit. (pág. 117)

⁶⁵ Orwell, ob. cit. (pág. 99)

Estas y otras técnicas de control surgen a partir de cuatro Ministerios: El Ministerio de la Verdad, que reescribe la historia; el Ministerio de Abundancia, que es el que raciona los alimentos para que la sociedad viva con lo justo; el Ministerio del Amor, que se encarga de las adoraciones al Gran Hermano y el Ministerio de Paz, que es el encargado de hacer saber a los ciudadanos que se vive en un estado de guerra permanente. Estos cuatro Ministerios, nombrados bajo la lógica del *Doblepensar*, sostienen los tres eslóganes del partido: "La ignorancia es la fuerza", "La libertad es la esclavitud" y "La guerra es la paz".

En esta sociedad, saber poco es bueno, ser libre es ser esclavo y estar en guerra significa estar en paz. A este último eslogan le da vueltas Susan Buck-Morss, en su traspase a la realidad. La guerra en *1984* es constante, y de hecho ese es el único objetivo. No se trata de ganarla, ni tan siquiera de que sea real, sino de conseguir una sociedad jerarquizada a partir del miedo y el hambre. Y qué mejor forma de conseguir esto con una guerra, una guerra entre combatientes que son "incapaces de destruirse unos a otros"⁶⁶, aunque obviamente los habitantes esto no lo saben. Lo que nos dice Buck-Morss es que los habitantes conceden al gobierno poderes casi-dictatoriales en tiempos de guerra⁶⁷, una época en la que se consigue la obediencia absoluta del colectivo⁶⁸. Y lo sentencia añadiendo: "Mientras el enemigo permanezca en su lugar, mientras mantenga la posición que se le ha adjudicado dentro del imaginario político, siempre que, en resumen, el enemigo se comporte como tal, no es una amenaza en sentido absoluto"⁶⁹. Tal cual pasa en *1984*.

Estos son los mecanismos más significativos con los que El Partido consigue someter a una sociedad que vive a merced del control político.

- **Ingredientes temáticos:** Las telepantallas ilustran varios de los ítems que se representan en la sociedad. El más palpable es el del control sobre los ciudadanos, pues el objetivo principal de estas telepantallas es el de poder controlar a los ciudadanos en todo momento. En segundo lugar, las telepantallas cumplen también la función de medio de comunicación. Son televisiones que difunden constantemente mensajes de

⁶⁶ Orwell, ob. cit. (pág. 247)

⁶⁷ Buck-Morss, ob. cit. (pág 48)

⁶⁸ Buck-Morss, ob. cit. (pág 49)

⁶⁹ Buck-Morss, ob. cit. (pág 51)

propaganda del Partido. Es un sofisticado sistema de tecnología, los avances de la cual los disfruta el poder para someter a los ciudadanos.

- **Personajes:** Winston Smith es el protagonista de la obra, que trabaja en el Ministerio de la Verdad. Como en las dos obras anteriores, muy pronto le aparecen dudas acerca de la legitimidad del Estado. Contrariamente a *Nosotros*, resuelve rápido estas dudas y está convencido de luchar en la resistencia contra el régimen. Aún así, pese al carácter revolucionario, no cumple los parámetros de héroe. Se acerca más a un hombre mediocre y gris, en consonancia con todo el ambiente descrito.

Donde sí se toca con *Nosotros* es en la existencia de una mujer -Julia- que saca al protagonista de la rutina, y le confirma sus ideas revolucionarias. La presencia de Julia también le sirve a Orwell para tratar la relación en pareja en un Estado donde no queda rastro del afecto humano. De hecho, la relación entre Winston y Julia acaba tornándose interesada.

A diferencia de en *Nosotros* y *Un mundo feliz*, en *1984*, sí que aparece la figura antagonista como tal. Se trata de O'Brien, presunto líder de la Hermandad, núcleo de resistencia, pero que al final resulta ser alguien muy diferente.

El antagonista, de un modo más abstracto, es nuevamente el Estado, representando en la figura del Gran Hermano que todo lo ve. El pensamiento es el primer instrumento de dominación. Si este falla, se recurre a la fuerza.

- **Resistencia:** El hecho de que se tenga que recurrir a la fuerza demuestra que hay algún fallo en el sistema, y por lo tanto que puede surgir la resistencia, aunque esta se ataja rápidamente mediante la violencia

Comparándola con *Un mundo feliz*, la sociedad de Orwell parece estar en transición hacia la sociedad que plantea Huxley. De ahí que en Orwell aún se precise de la fuerza para atajar a los revolucionarios. En *Un mundo feliz* apenas existe resistencia porque se induce a la armonía social desde la infancia.

- **Crítica:** Esta distopía de Orwell es la crítica más férrea hasta ahora a una sociedad corrompida por la política. No se centra ni en los avances científicos ni tecnológicos, y cuando lo hace -como en los medios de comunicación- es para demostrar que están al

servicio del poder. Un poder que en el Estado de Oceanía "no es un medio, es un fin en sí mismo"⁷⁰.

Hay por tanto una crítica a todo lo que rodea al sistema político: la represión de pensamiento, la eliminación de la verdad objetiva, la manipulación de los medios, la reescritura de la Historia y la adoración al líder. Tanto al líder del Estado, protagonizada por los ciudadanos, como al líder de la teórica resistencia, O'Brien, protagonizada por Winston Smith.

Jameson vio en *1984* una crítica a la historia del estalinismo que el propio Orwell observó⁷¹, aunque es más bien una respuesta general a los fascismos y totalitarismos.

La distopía de Orwell es una de las más importantes escritas hasta ahora, y muchos de sus conceptos siguen vigentes, tanto en la realidad como en la ciencia ficción.

2.6.4. *Metrópolis*, doblemente pionera

Visto el necesario trío distópico que conforman Zamiatin, Huxley y Orwell, hay que volver atrás en el tiempo para analizar la obra que escribió Thea von Harbou: *Metrópolis*, publicada en 1927. Cronológicamente hablando, es la segunda obra distópica, aunque conviene separarla de las obras analizadas hasta ahora, ya que, como se verá, es una novela distinta. Lo es, en parte, porque la obra es una adaptación del guion que la autora escribió para la película, dirigida por su marido, Fritz Lang, estrenada también en 1927 y con el mismo nombre. Aunque ahora se prestará más atención al trasfondo de la novela, conviene tener en cuenta que la adaptación cinematográfico de *Metrópolis* marca el asentamiento del auténtico cine de ciencia ficción, tal y como se ahondará más adelante.

- **Autor:** Thea von Harbou (1888-1954) se dedicó al mundo de la cultura y ejerció de actriz, escritora y guionista. De hecho, en *Metrópolis*, escribió el guion, lo adaptó a una novela y actuó como la actriz protagonista. Su relación con Fritz Lang, director de *Metrópolis*, empezó en 1922, aunque terminaría diez años más tarde por la afiliación de Thea von Harbou al partido nazi y la relación de Lang con Gerda Maurus. Su afinidad con el partido nazi explica por qué *Metrópolis* es una distopía distinta al resto, y la crítica que reside en ella no va enfocada hacia los totalitarismos.

⁷⁰ Orwell, ob. cit. (pág. 321)

⁷¹ Jameson, ob. cit. (pág. 244)

- **Influencias y aportaciones:** Siendo la segunda novela distópica y tratando una temática diferente a la de Zamiatin, es difícil establecer una influencia clara sobre Thea von Harbou a la hora de escribir la obra. Es innegable, no obstante, que el escritor ruso inauguró el género como tal, por lo que la influencia, por mínima que sea, existe. Como en prácticamente todas las distopías, *Metrópolis* recibe influencia de H.G. Wells, pero en este caso en algo más que como el autor de transición entre distopía y utopía. El escritor entendía la ciencia ficción de una forma muy parecida a la que lo hace Thea von Harbou. Además, el argumento de *La Máquina del tiempo* y *Metrópolis* se asemejan, pues ambas no dejan de ser proyecciones futuras donde hay dos clases muy diferenciadas.

Si bien es difícil establecer las influencias que recibe la escritora alemana, es más sencillo dirimir sus aportaciones. En el aspecto distópico, por primera vez se centra en las fatales consecuencias que puede tener la sociedad industrial que apenas ha empezado a construirse. Un tema que, en términos de ciencia ficción, no se había tratado todavía.

En la ciencia ficción también sienta claros precedentes en el paso de la novela al cine, aunque aquí el mérito reside más en su marido, Fritz Lang. El director de cine vienés, con el guion escrito por von Harbou, asienta el género cinematográfico de ciencia ficción que había inaugurado primitivamente Méliès. Lang toma una visión futurista pero nada descabellada y consolida un universo visual y temático que ha influido posteriormente. El caso más claro, que también será analizado más adelante, es el de *Blade Runner*, que también se basa en una novela tal y como se explicará.

- **Argumento:** La novela se sitúa en el año 2000, donde la ciudad de Metrópolis funciona con una lógica muy clara: dos clases bien diferenciadas, los poderosos y los trabajadores. Fredersen es el amo y señor de la ciudad que la controla a su antojo. Su hijo, Freder, sin embargo, descubre las malas condiciones de los obreros y simpatiza con sus propuestas. Además, se enamora de María, una santa adorada por los trabajadores que no quiere utilizar la violencia para solucionar los problemas. Cuando Fredersen conoce esto, le encarga al inventor de la ciudad, Rotwang, que fabrique un robot igual que María para que propague un mensaje de violencia. Como vemos, es un argumento que va más allá de mostrar una distopía, hay una clara historia detrás. De hecho, Freder encarna la figura de un héroe que se une a una buena causa, yendo en contra de su naturaleza. Este es un recurso muy utilizado a partir de este momento en

ciencia ficción. La complejidad del argumento se debe a que la obra, ya desde el primer momento, fue pensada para proyectarse en el cine.

- **Sociedad:** La lógica de la ciudad responde a un planteamiento sencillo. Los que poseen el poder y viven rodeados de lujo dominan los medios de producción, es decir, las máquinas, que a su vez dominan a los trabajadores, condenados a un duro y continuo trabajo en condiciones infrahumanas.

Los habitantes de Metrópolis, "la ciudad fanática del ahorro del tiempo"⁷² viven al servicio de las máquinas, controladas por unos pocos. Se trata por tanto de una productividad de muchos para el goce de unos pocos.

Es una sociedad que está alienada por las máquinas, tal y como se demuestra en este fragmento del libro: "Y junto a las máquinas-dioses, sus esclavos: los hombres, atrapados entre la multitud y la soledad de la máquina, no tienen cargas que llevar, la máquina las lleva. Cada uno en su sitio, cada uno ante su máquina, solo deben hacer una cosa, repetir eternamente lo mismo: en el instante preciso, el gesto preciso; siempre la misma palanca en el segundo exacto"⁷³.

Para llegar a esta productividad, además de ser rutinarios, los hombres tienen que ser uniformes. Así, las máquinas tendrán su alimento, que son los propios "hombres, hombres, hombres... Todos con el mismo uniforme [...] Y todos tenían el mismo rostro. Y todos parecían tener la misma edad"⁷⁴.

- **Ingredientes temáticos:** El ingrediente temático que destaca a primera vista gracias a la adaptación cinematográfica son los grandes edificios que dominan la ciudad de *Metrópolis*. En términos más específicos, aparece un gran reloj que representa la racionalización del tiempo y la primacía del sistema económico sobre el individuo. El reloj entra en escena cuando Freder sustituye a un obrero agotado, encargado de hacer girar las manecillas. La función de este operario, al que sustituye Freder, es la de hacer mover las agujas a intervalos fijos, un movimiento sin lógica aparente, pero que responde a la lógica de la programación inflexible del cuerpo humano y de su relación esclavizada con el tiempo.

⁷² von Harbou, Thea. "Metrópolis". Gallo Nero, Año edición: 2013. (Pág. 260)

⁷³ von Harbou, ob. cit. (pág 37)

⁷⁴ von Harbou, ob. cit. (pág 23)

- **Personajes:** En esta novela, escrita por una mujer, el protagonista vuelve a ser un hombre. Freder se parece al resto de protagonistas de las novelas distópicas en la medida en que duda hacia la actual forma de estado. Sus dudas se resuelven rápido motivado por el enamoramiento hacia María. Su condición revolucionaria cobra más importancia al ser el hijo de Fredersen, que controla la ciudad a su antojo y se asemeja a la figura de gobernante. Para liberar a los obreros de su vida, Freder tiene que ser el mediador entre la mente que crea y las manos que construyen. La parte del cuerpo que representa él es el corazón, que media entre las manos -los obreros- y la mente -el poder-.

Una vez más, el personaje femenino acaba de convencer al protagonista de lo que inicialmente solo son dudas. María, está del lado de los trabajadores, que la adoran y la siguen en su mensaje de no violencia.

El antagonista en la ciudad de Metrópolis está representado en Fredersen, el padre de Freder, que gobierna la ciudad sin escrúpulos, con el único objetivo de producir lo máximo posible, aunque por ello tenga que sacrificar la vida de los habitantes. Se encuentra en una interesante tesitura conforme su hijo está más convencido de cambiar la situación. Fredersen representa la mente, entre la que su hijo debe mediar con las manos.

- **Resistencia:** Existe resistencia y actitud proactiva hacia el cambio. Sin embargo se rechaza la violencia de una revolución social. Mediante la paz, se trata de encontrar un rescate con el objetivo de que el hombre se alíe con la naturaleza, no con las máquinas, para que exista armonía entre el individuo y la sociedad.

- **Crítica:** La novela surge como una respuesta a la continua productividad, fruto de la sociedad moderna industrial que comienza a imperar en Occidente. Con una caricatura, Thea von Harbou y Fritz Lang alertan sobre lo que supondría una sociedad al servicio de las máquinas con el fin de producir sin parar. Nos hacen ver que el fin de producir y producir puede llevar a una humanidad aniquilada por el trabajo y la fatiga.

Denuncian además que esto solo beneficia a unos pocos y perjudica a muchos. Los que tienen las máquinas tienen el poder, pero los que las usan trabajan en condiciones infrahumanas.

Por último, es interesante la visión que da sobre una revolución pacífica. Por muy mala que sea la situación en Metrópolis -que lo es- no vale cualquier tipo de revolución, en la que se perderían vidas e incluso la identidad de los obreros. Contra un Estado cruel, una revolución pacífica.

Con todo, Metrópolis se convierte en una obra doblemente pionera: en primer lugar por su alerta sobre la continua productividad, e innovadora a la vez en su adaptación al cine, que sentaría muchas precedentes en el género de ciencia ficción.

2.6.5. Ray Bradbury y la destrucción de la sabiduría

Cinco años después de que George Orwell publicara *1984*, coronando el trío distópico por excelencia, Ray Bradbury publicaba *Fahrenheit 451* (1953). Pese a ser ya una novela de la segunda mitad del siglo XX, debe aún clasificarse en esta primera oleada de novelas distópicas. Temporalmente hablando, porque aún es fruto de la modernidad, y en contenido también se asemeja a las novelas ya tratadas. De hecho, las bases del género están más cimentadas gracias a las cuatro novelas utilizadas hasta ahora. No obstante, que Bradbury se limite a reciclar conceptos no es motivo para dejar de lado a *Fahrenheit 451*, porque algunos de estos conceptos los renueva y profundiza en ellos.

- **Autor:** Ray Bradbury (1920-2012) fue un escritor estadounidense que cultivó en muchas de sus obras el género de ciencia ficción. Se dio conocer con la obra que aquí se analizará, y también con *Crónicas marcianas*, publicada tres años antes que *Fahrenheit 451*. Ambos libros corresponden a sus primeros años de escritor.

- **Influencias y aportaciones:** La novela de Bradbury recibe claras influencias de Aldous Huxley. En primer lugar, porque da vueltas al concepto, previamente establecido, de eudaimonía social, visto como la búsqueda de la felicidad, pero asociada a un conformismo que parte de la ignorancia, y que acaba desembocando en una falsa felicidad. Para conseguir esto, tal y como sucede en *Un mundo feliz*, en *Fahrenheit 451* se hace a partir de la dominación del pensamiento para evitar cualquier rebelión posible. No obstante, Bradbury lo hace mediante la destrucción de la sabiduría, de una forma más física de lo que lo hace Huxley, esto es, con la quema de libros. Con esta influencia de destruir el pasado -donde está presente también Orwell- Bradbury aporta una nueva forma de control de la sociedad.

- **Argumento:** El título de la obra ilustra perfectamente su argumento. En un país futuro -no se especifica espacio ni tiempo-, los bomberos no tienen la misión de apagar fuegos,

sino de provocarlos para quemar libros. Fahrenheit 451 es a la temperatura a la que arde el papel. Montag, protagonista de la novela, es un bombero que, como viene ocurriendo en las novelas distópicas, duda sobre la sociedad en la que vive.

- **Sociedad:** Es una sociedad que se rige bajo un principio básico: leer es un delito, y por lo tanto los libros están prohibidos. Es así porque lo único que pueden traer los libros es la creación de pensamiento, y por tanto de preguntas, mientras que lo que el poder quiere hacer es solo dar respuestas, con el objetivo de dominar la mente del hombre. No hay calidad de la información, ni tiempo de ocio para asimilarlo, y mucho menos aún "derecho a emprender acciones basadas en lo que aprendemos por la interacción de las dos".⁷⁵

Se dice además que leer, al provocar reflexiones, hace infeliz a la gente. En esta sociedad la felicidad está asociada a no tener sufrimientos ni preocupaciones, es decir, ser feliz es ser ignorante, aunque ello comporte ser ingenuamente feliz.

En la sociedad de *Fahrenheit 451*, una sociedad en permanente alerta de guerra -véase la influencia de Orwell- haya cambiado el significado de ser sociable, tal y como se aprecia en este fragmento del libro: "Dicen que soy insociable. No me adapto. Es muy extraño. En el fondo, soy muy sociable, ¿verdad? Para mí, significa hablar de cosas como estas. -Hizo sonar unas castañas que habían caído del árbol del patio-. O comentar lo extraño que es el mundo. Estar con la gente es agradable. Pero no considero que sea sociable reunir a un grupo de gente y después no dejar que hable".⁷⁶

- **Ingredientes temáticos:** Como en *1984*, las pantallas ilustran el control sobre los ciudadanos. No obstante, Orwell utiliza un control directo mediante la vigilancia. En *Fahrenheit 451*, es un control pasivo, en el que se mantiene a los habitantes distraídos con programas de televisión totalmente vacíos. Las pantallas ocupan paredes enteras y emiten programas de realidad ficticia, hasta tal punto que los ciudadanos consideran a los personajes que aparecen en los programas miembros de su familia.

- **Personajes:** Montag es el bombero protagonista de la novela, en la que, una vez más, se muestra el recorrido por sus dudas. Él está convencido de su felicidad hasta que aparece Clarisse, que le hace cuestionarse el concepto que tenía él de felicidad hasta

⁷⁵ Bradbury, Ray. "Fahrenheit 451". DEBOLSILLO, Año edición: 2014. (Pág. 99)

⁷⁶ Bradbury, ob. cit. (pág. 41)

ahora. En la primera conversación con ella es cuando empieza a atormentarse. "Llevaba su felicidad como una máscara, y la muchacha se había marchado con su careta"⁷⁷, nos dice el narrador en tercera persona.

Clarisse es la joven que llenará al protagonista de dudas, algo que ya es común en las novelas distópicas. La joven refleja el pensamiento alternativo en una sociedad de masas estandarizada, y le inspira acerca de la libertad y la espontaneidad de pensamiento.

Con la presencia de la esposa de Montag, Mildred, se pretende ejemplificar un caso concreto dentro de esa sociedad idiotizada. Es la máxima representación de una sociedad que a lo máximo que aspira a tener una nueva televisión mural que emita programas de realidad ficticia. La relación entre Montag y Mildred también es significativa, pues el protagonista tiene dudas acerca de los sentimientos entre ambos y en varias ocasiones parecen dos extraños.

También en *Fahrenheit 451*, el personaje antagonista está representado de una forma abstracta. Tanto con el Estado, mente pensante que pretende destruir la sabiduría, como con los bomberos, medio de este fin que no solo queman libros, sino hasta las casas y los que habitan en ellas si es necesario.

- **Resistencia:** Hacia el final de la novela, aparece un grupo de resistencia en contra del Estado. No obstante, no es un típico grupo que promulgue con una revolución no con la fuerza. De hecho no pretenden ni hacer la revolución. Es una resistencia basada en el conocimiento a partir de los pocos libros que pueden ir reuniendo. Granger, líder de esta pseudoresistencia, explica a la perfección su objetivo: "Deseamos conservar, intactos y a salvo, los conocimientos que consideramos indispensables para el hombre. No nos proponemos hostigar ni molestar a nadie. Aún no. Porque si nosotros desaparecemos, los conocimientos habrán muerto, quizá para siempre."⁷⁸

- **Crítica:** En la novela de Bradbury se observan dos planos de crítica intrínsecos. Uno coyuntural y otro estructural. En primer lugar, cabe destacar que la época en la que se publica *Fahrenheit 451* se está llevando a cabo la caza de brujas del macarthismo, donde, entre otras medidas, se censuraron más de 30.000 libros. Más allá de esta época

⁷⁷ Bradbury, ob. cit. (pág. 24)

⁷⁸ Bradbury, ob. cit. (pág. 167)

concreta, en la historia ha habido varios ejemplos de quema de libros como destrucción de la sabiduría, por lo que el vehículo que usa Bradbury para destruir pensamiento no es casual.

Detrás de esta quema de libros, la crítica de Bradbury es que el arte finalmente resulte devorado por la ciencia, con el único objetivo de destruir la sabiduría para que la humanidad sea más dócil y el poder pueda dirigirla como máquinas. A partir de esta crítica, van adheridas otras líneas de análisis, como la manipulación mediática, el totalitarismo gubernamental y la estandarización de las emociones.

Con Ray Bradbury, se cierra el capítulo de las distopías en la modernidad, una época en la que aparece y se consolida el género gracias a las cinco obras analizadas. *Fahrenheit 451* recicla algunos de los conceptos vistos hasta ahora, preparando el terreno pero la próxima estación de la distopía: la postmodernidad.

3. La posmodernidad: el nuevo foco de la distopía

Las cinco distopías analizadas hasta ahora eran fruto de la modernidad y los condicionantes políticos y sociales que le dieron forma durante la primera mitad del siglo XX. Tras la Segunda Guerra Mundial y una aparente estabilidad política y económica, aparecen nuevas preocupaciones bajo un nuevo marco: la posmodernidad.

El término empezó a circular gracias a Jean-François Lyotard, a partir de la publicación de *La condición posmoderna*, datada el 1979. La palabra, que a partir de esta fecha empezó a popularizarse, proviene de la jerga arquitectónica. Sin embargo, no conviene encorsetar al concepto, ni cronológica ni semánticamente. Aunque este año puede considerarse el punto de partida oficial, los rasgos de la sociedad posmoderna ya se podían dilucidar unos años antes. Como todo cambio, siguió un proceso prolongado. Aunque forma parte de él, la posmodernidad no puede enmarcarse únicamente en un hecho cultural, sino que va más allá y está relacionado con un cambio social. En un ensayo de Fredric Jameson, nos avisa de que no es una ruptura meramente cultural, sino que la posmodernidad inaugura "todo un nuevo tipo de sociedad"⁷⁹.

El término en sí ha ido evolucionando, y en ocasiones se hace referencia a él como sociedad postindustrial (Daniel Bell), modernidad líquida (Zygmunt Baumann) o

⁷⁹ Jameson, Fredric. "La lógica cultural del capitalismo tardío". Ensayo traducido por Celia Montolío y Ramón del Castillo (pág. 1)

capitalismo tardío. De hecho, se considera una nueva etapa dentro del capitalismo, donde este ya no se rige principalmente bajo la primacía de la producción industrial y la lucha de clases. En el capitalismo, la sociedad se determinaba por la producción. Ahora, el consumo forma parte de la producción, y de hecho la economía pasa a ser de producción a convertirse en una economía de consumo.

Que se le llame posmodernidad no es baladí. Surge como respuesta a la modernidad, que sugiere esta fracasó en sus formas de pensamiento y expresión. Una sociedad posmoderna por tanto rechaza el racionalismo, y rinde culto a la individualidad en detrimento de un interés por el bienestar común. El concepto de progreso pierde ya su total credibilidad, de ahí que el pensamiento posmoderno se asocie al desencanto y a la apatía. En términos distópicos, esto es visto como un rechazo definitivo a la esperanza por un futuro mejor, lo que no hace más que consolidar el género. Todo el siglo XX es una progresiva caída de la modernidad, pudiendo considerar el tiempo que abarca este trabajo como la modernidad tardía.

3.1. Aparición de nuevas preocupaciones

Con el nuevo contexto explicado -necesario para lo que viene ahora- lo que realmente interesa en este trabajo es la respuesta a la posmodernidad. Una respuesta que será, en primera lugar, social, y que posteriormente se hará patente en las obras literarias y ahora ya sobre todo, cinematográficas. En definitiva, unas preocupaciones sociales que se verán reflejadas en las nuevas obras distópicas.

La evolución de la sociedad hace que una necesidad, una vez saciada, desaparezca para dar paso a otra. Fritze y Frank Manuel lo ejemplifican con la satisfacción del hambre. Quizás ya ha dejado de ser una preocupación en algunas sociedades, pero siempre existirá un nuevo "babel de distopías"⁸⁰ que se corresponden con diferentes necesidades.

Unas de las preocupaciones más latentes de la época es que, el rechazo a la racionalidad característica de la modernidad dé paso a la ignorancia. Es decir, una pérdida de la visión crítica que desemboque en servidumbre al poder.

En relación con el concepto de ignorancia visto como pérdida de voluntad, está el desencanto con el colectivo, que lleva a un culto a la individualidad, también desde un

⁸⁰ Manuel, Frank E. y Manuel Fritzie P, ob. cit. (tomo III) (pág. 389)

aspecto político. Tal y como sostiene Zygmunt Bauman⁸¹, basándose en Hannah Arendt, cada vez más personas se emancipan de la política. De hecho, el apartarse de la política se ve como un derecho que cada vez más practican los ciudadanos, apartándose del mundo y de sus obligaciones en él. La desconfianza en la política en particular y en el ámbito público en general es lo que ha llevado al individuo a alienarse del mundo.

Otro aspecto que preocupa es el paso de una sociedad de producción a una sociedad de consumo. Es decir, se sustituye la "ética del ser por la del tener". El aspecto negativo de este consumo es que nunca se sacia, porque se basa en la creación, e incluso invención de necesidades que, en contra del término, son innecesarias, sobrantes. Es decir, es un consumismo basado en la "no satisfacción de los deseos y la firme y eterna creencia en que cada acto destinado a satisfacerlos deja mucho que desear y es mejorable son el eje del motor de la economía orientada al consumidor", tal y como sostiene Bauman⁸².

Esta sociedad de consumo está basada en la tecnología, a la que la sociedad ahora rinde culto. La tecnología y los medios de comunicación plantean nuevas bases referenciales, que en principio serán vistas con optimismo. No es hasta bien entrada la posmodernidad cuando estas esperanzas se tornan temores, cuando se cuestionan los límites de la tecnología y aparece una marcada preocupación medioambiental. Dos miedos que serán analizados más adelante con la ayuda de ejemplos.

3.2. El cine y la ciencia-ficción

El proceso posmoderno y las preocupaciones que trae consigo forman el nuevo marco social en el que actuarán las obras distópicas. No obstante, ya se ha dejado constancia que, pese a ser una parte muy importante, no solo el factor social -real- incide en el género. De hecho, la distopía tiene una gran parte ficcional, de ahí que su nacimiento fuera de la mano del de la ciencia ficción.

Así pues, establecido el nuevo marco político-social, conviene establecer también la evolución de la ciencia ficción, tal y como se hizo en su nacimiento, con la aparición del género ficcional en general y con la figura de Wells en particular. Ante esta nueva fase, la ciencia ficción también vive un nuevo estadio, influido principalmente por el auge del cine.

⁸¹ Bauman, Zygmunt. "La vida líquida". Austral, Año edición: 2006 (pág. 171)

⁸² Bauman, ob. cit. (pág. 109)

A partir de ahora, la mayoría de las obras distópicas verán en el cine un nuevo aliado para plasmar esa proyección pseudoreal en un futuro lejano y lugar incierto. Hasta ahora, de las cinco obras analizadas, cuatro de ellas eran exclusivamente literarias, mientras que una, *Metrópolis*, apareció en el mismo año en libro y en película. Una película que, como se verá, influye en el proceso que empieza en el punto que analizamos. Ahora, la balanza se desequilibra hacia el otro lado, y la mayoría de obras distópicas que aparecen a partir de este punto son cinematográficas.

El cine ofrece más recursos técnicos y visuales para poder explicar el macabro mundo futuro que se quiere representar. Pero, aparte de la faceta instrumental, el cine aparece también como un espejo del imaginario colectivo. Es lo que Roman Gubern nos explica cuando dice que el cine configura "los deseos, frustraciones creencias, aversiones y obsesiones de los sujetos que componen su población"⁸³.

Todo proceso no florece en un día, y hay autores que actúan a modo de transición de un estadio a otro. Una obra que ilustra este cambio es la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, escrita en 1968 por Philip K. Dick y llevada al cine catorce años después por Ridley Scott bajo el nombre de *Blade Runner*. Tanto el libro como la adaptación cinematográfica abren una nueva etapa en el género distópico del siglo XX.

3.2.1. Philip Dick y Ridley Scott: los Wells de la posmodernidad

Es importante analizar a ambos autores juntos para comprender en primer lugar la influencia que tendrán en los años posteriores y también para conocer cómo se realizó la adaptación cinematográfica, de la mano de Ridley Scott, de la primera distopía tecnológica, escrita por Philip Dick.

Con la novela, Dick sienta un claro precedente al poner en alertar sobre una pesadilla tecnológica, cuestionándose los límites de las máquinas y los hombres. El estilo de la película de Scott ha servido de inspiración por su novedoso diseño futurista.

Dick, al tratar el tema por primera vez, y Scott, al traspasarlo al cine con nuevos recursos, se asemejan a la figura de Wells como padre de la ciencia ficción. Ellos, en esta segunda oleada, son los continuadores que hacen posible un nuevo marco de la distopía en la posmodernidad.

⁸³ Gubern, Roman. "Espejo de fantasmas", 1993, ESPASA HOY (pág. 10)

- **Autores:** Philip K. Dick (1928-1982) fue un escritor estadounidense que orientó gran parte de su producción a la ciencia ficción, generó en el que influyó notablemente Jameson lo califica como el Shakespeare de la ciencia ficción⁸⁴, por su capacidad para interpretar la historia y plasmarlo en sus obras, más allá de este *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*. Escribió 36 novelas, entre las que destacan, aparte de la obra a analizar, *El hombre en el castillo*, *Fluyan mis lágrimas*, *dijo el policía* y *Exégesis*.

Ridley Scott fue el encargado de adaptar la novela al cine. Antes de dirigir *Blade Runner*, a había saltado a la fama por *Alien*, *el octavo pasajero*. Sus películas más conocidas después de *Blade Runner* son *Thelma y Louise*, *La teniente O'Neil* y *Gladiator*.

- **Influencias y aportaciones:** Es difícil encontrar en Philip K. Dick influencias claras, porque es él el que sienta claros precedentes en el tratamiento de pesadillas tecnológicas. De hecho, es Dick quien nos empieza a mostrar pinceladas del subgénero de la ciencia ficción conocido como Cyberpunk, que se caracteriza por presentar un mundo desolado y dominado por la tecnología. Un subgénero que finalmente se consolidará con la novela de William Gibson, *Neuromante* (1984), que recibe influencia de Philip K. Dick. En su tratamiento de distopía tecnológica, el autor estadounidense influirá en algunos títulos que se analizarán en este trabajo, como *Matrix*.

La influencia de Dick irá de la mano de la de Ridley Scott, que con su adaptación cinematográfica sentará las bases de la representación de ese mundo futuro y oscuro. Una representación en la que es imposible no reconocer la huella de *Metrópolis*, en su intento de plasmar una ciudad dominada por las máquinas 55 años de que se estrenara *Blade Runner*.

- **Argumento:** En el mundo de *Blade Runner*, ambientado en 1992, los androides conviven con los humanos. No obstante, algunos de ellos se han sublevado, y los policías y cazadores de expertos tienen que retirarlos. Uno de estos policías es Rick Deckard, que tiene la misión de acabar con un grupo de androides, todos Nexus-6. Tal y

⁸⁴ Jameson, ob. cit. (pág. 407)

como se nos dice en el libro, "los androides equipados con la nueva unidad cerebral Nexus-6 estaban más evolucionados que un importante segmento de la humanidad"⁸⁵.

- **Sociedad:** En la novela se presenta la vida unos años después de la Guerra Mundial Terminal, una guerra nuclear que ha dejado la Tierra desolada, bajo un clima de polvo radiactivo donde unas ciudades caóticas viven junto con la radiación, que causa enfermedades. Apenas quedan animales vivos, por eso se sustituyen por animales eléctricos.

Ante esta devastación, se promueve la emigración a otras colonias -más allá de la Tierra-, la principal de las cuales está en Marte. Cada familia que emigra, recibe un androide como sirviente. Este mundo fértil en otras colonias se contrapone con el mundo oscuro, sin futuro y contaminado que hay en la Tierra. Una atmósfera de caos que ha contagiado a la sociedad, que vive alienada y sin motivaciones, como lo demuestran los programas de televisión y radio que duran 23 horas diarias, o la existencia de una máquina que condiciona el comportamiento de la gente, que adquiere motivación de forma artificial. "Marca el 888. El deseo de mirar la televisión"⁸⁶ dice en un pasaje de la novela la mujer del protagonista.

- **Ingredientes temáticos:** Tanto en la novela como en la película, el gran edificio donde se fabrican los replicantes -Tyrell Corporation- es un ingrediente temático con clara influencia de *Metrópolis*.

Aunque representados de forma distinta, el clima en la novela y en el film son también representativos del mundo sin esperanza en la Tierra. Mientras que Dick explica que la Tierra está invadida por una gran nube de polvo, Scott muestra la Tierra siempre de noche y enmarcada constantemente en una fina lluvia.

- **Personajes:** Rick Deckard -Harrison Ford en la película- es el protagonista, un ciudadano más alienado en la sociedad. De ahí que su trabajo de "retirar" androides, algo poco usual, se convierta para él en una rutina y algo poco motivador. No deja de ser un asesino, aunque teóricamente está en el lado bueno. Pero ya desde el principio Deckard tiene un conflicto interior que poco a poco va aumentando sus dudas conforme conoce mejor a los replicantes.

⁸⁵ Dick, Philip K. "Blade Runner. ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?" Booket. Año edición: 2014 (pág. 43)

⁸⁶ Dick, ob. cit. (pág. 17)

Muchas de las dudas de Deckard le surgen con la aparición de Rachel, uno de los replicantes. Dick encarna con Rachel la delgada línea que hay entre lo natural y lo artificial, debido al parecido de la androide con los humanos y su facilidad para tener relaciones con ellos. En definitiva, parece una más, pero no lo es. De hecho, no duda en posicionarse del lado de los humanos y no de los androides, gracias a sus implantes de recuerdos. No obstante, nunca llega a integrarse en la sociedad humana, por lo que se queda a medio camino.

El Nexus-6 más fuerte de todos, Roy, representa la figura de antagonista. En la novela se muestra algo diferente que en la película. Ridley Scott lo representa como el perfecto humano, con unas capacidades siempre por encima del hombre. Dick, en cambio, lo usa para recordarnos que los androides son seres casi humanos, pero sin sentimientos. De ahí que se comporte siempre cruelmente, mostrando una absoluta falta de emociones. Narrativamente hablando, Roy no evoluciona como personaje.

- **Resistencia:** No existe resistencia como tal en la obra, principalmente porque no hay un gobierno totalitario contra el que rebelarse, algo que era característico de la distopía moderna, pero que ahora en la posmodernidad pasa a un segundo plano. La Tierra está devastada, y la respuesta de la gente es huir a las colonias más allá del planeta. Es por tanto una huida.

Se podría entender también que hay una resistencia en contra de los androides, y así es, porque Deckard tiene que eliminar a seis de ellos. No obstante, se elimina solo a los sublevados, mientras que hay androides que sirven de ayuda a los humanos. Aquí se ve representada el dilema entre el rechazo o aceptación hacia las máquinas.

- **Crítica:** En la obra se plantea constantemente la dificultad que representa separar los límites de la vida natural de la vida artificial. Esta confusión entre lo real y lo que no lo es se demuestra con la dificultad de Deckard a la hora de distinguir humano y androides. Los hombres, alienados, están cada vez más mecanizados, mientras que las máquinas se están humanizando. Este recorrido encarna una decadencia del ser humano y un perfeccionamiento de las máquinas.

Dick *empalabra* la angustia por el avance de la no-vida con el término entropía. Su significado es del acumular objetos inútiles, pero en la novela se utiliza para plasmar el

temor del protagonista de que, aquello que se pretende eliminar, sea lo único que perviva de la especie.

De hecho, los humanos ven a los androides con una relación de amor-odio, donde juega un papel muy importante la envidia. De algún modo, desean ser como ellos, pero rechazan identificarse con los androides, no quieren formar parte de su especie. Para dirimir la frontera entre lo que es ser humano y lo que es androide se alude constantemente al sentimiento de empatía, una capacidad particular de la raza humana. De ahí que la prueba para distinguir a humanos y androides sea el test Voigt-Kampff, medidor de la empatía.

Con la obra, tanto la novela como la película, se abre una nueva etapa en el género distópico, un resultado siempre global, fruto del nuevo marco social, que marca la agenda de preocupaciones, y el nuevo estadio de la ciencia ficción, marcado en gran parte por Philip K. Dick.

4. Reciclaje actual del género

Con todo lo explicado, en la segunda parte del siglo XX el proceso posmoderno está ya iniciado. Una ola de cambios que prepara la nueva hornada de distopías que llega hasta nuestros días. Un género marcado por las preocupaciones actuales, pero que nace en la primera parte del siglo, por lo que lo que se verá ahora proviene en gran parte del proceso posmoderno, pero sin olvidar que muchos conceptos están ya asentados. La influencia de los grandes del género -Zamiatin, Huxley, Orwell,...- seguirá presente.

Las distopías analizadas a partir de ahora son un reciclaje de los conceptos antiguos, que se suman a las nuevas preocupaciones, además de la suma importancia que cobran el cine y la cine ficción. Lo que se estudiará en este cuarto punto es la evolución, de un género que ya está consolidado, marcada por tres factores: las bases ya asentadas del género durante sus primeros años, las nuevas preocupaciones en forma de crítica a la posmodernidad y la evolución del propio cine y ciencia-ficción, acompañante de la literatura como soporte distópico. Estos factores se verán plasmados en el género distópico desde los años 60 hasta la actualidad.

La expansión de factores que condiciona la distopía provoca la aparición de una tipología. Hasta ahora se han analizado principalmente pesadillas político-sociales, donde se representaba a un totalitarismo con un sistema opresor. Ahora, aunque seguirá

vigente, este método de representación no será el único, y se agranda la temalogía distópica. Continúa la preocupación social, pero aparecen otras como la preocupación medioambiental y la tecnológica -como se ha visto en *Blade Runner*-, que son fruto de la posmodernidad. Estos rasgos y temáticas se verán en las distopías tratadas a continuación.

4.1. La naranja mecánica: una eudaimonía individual

Dentro de los tres grandes tipos de distopía que se encontrarán en la segunda parte del siglo XX, *La naranja mecánica* (1962) se clasifica todavía dentro de las pesadillas político-sociales. Al igual que ocurrió más adelante con *Blade Runner*, *La naranja mecánica* fue primero una novela, salida de la pluma de Anthony Burgess en 1962. Nueve años después, Stanley Kubrick adaptaría la novela en su conocida película. Burgess se pronunció sobre la adaptación cinematográfica de su novela, afirmando que "de buena gana la repudiaría por diferentes razones"⁸⁷. La principal razón es porque Kubrick adaptó la versión de la novela que tiene veinte capítulos, mientras que la original que escribió Burgess tiene 21. Una diferencia muy importante por el contenido de este último capítulo, como se verá enseguida.

Por la fecha y temática de la publicación, *La naranja mecánica* es todavía una herencia de la primera oleada de distopías, aunque la forma en que se trata la pesadilla social está a caballo entre la modernidad y la posmodernidad. Al contrario que sus predecesores, Burgess cuenta su distopía a partir de un personaje muy protagonista. Como se verá en el análisis, importa más cómo repercute esa sociedad corrompida en el personaje que la sociedad en sí. Aunque es cierto que en el libro se dan más detalles de la sociedad en la que vive el protagonista que en la película, lo que se muestra es la consecuencia en el personaje. Un rasgo diferente respecto a las primeras distopías, fruto de una característica posmoderna: lo individual antes que lo colectivo; el personaje antes que la sociedad.

- Influencias y aportaciones: Pese a la diferencia comentada, es innegable reconocer vestigios de las distopías modernas. Especialmente, el autor que más se imagina entre las líneas de *La naranja mecánica* es Aldous Huxley. La forma en que trató el escritor británico el término eudaimonía aparece también en esta obra. Burgess trata la búsqueda del máximo estado de felicidad a partir del rechazo de sentimientos teóricamente

⁸⁷ Burgess, Anthony. "La naranja mecánica". Booket. Año edición, 2014 (pág. VIII Introducción)

inherentes al ser humano. También se aprecia la influencia de Huxley en el uso de las técnicas conductuales en general, y de la hipnopedia⁸⁸ en particular.

Con su obra, Burgess sienta el precedente de tratar una pesadilla social, pero donde el protagonista tiene más peso que la sociedad, algo que será vital sobre todo para la distopía en el cine.

- **Autor:** Anthony Burgess (1917-1993) fue un escritor y también compositor británico. De su larga lista de obras, la más reconocida es *La naranja mecánica*, en gran parte por la controvertida adaptación cinematográfica. La novela está marcada por un hecho autobiográfico que sufrieron Burgess y su mujer en 1944. Ambos fueron víctimas de un robo en las calles de Londres, y su mujer fue violada por cuatro marines estadounidenses. La paliza que recibió en las calles de Londres además le provocó el aborto.

Stanley Kubrick (1928-1999) sí que cuenta en su currículum con muchas obras que han alcanzado el éxito. De hecho, de las trece películas que ha recibido, la mayoría cuentan con un buena crítica. Entre sus obras destacan *Senderos de gloria*, *El resplandor*, *La chaqueta metálica* y *2001: Una Odisea en el espacio*, película por la que consiguió el Oscar a mejores efectos visuales.

- **Argumento:** La primera parte del libro es un recorrido de las actitudes que tiene un grupo de cuatro adolescentes de actuar en un mundo futuro de crueldad. Se abstraen por las noches, drogándose, callejeando y haciendo el mal. El líder del grupo y protagonista, Alex, es detenido en el segundo capítulo. Tras pasar dos años en la cárcel, es seleccionado para rehabilitarse, donde se le asignará el método Ludovico: un visionado obligado de películas violentas durante varios días. El objetivo de este método es que deteste la violencia a partir de la asociación como método educativo. En el último capítulo se explican las consecuencias de este tratamiento conductual, una vez "reinsertado" en la sociedad.

- **Sociedad:** Como se ha dicho, a diferencia de las distopías modernas, la sociedad no es ya lo más importante, aunque sí que es necesaria para entender la actitud de los personajes. En la película solo se muestra una pincelada de la situación social. Es en el

⁸⁸ Burgess, ob. cit. (pág. 179)

libro donde se entiende mejor, porque los jóvenes quieren sentir "el latigazo de la ultraviolencia"⁸⁹, entendido como algo divertido.

Se conoce que la sociedad que es una sociedad corroída sin valores tradicionales, como el respeto a los ancianos. "Es un mundo podrido porque permite que los jóvenes golpeen a los viejos como ustedes hicieron, y ya no hay ni ley ni orden"⁹⁰, dice un anciano justo antes de recibir una paliza de Alex y sus drugos -tal y como se llaman entre ellos-.

Los jóvenes deambulan por las calles, donde abunda el miedo y escasea la policía, mientras sus padres no se despegan del televisor.

Todas estas carencias sociales repercuten en los jóvenes, que ven en la noche y la violencia su divertimento. "La culpa era del mundo de los adultos, un mundo de guerras, bombas y demás estupideces [...] Los jóvenes e inocentes no teníamos la culpa de nada"⁹¹, explica Alex.

- **Ingredientes temáticos:** Un ingrediente temático que ayuda a entender la sociedad es el bar que frecuentan Alex y sus drugos. En el *Kolova*, como en el resto de los bares, está prohibido el alcohol, pero no se dice nada sobre las drogas. Esta hipocresía de la sociedad hace que los jóvenes consuman leche, pero acompañada con drogas.

También es un ingrediente temático los programas que se emiten en las televisiones. Se trata de "programas mundiales"⁹² que mantienen idiotizadas, controladas y uniformizadas a las masas, sin saber lo que hacen sus hijos faltos de disciplina.

- **Personajes:** Con el protagonista, Alex, se observan las consecuencias de esta sociedad corrompida. Es un recorrido en primera persona por los episodios y pasiones de Alex, entre los que destaca la ultraviolencia. Todo cambia en la segunda parte, cuando es encarcelado y posteriormente llevado a un centro de rehabilitación, donde se le aplica la técnica ya comentada. De primera mano se conocen las sensaciones de Alex cuando tiene intención de practicar la violencia. Por ejemplo, la forma de demostrar que Alex está rehabilitado por el gobierno es aplicándole a él violencia. La reacción de Alex

⁸⁹ Burgess, ob. cit. (pág. 21)

⁹⁰ Burgess, ob. cit. (pág. 16)

⁹¹ Burgess, ob. cit. (pág. 43)

⁹² Burgess, ob. cit. (pág. 19)

es no responder, porque es mejor sentir golpes que "enfermarse y sentir ese horrible dolor"⁹³.

Una vez fuera de la cárcel y supuestamente rehabilitado, se observa que no tiene nada. Es torturado en la prisión, y luego en la calle es sometido por la policía. Todo esto ante unos padres que parecían más tranquilos cuando Alex estaba en prisión.

Como se ha comentado antes, hay una diferencia clara entre el libro y la película, esto es, el desenlace. El libro termina bajo el principio de que los seres humanos cambian. Alex repudia la violencia, en definitiva, madura, y sueña ahora con una familia feliz de paz y tranquilidad. Cambia la destrucción por la creación, por el simple hecho de dejar de ser joven.

Un personaje importante es el del cura, que se opone a la técnica Ludovico. Lo que critica el cura es que la técnica no puede hacer bueno a un hombre, porque la bondad es algo que se elige, y si el hombre no elige deja de ser hombre. Su pensamiento se resume con la siguiente frase que él mismo pronuncia: "Quizás el hombre que elige el mal es en cierto modo mejor que aquel a quien se le impone el bien"⁹⁴.

Otra figura clave en la obra es la de un escritor, que casualmente tiene una novela con el nombre de *La naranja mecánica*. Este escritor es primero víctima de una de las fechorías de Alex. Cuando este sale de la cárcel en busca de refugio y ayuda, va a parar a la casa de este escritor, que coincide en el argumento con el cura cuando sostiene que ya no está en condiciones de elegir.

La figura antagonista está representada por el gobierno que provoca todo esto. Un gobierno maquiavélico que aparece entre líneas.

- **Resistencia:** El propio escritor representa una parte de la resistencia contra el gobierno totalitario. El escritor ve en Alex la esperanza de derrocar al gobierno, como muestra del sistema de represión. No obstante, se traspasa la línea de utilizar a Alex, que una vez más sale perdiendo. En un pasaje de la novela se dice: "Será tremendamente útil exhibirlo en reuniones públicas. Por supuesto, hay que considerar la presentación en los diarios"⁹⁵.

⁹³ Burgess, ob. cit. (pág. 149)

⁹⁴ Burgess, ob. cit. (pág. 98)

⁹⁵ Burgess, ob. cit. (pág. 167)

- **Crítica:** El título de la novela ilustra la crítica de Anthony Burgess a la perfección. Lo que el escritor británico quiere denunciar es "la aplicación de una moralidad mecánica a un organismo vivo que rebosa jugo y dulzura"⁹⁶. En el debate de la ausencia del libre albedrío, Burgess prefiere ser malo por decisión propia que bueno por obligación. Él critica esta total falta de libertad de elección.

Un hecho que es una agresión social contra la libertad individual, por lo que aquí reside también una denuncia al gobierno.

La plasmación de una pesadilla social es tratada por Burgess -y todavía más por Kubrick- dando más peso al protagonista que a la sociedad en sí, uno de los aspectos más importante de la posmodernidad.

4.2. La preocupación medioambiental

Una de las vías distópicas que aparece con la posmodernidad es la preocupación medioambiental. El incremento del ritmo de producción-consumo-deshecho, la contaminación y la superpoblación están, desde hace ya algunos años, en la agenda de miedos de la sociedad. Estos nuevos ítems se han visto reflejados en la literatura y en el cine gracias a los recursos que ofrecen. Es complicado encontrar algo más distópico que el fin del mundo, o al menos una concepción diferente -siempre peor- del ahora, y por culpa de una mala gestión humana del medio ambiente.

Dentro de las obras clasificables en este tipo de pesadillas, hay otra clasificación por debajo, que responde al modo en cómo se supera esa preocupación en la obra. Con la elección de los diferentes títulos se pretende abarcar los referentes más importantes de cada tipo de distopía relacionada de alguna manera con el fin del mundo. Ese modo en el que se desarrolla la preocupación medioambiental y por consiguiente una posible exterminación de la Tierra, dictamina unos subtipos dentro de la distopías medioambientales. Las diferentes temáticas están separadas en este punto cuatro con ejemplos que las ilustran.

4.2.1. 12 Monos e Interstellar: dos ejemplos claros

Ambas películas aúnan las características típicas de una distopía medioambiental: la condena de la humanidad a desaparecer, los excesos de la propia raza humana y las malas condiciones de vida en la Tierra. Sin embargo, dentro de su semejanza conviene

⁹⁶ Burgess, ob. cit. (pág. XIII Introducción)

analizarlas por separado, pues en las causas de este posible futuro post-apocalíptico residen algunas diferencias.

También hay que destacar que entre las dos películas distan prácticamente veinte años. *12 Monos* se estrenó en 1995, bajo la dirección de Terry Gilliam. Se podría considerar por tanto como una preocupación todavía en fase original, cuando la sociedad empieza a darse cuenta de los excesos que está cometiendo.

- **Influencias y aportaciones:** *12 Monos* sentó algunos precedentes en el cine distópico, aunque también recibe influencias de películas anteriores. La década de los 60 fueron unos años experimentales para juntar distopías y viajes en el tiempo, tal y como haría *12 Monos* 35 años después. Es fácil ver en Terry Gilliam la influencia de el corto llamado *El muelle* (1962) y la película titulada *El tiempo en sus manos* (1960), dos obras que a su vez reciben influencia de H.G. Wells.

La película tuvo una buena aceptación y sirvió de precedente para futuras distopías medioambientales, como *La carretera* o *Interstellar*, sin ir más lejos.

- **Autor:** Terry Gilliam (1940) fue conocido por ser uno de los actores que formaba el grupo humorístico Monty Python. Como director, se caracteriza por un estilo surrealista, con un claro interés por la realidad, los sueños y los viajes en el tiempo. Aparte de en *12 Monos*, en otras películas ha cultivado el género distópico, como en *Brazil*, una adaptación de *1984*.

- **Argumento:** La película nos sitúa en 2035, en un mundo devastado y post-apocalíptico en el que los supervivientes viven bajo tierra. Esto es así porque entre 1996 y 1997, se expandió una pandemia provocada por un virus asesino fabricado por una supuesta organización terrorista, que acabó con la vida de 5.000 millones de personas, sobreviviendo tan solo el 1% de la población. En el presente, se realizan experimentos para descubrir la composición del virus. El más importante de estos experimentos es enviar al pasado a un "voluntario", pero no para evitar la pandemia, sino solo para recoger pruebas, pues se parte de la idea de que es imposible variar lo ocurrido.

- **Sociedad:** El juego que hay en la película de explicar el pasado, justo antes de la expansión de la pandemia, y el presente-futuro post-apocalíptico, es útil para estudiar las dos sociedades.

En la sociedad subterránea del 2035, el 1% de la población que ha sobrevivido vive bajo tierra, pues la superficie ha vuelto a ser un territorio salvaje poblado únicamente por animales. Bajo tierra, hay dos clases bien diferenciadas. Por un lado, los científicos que tratan de averiguar la composición del virus. Lo hacen mediante la utilización del resto de población, que son prisioneros tomados como conejillos de Indias, "voluntarios" que tienen la obligación de cumplir lo que se les dice.

En la sociedad previa a la expansión del virus se observan los excesos de la raza humana y todo lo que podría llevar a la humanidad a desaparecer, sin necesidad de que un virus acabe con ella.

- **Ingredientes temáticos:** Mientras que en el pasado aparece representada la supuesta felicidad de la sociedad, asociada al consumismo, en el futuro post-apocalíptico todo es oscuro y devastador.

- **Personajes:** James Cole, interpretado por Bruce Willis, es el protagonista, el "voluntario" que viaja al pasado para encontrar la composición del virus. En él es interesante ver cómo, en un primer viaje al pasado, es tomado por loco y llevado al manicomio por sus ideas sobre el fin del mundo. Es decir, es ignorado por alertar de un desastre apocalíptico.

En el manicomio conoce a Jeffrey Goines. El personaje al que da vida Brad Pitt sirve para ilustrar las ideas de la locura, el consumo y la sociedad. También es el líder del Ejército de los 12 Monos, el supuesto grupo terrorista que expande el virus, pero que finalmente es solo un grupo ecologista.

Quien lo hace es finalmente un científico, el Doctor Peters. Él representa un obseso con el fin del mundo y la *mala* praxis del hombre en la Tierra, por eso expande el virus. Esto significa que la causa directa es un virus lanzado por el hombre, pero indirectamente la causa son los excesos de la raza humana

- **Resistencia:** El concepto de resistencia varía ligeramente en las distopías medioambientales. En este caso un supuesta resistencia trataría de responder a la pregunta: ¿se podría haber evitado? En *12 Monos* la respuesta es no. En el futuro no hay esperanza, pues los científicos se resignan a no poder cambiar el futuro, si no simplemente se pueden reconstruir los fallos cometidos.

- **Crítica:** En la película reside una crítica a los excesos de las sociedades contemporáneas, que se resumen en la frase siguiente, pronunciada por el protagonista: "Quizá la raza humana merece ser eliminada".

La crítica es, por un lado, hacia los gobiernos, por los experimentos con animales y la guerra bacteriológica a partir de las armas atómicas. También se encuentra una crítica hacia la sociedad, por la alta contaminación, la alimentación descontrolada y la lógica de consumo. De este último aspecto es útil utilizar una conversación que mantienen el protagonista y Jeffrey Goines acerca de los hábitos de la vida humana. En un momento de la conversación, Jeffrey le dice: "Ahí está la televisión. ¡Todo está ahí, justo ahí! Mira, escucha, arrodíllate, reza. ¡Anuncios! Hemos dejado de ser productivos. No hacemos cosas nunca más. Todo está automatizado ¿Para qué servimos entonces? Somos consumidores. Si compras un montón de cosas, eres un buen ciudadano. Pero si no compras ¿Qué eres entonces?". Esta es una clara muestra del cambio de la productividad hacia el consumo, un claro rasgo de la posmodernidad.

Interstellar (2014) sirve de ejemplo para conocer la evolución del género, pues se estrenó hace apenas un año. Además, en este caso la culpa del posible fin del mundo sí que es exclusivamente del hombre. Ante el apocalipsis que se imagina, se busca una solución novedosa.

- **Influencias y aportaciones:** Además de recibir influencias del género distópico medioambiental, como es el caso de la ya comentada *12 Monos* y de *La carretera* - en la plaga de polvo, por ejemplo- también lo hace en el trato de la temática espacial, recibiendo una clara influencia de Stanley Kubrick y su *2001: Una odisea del espacio* (1968).

En cuanto a las aportaciones, habrá que esperar unos años para conocerlas, pues la película es nueva. Lo que está claro es que Christopher Nolan ha sentado precedentes tanto en la temática distópica como en el tratamiento espacial.

- **Autor:** Christopher Nolan (1970) es un director, guionista y productor que ha adquirido gran reconocimiento en los últimos años. De nacionalidad inglesa, en sus películas se tratan temas psicológicos, como la memoria o el sueño. Sus películas más conocidas son *Memento*, la última trilogía de Batman y *Origen*. En *Interstellar*, su última película hasta ahora como director, se acerca al género distópico.

- **Argumento:** La Tierra está llegando a su fin, y lo muestra con el cambio climático, la escasez de recursos y los desastres naturales. El planeta tiende a la inhabilitación, y esto obliga a buscar un plan B: buscar en galaxias lejanas un nuevo hogar para la Humanidad. "El hombre ha nacido en la Tierra, pero no está destinado a morir en ella", nos dice el protagonista.

- **Sociedad:** En la película se muestra una sociedad resignada al futuro que viene, en la que prima el hecho de seguir cultivando -aunque se destruya la comida- antes que a invertir en tecnología para poder cambiar la situación.

Esto se ve perfectamente con las condiciones de acceso a la universidad. Entran unos pocos, pues, como en la película se nos dice, "ya no se necesitan ingenieros ni aviones porque no hay comida. Se necesitan cultivadores".

- **Ingredientes temáticos:** La incesante tormenta de polvo que acecha la Tierra ayudan a imaginarse el estado del planeta, además de destruir prácticamente todas las cosechas.

En la existencia de la NASA reside una mínima esperanza de salvar a la población, aunque su localización es significativa del pesimismo de la época. Existe en secreto porque en la opinión pública no se vería bien gastar dinero en exploraciones habiendo tanta hambre.

- **Personajes:** El protagonista, Cooper, ilustra a la perfección esta dicotomía entre naturaleza y tecnología. Pasa de ser piloto de avión a ser granjero por la necesidad de seguir cultivando. No obstante, conforme avanza la película, él es el encargado de pilotar la nave que debe encontrar un planeta habitable en otra galaxia.

- **Resistencia:** Esta NASA secreta representa la resistencia al posible fin del mundo. El plan A tras encontrar un planeta habitable es el de migrar a la población de la Tierra, aunque, si esto no funciona, se abandonará a los habitantes para crear una colonia en ese hipotético planeta y salvar la especie, aunque ello conlleve abandonar la Tierra.

- **Crítica:** En *Interstellar* se encuentra una doble crítica. En primer lugar, una vez más, hacia los excesos de la raza humana, que está impulsada por la creencia de que la Tierra es suya y puede hacer con ella lo que quiera. Esta frase mencionada en la película sirve para ilustrar también el continuo derroche: "Cuando era pequeño era como si cada día se

inventara algo. Pero con 6.000 billones de personas, y del primero al último queriéndolo todo."

En segundo lugar, en ese debate entre la naturaleza y la tecnología, reside una crítica a la resignación del hombre una vez ve que la Tierra es finita. Como explica Cooper en un momento de la película, antes el hombre miraba hacia arriba para ver dónde se podía expandir, y ahora mira hacia abajo para ver dónde acabará entre el polvo. Esa crítica se palia con la existencia de la NASA en clandestinidad.

Así pues, *12 Monos* e *Interstellar* son dos ejemplos claros de lo que es una distopía que deriva de preocupaciones medioambientales por los excesos del hombre.

4.2.2. *Elysium* y *Utopia*: rastros de una distopía social

En la introducción de este punto se han separado los diferentes tipos de distopía que imperan en la época. No obstante, pese a ser diferentes, no hay que imaginarse una barrera infranqueable entre las preocupaciones medioambientales, tecnológicas y político-sociales. En este subapartado se analiza el resultado de las primeras, aunque ello no significa que aparezcan también otras.

Este es el caso de las dos obras que se estudiarán a continuación. Ambas conforman distopías medioambientales, asociadas al fin de la vida en la Tierra, pero en ellas también se encuentran parámetros de una distopía social, como la lucha de clases o la esterilización voluntaria del mundo. En *Elysium* y *Utopia*, preocupaciones medioambientales y sociales se retroalimentan para engendrar una distopía mixta.

Elysium se estrenó en 2013, bajo la dirección de Neill Blomkamp, y es una de las primeras películas que une los dos aspectos comentados

- **Influencias y aportaciones:** Al ser una película que junta dos tipos de distopías, recibe influencias de los desastres medioambientales, como las obras comentadas, y también de las distopías clásicas. Es innegable ver la influencia de *La Máquina del tiempo* de Wells, que nos presenta una sociedad futura con dos clases muy diferenciadas. *Elysium* es eso, pero las clases están separadas por mucha distancia..

La película es también muy nueva, así que habrá que esperar a ver las aportaciones. Lo que está claro es que sienta un importante precedente al aunar dos tipos de distopías.

- **Autor:** Neil Blomkamp (1979) ha dirigido hasta ahora tres películas, siendo *Elysium* la segunda de ellas. Los tres son films claramente clasificables dentro del cine de ciencia ficción, con invasiones alienígenas y robots futuristas. Su próxima película, programada para 2017, será *Alien 5*, la continuación de la conocida saga de *Alien*.

- **Argumento:** En el 2159, la desigualdad social es total: los pobres viven en una Tierra devastada y los ricos viven entre lujo en la estación espacial *Elysium*. En la película se llevará a cabo una misión para tratar de romper esta brecha y volver a la igualdad.

- **Sociedad:** Las dos sociedades, la que vive en la Tierra y la que vive en la estación espacial, son muy diferentes. La clase baja es la que vive en la Tierra, que está superpoblada y condenada a la desaparición. La sanidad no alcanza a atender a todos los habitantes, el trabajo es precario y la policía -robots controlados por el gobierno- someten a la población.

Mientras la Tierra empezaba a dar signos de debilidad, los ricos dejaron a los pobres en la Tierra para vivir una estación espacial muy parecida al paraíso. No hay enfermedades y se vive en perfecta paz y armonía.

- **Ingredientes temáticos:** El taller que existe en la Tierra es, a priori, la única esperanza. Ofrece soluciones a medias, curando a los enfermos durante algunos días y ofreciendo viajes clandestinos a *Elysium*.

- **Personajes:** Matt Damon interpreta el papel de Max, que lidera una misión que busca la conquista de algo inexistente entre esos dos mundos: la igualdad.

En el otro lado se encuentra Rhodes, a quien encarna Jodie Foster. Ella es la gobernante que permite y promueve esta desigualdad entre los habitantes de la Tierra y los de *Elysium*. Representa la mano totalitaria que tiene el objetivo de preservar el estilo de vida de la estación espacial.

- **Resistencia:** Pese a que la sociedad de la Tierra parece estar condenada a su suerte, el argumento en sí mismo de la película muestra que se quiere cambiar esta situación. La misión que encabeza Max representa la resistencia de los habitantes de la Tierra.

- **Crítica:** Si la Tierra se acaba, es porque los habitantes de ella algo habrán hecho mal. En toda distopía medioambiental hay una crítica a la raza humana, y *Elysium* no es

diferente. No obstante, la película va más allá y critica también aspectos sociales que, pese a proyectarse en un futuro lejano, están de actualidad.

Entre las dos sociedades hay una desigualdad extrema, lo que significa que no hay clase media. Los pobres son muy pobres y los ricos son muy ricos. Además, en la película también se muestra la dificultad, por no decir imposibilidad, de pasar de la Tierra a la estación espacial. Todo ello por culpa de una represiva ley de antiinmigración. De hecho, a todo aquel que intente pasar a la estación espacial se les considera ilegales, y se les deporta de inmediato.

Por otro lado, *Utopia* es una serie creada por Dennis Kelly, que se empezó a emitir en 2013. En sus dos temporadas también se ven rastros de una distopía mixta. En este caso, los vestigios de una preocupación político-social no tienen que ver con una lucha de clases, pero sí con una conspiración gubernamental para esterilizar al mundo y que solo sobreviva una parte de la población.

- **Influencias y aportaciones:** La serie toma influencias de otras distopías medioambientales en cuanto a la expansión de un virus que va a acabar con buena parte del planeta. La novedad que incorpora *Utopia* es que esto se va a producir por una conspiración secreta del Gobierno.

- **Autor:** Dennis Kelly (1970) es un escritor británico que está más relacionado con el mundo del teatro que con el mundo del cine y la televisión. Ha escrito el guion de la poco conocida *Black Sea*. Su nombre apareció en el panorama televisivo al escribir la sitcom *Pulling* y *Utopia*.

- **Argumento:** Cinco usuarios de Internet, que se encuentran casualmente en un foro de cómics, tratan de desvelar el secreto que hay detrás de una novela gráfica *-The Utopia Experiments-* en la que se dilucidan varios desastres medioambientales. Una corporación secreta, llamada La Red, trata de evitar que investiguen más sobre el manuscrito.

- **Sociedad:** Apenas se menciona nada de la sociedad en que se vive. Solo se imagina que es una sociedad parecida a la actual, donde los excesos de la raza humana están a la orden del día.

- **Ingredientes temáticos:** Lo que en principio no es más que un cómic que une a los protagonista, es finalmente el manuscrito que contiene los secretos de la conspiración.

- **Personajes:** Los personajes que tratan de descubrir la verdad sobre el manuscrito - Becky, Ian, Wilson y Jessica Hyde- son los protagonistas de la serie. No obstante, para este trabajo, interesa más hablar acerca de La Red, que es la poderosa organización secreta. Milner lidera esta Red, que tiene como objetivo reducir drásticamente la población mundial con tal de evitar un futuro colapso por la escasez de recursos. La intención es hacerlo a través de la propagación de una enfermedad letal, para justo después suministrar la vacuna, que en verdad tiene la función de esterilizar la inmensa mayoría de los que la toman. Solo un grupo escogido se salvará de la esterilización. En menos de 1000 años no habrá más de 500 millones de personas.

También juega un papel importante el científico Philip Carvel, que es el encargado de fabricar la vacuna que esterilizará al mundo.

- **Resistencia:** La resistencia está representada por el grupo de protagonistas que intentan evitar la propagación del virus y la creación de la vacuna. Como son los únicos que lo saben, es la única resistencia posible que puede hacer frente a La Red.

- **Crítica:** *Utopía* es un primer lugar una denuncia a los entramados y manejos que se dan en las altas esferas políticas. Se critica cómo se utilizan cualquier tipo de medios para llegar a un fin, que en este caso es también condenable.

En segundo lugar y en relación con el primer aspecto, aparece una crítica al alarmismo ante las supuestas pandemias que finalmente quedan en nada. El propio creador de la serie, Dennis Kelly, lo explica de la siguiente manera en una entrevista a *El País*⁹⁷: "Cuando empecé a escribir *Utopía* los medios bombardeaban con noticias sobre la gripe aviar. [...] Recuerdo estar viendo las noticias en Channel4 diciendo que habría tantas muertes por la gripe aviar que el Gobierno estaba planteándose expedir los certificados de muerte mucho más rápido para agilizar y que no hubiera un colapso burocrático. Dos semanas después, estábamos hablando de otra cosa".

Finalmente, aunque es cierto que se encuentra en un segundo plano, en cualquier distopía medioambiental reside de forma inherente una crítica a la raza humana. Milner, la líder de La Red, habla sobre la escasez de recursos -resultado del derroche y la

⁹⁷ Bas, Borja. "Utopía: Instrucciones básicas de uso" 29 de Mayo de 2013, *El País*.

superpoblación- en los siguientes términos: "2050 se acabará el pescado, 2080 la gasolina, 2090 el petróleo. Si la demanda se incrementa al ritmo actual, los fosfatos se acabarán en este siglo. Y eso significa que no habrá comida."

Así pues, *Elysium* y *Utopia* son dos ejemplos diferentes entre sí, pero ambos representan perfectamente una distopía que muestra la preocupación por el fin del mundo y a la vez respuestas a preocupaciones políticas y sociales.

4.2.3. *Take Shelter*: de lo sobrenatural a lo cotidiano

La aparición de distopías medioambientales es ya un síntoma de la posmodernidad. Como se ha visto en los ejemplos anteriores, estas distopías pueden ser tratadas desde un punto de vista estrictamente medioambiental, o es posible que también aparezcan rastros de una distopía social, asociada a cómo afecta a toda una sociedad.

Lo que sucede con *Take Shelter* (2011), es que se tratan estas preocupaciones - medioambientales y también sociales- pero desde una perspectiva individual y cotidiana. Es decir, en la película dirigida por Jeff Nichols importa más un personaje - individualidad- que la sociedad -colectivo- otro rasgo de la posmodernidad.

- **Influencias y aportaciones:** Lo más importante del film es cómo se mueve entre la delgada línea que separa la realidad de la ficción o paranoia. Este aspecto Nichols lo toma de la película *La última ola* (1977), en el que un abogado que vive con su familia tiene sueños premonitorios, pero en este caso sobre el conocimiento prohibido de los aborígenes. Su aportación está todavía por ver, aunque puede ser un tema recurrente, debido a la creciente preocupación tanto medioambiental como económica.

- **Autor:** Jeff Nichols (1978) es un director y escritor estadounidense que se está ganando el reconocimiento del público. Hasta ahora ha dirigido tres películas: *Shotgun Stories*, *Take Shelter* y *Mud*. Para este 2015 está previsto que se estrene su cuarta película: *Midnight Special*.

- **Argumento:** Un obrero y su familia viven tranquilamente en Ohio hasta que él empieza a sufrir pesadillas premonitorias en forma de tormentas y tornados. Su obsesión llega hasta tal punto que construye un refugio ante el desastre que él cree que va a acontecer, poniendo en peligro su estabilidad mental, económica y familiar.

- **Sociedad:** En *Take Shelter* es más importante la gestión del protagonista, pues la sociedad vive ajena a la creencia de que el mundo se va a acabar. Aún así, cabe destacar

el rechazo del vecindario al protagonista, un hombre que, o bien está enfermo, o bien está prediciendo el futuro. En ambos casos debería ser escuchado, pero las personas de su alrededor optan por rechazarlo.

- **Ingredientes temáticos:** El refugio que construye el protagonista es el recurso es el arma que utiliza Nichols como fuente de gasto, que provoca la inestabilidad económica de la familia.

- **Personajes:** El principal reclamo del film es su protagonista. La obra nos muestra el recorrido mental de Curtis -interpretado por Michael Shannon-, e incluso nos adentra en sus peores sueños. El protagonista evoluciona en sus dudas entre si tiene una enfermedad mental o lo que está prediciendo es realmente el fin del mundo. *Take Shelter* nos muestra la fina línea entre ser paranoico o previsor. Como se ha dicho, es una distopía medioambiental que trata sobre un cataclismo personal, llevando un posible desastre sobrenatural a lo que en verdad es un desastre cotidiano.

- **Resistencia:** No es posible hablar de una resistencia hacia nadie, pues no existe ningún colectivo. La única resistencia que se puede diferenciar en la película es la del protagonista. Una lucha contra todo su entorno por hacer lo que él cree mejor.

- **Crítica:** En un primer plano, se diferencian las críticas básicas de una distopía medioambiental. Siempre que se hable de un posible fin del mundo, hay detrás una reflexión acerca del poco cuidado del ser humano hacia su hogar. No obstante, en un análisis más profundo, en *Take Shelter* se aprecia también una distopía social desde el punto de vista más personal. El propio director, Jeff Nichols, afirmó en varias entrevistas que tuvo muy presente la crisis económica a la hora de rodar la película. Se debe establecer una equivalencia entre las catástrofes naturales con las calamidades económicas de los últimos años, y hasta qué punto se puede resentir la estabilidad familiar. Nichols nos muestra a Curtis como un padre de familia cualquiera que vive un infierno de la precariedad económica. En la película es un fenómeno indomable como un desastre sobrenatural pero, ¿acaso no es también indomable para una familia una crisis económica? De ahí que en la película se muestren las trágicas consecuencias de la solicitud de una ayuda, el despido de un trabajo y la pérdida del seguro médico por estar endeudado.

Con todo, el ejemplo de *Take Shelter* es muy útil para conocer otra visión de las distopías medioambientales: utilizar lo sobrenatural para hablar de lo mundano.

4.2.4. La carretera: la confirmación de los peores presagios

Si en las películas anteriores se representaba los posibles temores ante un desastre apocalíptico o el intento por volver al pasado para cambiarlo, en *La carretera* (2006) se muestra el mundo postapocalíptico. En la novela de Cormac McCarthy, que en 2009 sería llevada al cine por John Hillcoat, se muestra el terrible escenario tras un cataclismo ya consumado.

- **Influencias y aportaciones:** En este caso, Cormac McCarthy utiliza todas las influencias de distopías medioambientales para plasmar cómo sería la confirmación de todas esas preocupaciones, es decir va un paso más allá. El escenario que muestran tanto él en el libro como Hillcoat en la película, ha sido utilizado por otras obras postapocalípticas, sobre todo en pesadillas zombies, como es el caso de la serie *The Walking Dead*.

- **Autor:** El escritor estadounidense Cormac McCarthy (1933) es principalmente conocido por la obra aquí a analizar, *La carretera*, que le sirvió para obtener el Pulitzer. No obstante, ha escrito un total de diez novelas, entre las que destacan *Todos los hermosos caballos* y *No es país para viejos*, que también fue llevada al cine. El encargado de adaptar *La carretera* fue John Hillcoat (1961), director de cine australiano conocido también por dirigir videoclips de música. Ha dirigido películas como *La propuesta* o *Red Dead Redemption*, pero donde adquirió mayor reconocimiento fue en la adaptación de la novela de McCarthy.

- **Argumento:** Tanto en la novela como en la película se muestra el recorrido de un padre y su hijo por la carretera de un mundo completamente desolado. Es la lucha por sobrevivir de ambos, tanto para buscar algo de comida que llevarse a la boca como para huir de otros humanos tan desesperados como ellos. Su única esperanza es llegar al Sur, donde creen que puede ser su salvación.

- **Sociedad:** Es un mundo en el que apenas hay supervivencia, y menos aún esperanza. Aparte de los dos protagonistas, van apareciendo personas en la obra, normalmente corrompidas por la desolación. Existen dos grandes grupos: aquellos que han perdido toda esperanza y deambulan, o los que han perdido sus valores y practican el asesinato o incluso el canibalismo. En el siguiente pasaje del libro se muestra lo estremecedor de la

situación: "Todas las provisiones de comida se habían agotado ya y el asesinato reinaba en la región. El mundo al poco tiempo poblado mayormente por hombres que se comían a tus hijos ante tus propios ojos y las ciudades en poder de bandas de atezados saqueadores que abrían túneles en las ruinas y salían reptando de los escombros blancos de dientes y ojos con bolsas de malla repletas de latas chamuscadas y anónimas como compradores salidos de los economatos del infierno"⁹⁸.

- **Ingredientes temáticos:** Formalmente, es significativo que la novela de McCarthy no esté dividida por capítulos. No hay nada que separar, es el relato del día a día, momento a momento, de un padre y un hijo por sobrevivir.

Tanto en la película como en la novela se muestra un clima desolador: las noches son oscuras y los días grises, sin un ápice de claridad solar. Todo ello bajo una nube de polvo que dificulta la respiración.

- **Personajes:** Los principales personajes que aparecen en la obra son el padre y su hijo, de quienes no se conocen los nombres. En el recorrido el padre es, obviamente, el que cuida del niño, aunque ambos se mantienen con vida mutuamente. De hecho, en un momento del libro se nos dice: "El chico era lo único que había entre él y la muerte"⁹⁹.

El padre es la fiel representación del mundo desolado y sin esperanza, y lo único que le mantiene con vida es su hijo, aunque "una parte de él deseaba que todo hubiera terminado"¹⁰⁰. El niño en cambio representa el positivismo y la alegría ante un trágico presente pero un futuro que puede ser mejor. El padre es la distopía, el hijo la utopía.

- **Resistencia:** La escasa resistencia que se muestra en el paisaje apocalíptico es la lucha de ambos por sobrevivir cada día. Igual que ellos, varias familias lo hacen, pero todos por su cuenta y sin una unidad, lo que hace imposible la regeneración de una sociedad.

- **Crítica:** Aparte de la crítica ya mencionada en cada distopía medioambiental acerca de los excesos de la raza humana, *La carretera* es una reflexión sobre el fin y los principios cuando el paisaje es deprimente. En la obra se plasman las actitudes denigrantes de muchos personajes para sobrevivir. Unos medios cuestionables para llegar a un fin.

⁹⁸ McCarthy, Cormac. "La carretera". DEBOLSILLO, Año edición: 2012. (Pág. 135)

⁹⁹ McCarthy, ob. cit. (pág 14)

¹⁰⁰ McCarthy, ob. cit. (pág 116)

Con *La carretera*, se redondea el estudio sobre las distopías medioambientales durante los últimos años. Pese a que todas son clasificables bajo un mismo paraguas, entre ellas tienen características diferentes. Tal y como se ha visto, pueden tratar principalmente la problemática del fin del mundo -*Interstellar* y *12 Monos*-, o pueden utilizarlo para tratar temas sociales en colectivo -*Elysium* y *Utopia*- o en lo individual -*Take Shelter*-. También hay obras en las que se confirman esas preocupaciones y son distopías en toda la plenitud del término -*La carretera*-.

4.3. La fobia tecnológica

El miedo y/o rechazo a la tecnología también figura en la agenda de preocupaciones de la sociedad posmoderna. Ya a partir de la segunda mitad del siglo XX, las oportunidades que ofrecen los avances tecnológicos hacen que tales preocupaciones también crezcan. Tecnófilos y tecnófobos, tan distantes en sus concepciones, observan una evolución en sus creencias que, para ellos, se confirman y aumentan con el paso de los días. Es decir, la evolución tecnológica, que parece ya imparable, va de la mano de diversas modulaciones fóbicas espoleadas por dichos avances o por la progresiva inmersión de lo real en lo virtual.

Dichas preocupaciones se han plasmado en la cultura, desde que Philip K. Dick diera el pistoletazo de salida con su novela ya analizada. A partir de aquí, muchos autores empezarían a plasmar auténticas pesadillas tecnológicas. Unas pesadillas que, como ya ocurriera con las distopías medioambientales, no se ocupan solo de plasmarnos un mundo dominado terriblemente por la tecnología, sino que esta es también utilizada para hablarnos de sus consecuencias políticas y sociales. Algunas de las obras más significativas serán analizadas a continuación para entender con total perspectiva qué es una distopía tecnológica.

4.3.1. *Matrix* y la dominación de las máquinas

Matrix (1999), dirigida por los hermanos Wachowski, es uno de los referentes en el cine de las últimas dos décadas. Para lo que interesa a este trabajo, es aún más importante, pues su forma de plasmar una pesadilla tecnológica es compleja pero terriblemente representativa de los miedos de la época. Vaya por delante decir que *Matrix* es una película con mucha filosofía detrás, aunque aquí se analizará lo pertinente a la distopía que se presenta. Si antes se ha dicho que algunas de las distopías tecnológicas eran utilizadas para tratar también distopías sociales y políticas, *Matrix* es un ejemplo de

ello. Cabe destacar que *Matrix* es una trilogía, aunque para entender la distopía tecnológica basta con analizar la primera de las tres películas.

- **Influencias y aportaciones:** Al tener *Matrix* esta condición tecnológica, política y social, recibe influencias de varios clásicos de la distopía. En la vertiente social, la huella de Huxley aparece en cómo nacen los humanos. De hecho, en *Matrix* no nacen, sino que se "cultivan". También se hace referencia al concepto de felicidad, entendida como depender de un sistema que, pese a ser opresor, es necesario para muchos. En segundo lugar, también queda clara la influencia de Dick a la hora de tratar una distopía tecnológica, donde las máquinas pueden hacerse con el control de la vida humana.

En este último aspecto se encuentra la clara aportación de *Matrix*. En *Blade Runner* todavía se convivía con los androides, y, pese a haber reticencia hacia ellos, también había confianza. En *Matrix*, se da un paso más, y los humanos están ya totalmente bajo el control de las máquinas. Una clara pesadilla tecnológica que será un referente para los obras futuras.

- **Autores:** La vida de los hermanos Wachowski -Lana Wachowski, 1965; Andrew Paul Wachowski, 1967- no se entiende sin cine. Ambos son directores, guionistas y productores. Su firma más reconocida es la trilogía de *Matrix*, aunque han participado en otras diez películas. En *V de Vendetta*, película distópica, fueron guionistas y productores.

- **Argumento:** En 2199, las máquinas se han hecho con el control total de la humanidad. A principios del siglo XXI, la humanidad estaba entusiasmada con la inteligencia artificial, lo que generó una raza de máquinas. Cuando estas ya no pudieron alimentarse del Sol, vieron en el hombre su fuente de energía. Para someter a los hombres, las máquinas utilizan *Matrix*, un programa de ordenador que muestra una realidad virtual para mantener a las personas manejadas sin rebelarse. Un artificio creado por las máquinas que en su engaño tiene controlado al hombre mientras vive embaucado por la simulación. La trilogía explica cómo un grupo que ha conseguido escapar de *Matrix* pretende liberar a la humanidad de la dominación de las máquinas.

- **Sociedad:** En la película se observan dos tipos de sociedad, la real y la virtual. En la sociedad real es 2199, y la realidad del hombre vive encapsulada en un entorno apocalíptico como nutriente eléctrico del yugo mecánico y artificial. Los hombres ya

nacen, o mejor dicho se *cultivan*, bajo la dominación de las máquinas, para servirles de alimento. Con el objetivo de evitar la rebelión de los hombres, estos son conectados a *Matrix*, el programa de realidad virtual que mantiene entretenidos a los hombres. Lo que se ve en *Matrix* es una proyección mental del *yo* digital. En esta sociedad virtual, todo parece normal: la gente tiene un trabajo, una familia y una vida, es decir, es como la vida real del espectador. Sin embargo, no es más que una simulación, un mundo imaginario que oculta el mundo real de los hombres, esclavos de las máquinas.

- **Ingredientes temáticos:** El instrumento que permite salir de *Matrix* es un teléfono, por el que circulan los datos del mundo virtual. Si una persona del mundo real consigue comunicarse mediante un teléfono con una persona en *Matrix*, si esta contesta podrá salir.

- **Personajes:** Los protagonistas son, por un lado, el grupo resistente que permite eliminar la hegemonía maquinista, y por el otro las propias máquinas. El grupo está liderado espiritualmente por Morfeo, interpretado por Laurence Fishburne, que tiene la misión de encontrar al elegido -Neo- quien, según la profecía, liberará a la humanidad. Keanu Reeves encarna el papel de Neo, que junto a Morfeo, Trinity y el resto del grupo tratan de llevar a cabo su misión.

El mundo de las máquinas está personificado con el agente Smith -interpretado por Hugo Weaving-, quien se encarga de eliminar cualquier vestigio de resistencia en el mundo virtual. Cabe recordar que la muerte en el mundo virtual supondrá también la muerte en el mundo real. Gracias al agente Smith conocemos los pensamientos de la inteligencia artificial que ha dominado el mundo. Una de las frases más significativas es la siguiente: "Los humanos son un cáncer, y nosotros, la única cura".

- **Resistencia:** La resistencia está personificada en el grupo de personas que no están bajo la dominación de las máquinas. Ellos buscan recuperar su libertad, para lo que es necesaria la acción subversiva y terrorista. Este grupo pretende llegar a Sion, la única ciudad humana en pie entre la devastación de las máquinas. Aplicado a la realidad, las personas que logran huir de *Matrix* son las personas con capacidad crítica, perseguidas por el gobierno -en la película, por las máquinas-.

- **Crítica:** La profundidad de la película permite establecer varias líneas de crítica de los hermanos Wachowski.

Políticamente hablando, la dominación de las máquinas representa la de un Estado opresor. Las propias máquinas representan el gobierno totalitario que domina a los humanos, que no son más que marionetas sin poder de decisión. Tal y como dice Morfeo en un momento de la película, "*Matrix* es el mundo que ha sido puesto antes tus ojos para ocultarte la verdad: que eres un esclavo".

En el plano social, aunque sin dejar de estar relacionado con la crítica política, se encuentran referencias al concepto de falsa felicidad introducido por Aldous Huxley. El programa *Matrix* no es más que una distracción para que los humanos no se pregunten qué está pasando. "La ignorancia es felicidad", se nos dice en la película. También aparece la dependencia de las personas a este sistema y al hecho de necesitar estar encadenados a algo, por muy malo que sea. Una vez más, una frase de Morfeo sirve para ilustrar esta crítica: "La mayoría no están preparados para ser desactivados. Dependen tanto del sistema que lucharían para protegerlo".

Por última, tratándose de una distopía tecnológica, no podría faltar una crítica a la evolución de la inteligencia artificial. A diferencia de en *Blade Runner*, en *Matrix* se advierte de que el peligro de la dominación de las máquinas es total. De hecho, lo que se muestra es que una evolución de la inteligencia artificial es el declive de la humanidad.

Matrix recicla alguno de los conceptos clásicos y los renueva bajo una pesadilla tecnológica que es uno de los referentes en el mundo del cine.

4.3.2. Charlie Brooker y *Black Mirror*: un nuevo referente

Los hermanos Wachowski sientan un precedente a la hora de tratar la fobia tecnológica en la gran pantalla. Aún así, la tecnología avanza a pasos agigantados, y toda evolución tecnológica tiene que ir de la mano con la evolución del género. Aunque solo hayan pasado dieciséis años, la evolución de las distopías tecnológicas ha sido meteórica, impulsada por el ritmo de creación-destrucción de nuevos dispositivos.

Nadie mejor que Charlie Brooker para conocer en qué estado está ahora la pesadilla tecnológica. Él es el creador de la serie *Black Mirror*, que empezó a emitirse en 2011. La serie británica pone de manifiesto el impacto social, siempre negativo, que puede tener la tecnología, y hasta qué punto puede alienar a las personas en su tiempo de ocio.

Charlie Brooker (1971) ha plasmado hasta ahora siete pesadillas en siete diferentes capítulos -dos temporadas de tres capítulos cada una más un especial por Navidad-.

Todos los capítulos son independientes, varían los personajes, el escenario y la realidad. El nexo que une a los siete capítulos emitidos hasta ahora es el impacto de las nuevas tecnologías, y cómo la sociedad está adormecida y dominada por ellas. *Black Mirror* plantea futuros en los que cuestiona las consecuencias del uso incontrolado de la tecnología en manos de unos ciudadanos cada vez más supeditados a ella. Como ya dijo Charlie Brooker en una entrevista, "si recargar un iPhone nos quitase 10 minutos de vida, lo haríamos."¹⁰¹. El acercamiento con la distopía tecnológica de Brooker va más allá de *Black Mirror*. En su columna semanal en el *The Guardian* trata temas siempre relacionados con la fobia tecnológica. En otras de sus series, *Dead Set*, relata también una distopía, aunque en este caso apocalíptica. Una pandemia azota el país y las personas se convierten en muertos vivientes. Solo un grupo de personas se mantiene ajeno, en un principio, a dicha pandemia: los habitantes de la casa de *Gran Hermano*.

Al tratarse de capítulos independientes entre sí, no se utilizará el mismo método de análisis que con el resto de obras. Para entender la profundidad de la serie, es necesario conocer todos sus capítulos. Pero hacer un análisis tan detallado de todos ellos no haría más que recargar innecesariamente el estudio. De cada capítulo se hará una breve síntesis y se adivinarán los peligros que pone de manifiesto.

- **El himno nacional:** En este capítulo que inauguraba la serie, la popular princesa de la Familia Real británica es secuestrada. Susannah, que así se llama la princesa, será liberada si se cumple una premisa: que se emita en televisión cómo el primer ministro tiene relaciones sexuales con un cerdo.

Con este planteamiento, se muestra durante todo el capítulo una información que está más cercana al entretenimiento y al espectáculo que al rigor periodístico, y el papel que juegan las redes sociales de unos usuarios que siguen los acontecimientos como un concurso o un partido de fútbol. El primer foco de crítica por tanto son los medios de comunicación: los clásicos -televisión- y los nuevos -Twitter, Facebook o Youtube-. La espectacularización de un acontecimiento serio y la suma facilidad de la extensión de cualquier noticia es sobre lo que nos alerta Brooker en su primer capítulo.

- **15 millones de créditos:** En este segundo capítulo la sociedad está esclavizada en un universo deshumanizado en el que no existe la vida al aire libre. Los monitores dicen

¹⁰¹ Gómez Urzaiz, Begoña. "Si recargar un Iphone nos quitara 10 minutos de vida, lo haríamos". *El País*. 4/12/2013

cuándo es de día y cuándo se debe ir al trabajo, que consiste en pedalear sobre una bicicleta estática para alimentar las baterías de los aparatos tecnológicos -en un guiño a *Matrix*-. La escasa motivación de los habitantes consiste en pedalear para adquirir créditos canjeables en bienes virtuales de consumo rápido o en una participación en un concurso-reality show de talentos, que parece la única esperanza.

Bing, el protagonista del capítulo, harto del mundo prefabricado encuentra algo real: una chica que le despierta simpatía. Decide darle sus créditos virtuales para que se presente al concurso de talentos, pero finalmente no resulta ser la esperanza que parecía.

Este es el capítulo menos sugerente, pues queda muy clara la esclavización del hombre por culpa de las máquinas. La crítica del capítulo se centra también en el hecho de que se difuminen dos fronteras: la que separa lo real de lo virtual y la que separa el ocio y el trabajo. El ciclo de ir al trabajo y volver para la televisión se acorta, pues la televisión se consume mientras se trabaja. Por último hay también una crítica al consumo televisivo de los programas espectáculos de cazadores de talentos que se presentan como salvadores de jóvenes ingenuos, pero que luego quedan en nada.

- **Toda tu historia:** El último capítulo de la tercera temporada está regido por un avance tecnológico sin precedentes: las personas almacenan todo lo que viven en una cápsula insertada en sus cabezas, y pueden revivirlo y mostrarlo cuando quieran. No obstante, lo que parece un invento positivo, tiene su contrapartida devastadora, tal y como se muestra en este tercer capítulo.

Estos recuerdos están al alcance de todos, de la propia persona, pero también de todo su entorno, desde la pareja hasta los jefes. Aparecen los problemas que causa en la vida personal y social de las personas el hecho de poder grabarlo todo y poder consultarlo a conveniencia de quien quiera. Es un retrato de cómo la tecnología contamina lo más íntimo de las personas.

Para explicar esto, Charlie Brooker sitúa la historia en una cena de amigos, donde el protagonista sospecha que su mujer ha tenido una aventura con uno de los asistentes. A partir de aquí, el capítulo es un recorrido por la obsesión del protagonista por confirmar su sospecha con el visionado de los recuerdos.

Este carácter obsesivo de vivir sometidos a la literalidad es una de las críticas intrínsecas que trae el episodio. Que todo quede grabado no es más que una herramienta de control, que puede ser colectivo o individual, sobre ti o sobre otra persona.

Finalmente, se intuye también un debate acerca de la privacidad individual de cada uno: ¿Qué recuerdos son solo míos si en cualquier momento pueden ser recuperados?

- **Vuelvo enseguida:** El primer capítulo de la segunda temporada está muy relacionado con la película *Her*, que será analizada en el siguiente punto. Martha sufre la muerte de su novio, Ash. En este escenario futuro hay una empresa que se dedica a clonar a los muertos. Lo hace a partir del rastro que dejan en las redes sociales, lo que permite conformar su personalidad. Lo más aterrador de todo es que pueden plasmar ese comportamiento en un cuerpo idéntico al del difunto, pudiendo perpetuar la existencia de las personas.

Martha, tras las dudas iniciales, decide contratar los servicios de la empresa. El capítulo muestra la convivencia de ambos, que no es tan idílica como en un principio podría parecer a causa de la despersonalización de la representación de Ash.

Detrás del capítulo hay una crítica a la inexactitud de la frontera entre lo real y lo virtual. El hecho de que incluso esa copia de la personalidad se pueda plasmar en un cuerpo hace que sea la máxima representación de lo virtual hecho real en el mundo cinematográfico y literario. La imitación se da además a partir de todo lo público que ha dejado esa personas en la red: Facebook, Twitter, correo electrónico,... cuanto más rastro haya, por tanto, más se parece. Cuanto más adicto haya sido en la vida, más real puede ser póstumamente.

- **Oso blanco:** El inquietante escenario que se muestra es el de una mujer que se despierta en una habitación sin saber cómo ha llegado ahí. Cuando sale a la calle, varias desconcertantes personas le persiguen e intentan asesinarla. Gran parte del episodio es la persecución a la protagonista mientras, muchas personas lo graban todo con sus teléfonos móviles.

La incógnita que rodea al episodio se descubre al final, cuando la protagonista es exhibida en un plató de televisión para recordarle que un día mató a una niña. Su castigo es pasar cada día por la misma persecución, gracias a unas descargas que le hacen

olvidar el pasado. La persecución cuenta con la complicidad de los ciudadanos, que convierten la ciudad en un plató de *reality-ultraviolet-show*.

Este capítulo recuerda a otras obras. De *La naranja mecánica* tiene la persecución macabra a modo de simulación perversa, y de *El show de Truman* el hecho de que cualquier plató se quede pequeño la ciudad sea el escenario perfecto.

Se muestra una vez más la crítica a la espectacularización de los medios. El castigo a los presos es convertido en un show donde los espectadores son testigos de todo lo que ocurre. La protagonista no tiene posibilidad de reinserción, y su día a día estará marcado por una tortura con la que pagará su crimen. No hay mejora posible para esa persona ¿Qué hay más distópico que esto?

- **El momento Waldo:** El último capítulo de la segunda temporada es el que más bifurca hacia una distopía política, aunque el escenario que se muestra no es tan tenebroso como la filosofía que lleva detrás.

En el capítulo, Waldo, un oso azul de dibujos animados que aparece en un *show* cómico, acaba presentándose a las elecciones del condado de Stetonford. En un principio, la estrategia de los productores de Waldo es ridiculizar a los candidatos, hasta que se deciden a dar el paso de presentarlo a él.

El episodio es un recorrido por el aumento de adeptos que va ganando Waldo. Su postura antipolítica, lo cual ya es una postura política, le hace que la gente le apoye como representación del descontento político que hay. "Waldo no es real, pero es más real que los demás", se dice en un momento del capítulo.

La crítica que reside es el desencanto a la política actual, la mediatización de la política y el papel que juegan en ella las redes sociales. Todo ello conforma un escenario que parece más presente que futuro.

- **White Christmas:** Este especial que Charlie Brooker lanzó para las Navidades pasadas es el más profundo de todos los episodios de *Black Mirror* que hemos visto hasta ahora. En primer lugar, porque explica tres historias que finalmente se acaban juntando entre sí, y en segundo lugar porque se presentan más *gadgets* y artilugios futuros.

Uno de ellos permite hacer clones digitales del comportamiento de las personas. Nadie se conoce mejor que uno mismo para programar nuestras tareas del hogar o saber cómo nos gustan las tostadas. Lo que en principio parece una tecnología para el uso y disfrute personal, acaba sirviendo para una confesión.

Una vez más, es una crítica al estrecho cerco de privacidad que queda para las personas conforme avanza la tecnología.

Los siete capítulos de *Black Mirror*, nombre que hace referencia al espejo que son las pantallas de los ordenadores apagados, son siete retratos de pesadillas tecnológicas en las que se muestran las peores consecuencias sociales del avance de la tecnología.

4.3.3. Her y el nuevo orden de las relaciones humanas

Al igual que sucede con *Black Mirror*, en *Her* (2013) se relaciona el avance tecnológico con el crecimiento del ocio alienado. Particularmente, la película de Spike Jonze pone sobre la mesa un nuevo tipo de relaciones, cada vez más alejado de las personas y más cercano a la inteligencia artificial.

- **Influencias y aportaciones:** En el capítulo ya analizado de *Black Mirror* llamado *Vuelvo enseguida* se aprecia la relación entre una persona y un programa. No obstante, la principal diferencia con *Her* reside en que en *Black Mirror* ese programa se hace físico. No sucede lo mismo en la película de Jonze, aunque ello no significa que haya recibido influencia del capítulo de la serie de Brooker. El carácter novedoso que aporta *Her* es ese nuevo orden de relaciones, en el que ni tan siquiera hace falta tener un cuerpo ni ser una persona para entablar una relación, incluso amorosa, con alguien real.

- **Autor:** Spike Jonze (1969) es conocido por ser director de cine, aunque el estadounidense ha realizado muchos vídeos musicales, y también es productor y actor de cine. Como director, aparte de *Her* ha dirigido tres películas: *Adaptation*, *El ladrón de orquídeas*, *Being John Malkovich* y *Donde viven los monstruos*.

- **Argumento:** Theodore, interpretado por Joaquin Phoenix, está a punto de divorciarse, y su soledad le lleva a adquirir el nuevo sistema operativo de Inteligencia Artificial, que satisface todas las necesidades del hombre. Tal es la proximidad con Samantha, la voz del sistema, que entre ambos se crea una relación amorosa.

- **Sociedad:** La sociedad que se muestra ha perdido mucho de los valores afectivos que se entienden en la actualidad. El futuro que se presenta es un futuro de plácidas texturas

sonoras que resulta inevitablemente seductor, lo que hace que las personas terminen aislándose con sus sistemas operativos y haya cada vez menos contacto humano. Lo más terrible de esta distopía es la normalización de las relaciones con sistemas operativos, hasta tal punto que en una escena de la película se ve una comida entre dos parejas: una formada por dos personas reales y la otra por una persona -Theodore- y un sistema operativo -Samantha-.

- **Ingredientes temáticos:** La profesión de Theodore ilustra el declive de las relaciones amorosas. Se dedica a escribir cartas modélicas para intentar aliviar o solucionar asuntos afectivos de la gente, ya sean entre pareja, familiares, amigos...

- **Personajes:** Theodore es el protagonista de esta distopía. Desde el principio se presenta como un hombre solitario, que apenas tiene vida más allá de su trabajo. Solo tiene dos amigos, a los que cada vez va viendo menos conforme estrecha relaciones con su sistema operativo. Theodore se refugia en Samantha, la voz de este sistema, que le da todo lo que una persona no le da: compañía, comprensión, buenos momentos e incluso sexo. Al principio, la relación con Samantha es inverosímil hasta para Theodore, pero poco a poco la voz representa una necesidad para el protagonista. La relación alcanza la cúspide amorosa cuando Theodore le dice a Samantha: "Para mí eres real".

Samantha es la voz del sistema operativo. Ya es significativo que se analice como un personaje más, cuando de hecho ni es persona ni tiene cuerpo físico. Pero en la película ya se nos advierte: "Es un ente intuitivo que te escucha y te conoce. No es un sistema operativo, es una conciencia". En la película se intenta hacer ver que es más que un sistema operativo de Inteligencia Artificial, lo que se consigue al ver que la relación entre Theodore y Samantha podría ser perfectamente la de dos personas.

- **Resistencia:** La resistencia en *Her* habría que entenderla como algún pequeño grupo que escapa de esta sociedad alienada por la tecnología. En la película no se muestra, por lo que se entiende que toda la sociedad se rige bajo los mismos criterios. Esto hace que *Her* muestre una auténtica crisis de las relaciones afectivas entre seres humanos.

- **Crítica:** *Her* es una distopía tecnológica que cuestiona la perturbación de las relaciones por culpa de un mundo virtual en el que el contacto humano y la percepción táctil de las cosas ha desaparecido. El mundo que se muestra en *Her* ni tan siquiera hay que darle al *clic* o pulsar las teclas, todo es sonoro. La voz reemplaza a las manos y, en

última instancia, a nuestros ojos. Hay menos contacto hablando en términos generales, lo que acaba desembocando en menos contacto entre los humanos.

Esta alienación del ocio está muy relacionada con la soledad. Theodore está siempre acompañado por una voz omnipresente, pero lo que en verdad sucede es que está solo. La soledad es perfectamente traspasable a nuestra realidad: la soledad que las personas combaten hablando sin parar, a través de sus dispositivos móviles, con sus pantallas, con sus sistemas operativos.

En *Her* se encuentran las consecuencias de una pesadilla tecnológica en las relaciones afectivas entre los seres humanos, que se van deteriorando y acaban convirtiéndose en relaciones con sistemas operativos; en relaciones con alguien que no existe.

4.4. Ballard y el patriotismo consumista

Con el análisis de la evolución distópica durante todo el siglo XX, ha quedado patente que el género da un giro importante entre la modernidad y la posmodernidad. El cambio más significativo es que el género se expande y se bifurca, no marcando tanto la atención en los regímenes totalitarios, sino que se rige por otras preocupaciones, como la social, la medioambiental o la tecnológica. Bien es cierto que la pesadilla política aparece en estas otras distopías, pero en segundo término y no como denuncia protagonista. No obstante, esto no significa que la distopía política desaparezca en la posmodernidad, simplemente forma parte de un género distópico mucho más rico.

Uno de los representantes de la última época de la representación cultural de una pesadilla política es James Graham Ballard. Con su obra *Bienvenidos a Metro-Centre* (2006), se pueden establecer las líneas de preocupación política que marca la posmodernidad, y ver también cuánto queda del rastro de los clásicos distópicos de la modernidad.

- **Influencias y aportaciones:** Lo que se ve en la distopía política de Ballard es un reciclaje -en el buen sentido de la palabra- de las sociedades futuras que habían mostrado Zamiatin, Huxley, Orwell o Bradbury. Por lo tanto, toma de ellos la forma de plasmar ese mundo futuro, aunque el escritor inglés lo hace con los conceptos que rigen la posmodernidad. Con esto, la aportación de Ballard es mostrar una sociedad que se rige bajo los principios del patriotismo, el consumismo y la violencia canalizadora. Algunos de estos rasgos han aparecido ya en otras obras, como en la película *The*

Purge: La noche de las bestias (2013), donde la violencia está legitimada una noche al año.

- **Autor:** James Graham Ballard (1930-2009) es un escritor inglés de ciencia ficción y fuertemente ligado con el género distópico. Ballard es representativo del género de la época, pues lo cultiva en sus diversas líneas de evolución. Escribe distopías medioambientales -*El mundo sumergido*, *El mundo de cristal*- y políticas -*Furia feroz*-.

- **Argumento:** Tras un tiroteo en un centro comercial, el sospechoso de la muerte de tres personas es puesto en libertad. Richard Pearson, el hijo de una de las víctimas, decide investigar por su cuenta qué se esconde detrás del asesinato en particular y de una sociedad dirigida por el gobierno en general.

- **Sociedad:** En la obra se muestra una Inglaterra futura en la que reina el consumismo, es un "pueblo en un estado terminal de consumismo"¹⁰². La vida social está exclusivamente marcada por ir de compras. No existen cines ni iglesias, y la única actividad cultural proviene de las vallas publicitarias que incitan a comprar y comprar.

Este consumismo es para la sociedad la nueva forma para ser feliz, y para el Estado representa su forma de control. Es un consumismo que da paso a un patriotismo exacerbado, e incluso a un fascismo. "El consumismo y un nuevo totalitarismo se habían encontrado de manera fortuita en un centro de compras y habían celebrado un matrimonio de pesadilla"¹⁰³, se nos advierte en el libro.

Detrás de este volumen de ventas de la gente se esconde un "aburrimiento gigantesco"¹⁰⁴. Los habitantes, adormecidos y dóciles ante el poder, sacian su aburrimiento a través del deporte, que desemboca en violencia. La mayoría de los eventos deportivos terminan con enfrentamientos de las bandas de *hooligans* e incluso con mítines patrióticos.

- **Ingredientes temáticos:** Todo este entramado consumista-patriótico está organizado por el Gobierno, que tiene en el Metro-Centre, un macro-centro comercial, su base de operaciones.

¹⁰² Ballard, James Graham. "Bienvenidos a Metro-Centre". Minotauro, Año edición: 2008 (Pág. 15)

¹⁰³ Ballard. ob. cit. (pág. 219)

¹⁰⁴ Ballard. ob. cit. (pág. 78)

- **Personajes:** La obra de Ballard también tiene en común con los clásicos distópicos las dudas del protagonista. Richard Pearson llega a Brooklands para resolver el misterio del asesinato de su padre, pero pronto él reconoce que esto queda en un segundo plano. La obra es un recorrido por las dudas de Pearson sobre su compromiso o no con la sociedad que se está conformando en Brooklands. El propio protagonista llega a confesar su simpatía hacia el régimen cuando dice: "Yo me había comprometido con el Metro-Centre"¹⁰⁵. Sus dudas, no obstante, le hacen acercarse al grupo de resistencia.

Como ya ocurriera con los clásicos distópicos, la figura antagonista está representada por el Gobierno totalitario que controla a los habitantes como marionetas.

- **Resistencia:** La mayoría de la sociedad está dominada por este régimen totalitario. No obstante, hay una pequeña parte que no está conforme con los criterios consumistas y patrióticos, tal y como se explica en el libro: "Hay personas a las que las cosas les iban muy bien y se sienten excluidas. El poder se ha trasladado al Metro-Centre. Es una nueva clase de consumismo: equipos de fútbol subvencionados, clubes de hinchas, bandas que llevan el paso, televisión por cable. A muchas gente no le gusta."¹⁰⁶

- **Crítica:** *Bienvenidos a Metro-Centre* es un crítica a algunos conceptos que trajo la posmodernidad.

El más claro de todos ellos es el del consumismo, que ya en el presente protagoniza la vida social de las personas y ha pasado a ser más importante incluso que la producción. También hay una crítica al abandono de la razón, para dar paso a la exclusividad de los sentimientos como forma de manipulación. De lo que quiere advertir Ballard es que estos nuevos conceptos, llevados al extremo, puede conllevar un patriotismo exacerbado o lo que es peor, un neo-fascismo.

Por último, Ballard recuerda a Huxley y recupera su concepto de la endaumonía social 70 años después. El escritor lo hace vigente en su relación con el consumo y el deporte, que sirven como vías de escape para que la gente no se preocupe. En el siguiente pasaje del libro queda patente la falsa felicidad de la sociedad que presenta el escritor inglés: "Los transeúntes estaban demasiado ocupados con sus compras para fijarse en mí.

¹⁰⁵ Ballard. ob. cit. (pág. 182)

¹⁰⁶ Ballard. ob. cit. (pág. 153)

Parecían prósperos y satisfechos, y se paseaban confiados por un pueblo en el que no había más que tiendas y pequeños almacenes."¹⁰⁷

Ballard demuestra que aún es posible hacer distopías políticas que recuerden a los grandes clásicos del género. Lo hace con atino, pues focaliza sus críticas en el reciclaje de conceptos que trajeron la posmodernidad, lo que hace que su distopía cuadre en un futuro no muy lejano.

5. ¿Hacia dónde va la distopía?

Hasta ahora se ha estudiado el origen de la distopía, que no es otro que su antónimo, la utopía, así como el nacimiento y evolución del género distópico hasta los últimos días. En este último punto, se hará un diagnóstico de las de las siguientes vías que podría tomar el tren de la distopía. Obviamente, es el punto más incierto del trabajo, y tampoco pretende ser un avance profético de lo que vendrá. Aún así, es cierto que con el bagaje y conocimiento de las respuestas distópicas ante las preocupaciones sociales vistas hasta hoy, se pueden difuminar ciertos marcos de actuación que se limitarán. Es decir, si sabemos de dónde venimos y dónde estamos, estaremos más cerca de conocer hacia dónde vamos.

La primera premisa importante es que la distopía es un género nuevo, si se tiene en cuenta que la primera obra plenamente distópica fue *Nosotros*, publicada en 1924. Es un género joven y que ha demostrado que se encuentra todavía en fase de expansión, por lo que en los próximos años promete seguir creciendo. Para conocer sus caminos, no basta solo con prestar atención a las obras culturales, pues como se ha dicho ya varias veces en el trabajo, el género, ficcional en principio, se caracteriza por nutrirse de los procesos históricos y sociales que suceden en la realidad. Así pues, buena parte del diagnóstico futuro de la distopía deberá centrarse en tres aspectos: las preocupaciones reales de la sociedad, hasta qué punto se están cumpliendo las profecías distópicas y el papel de la distopía en la agenda mediática.

5.1. Agenda de preocupaciones

Las últimas obras distópicas que se han analizado sirven para conocer las preocupaciones presentes y futuras. En un primer plano, parece que nos encontramos en la misma situación que cuando apareció la respuesta a la posmodernidad, que se plasmó

¹⁰⁷ Ballard. ob. cit. (pág. 14)

en la apertura de la temática distópica hacia otras proyecciones, como la preocupación medioambiental y el miedo al avance de la tecnología. No obstante, siendo la misma preocupación, la forma en la que se plasma ha cambiado. Es cierto que *12 Monos* e *Interstellar* reside la crítica al exceso de la raza humana, pero en la última se propone una nueva solución: dejar el planeta Tierra. Igual ocurre con la tecnología, donde *Matrix* advirtió acerca de la dominación de las máquinas. No obstante, ni quince años después, *Black Mirror* muestra la evolución tecnológica, y con ella, la evolución de la distopía tecnológica relacionada con la alienación del ser humano hacia al ocio. Más de lo mismo ocurre con la distopía política, donde Ballard relaciona la opresión del fascismo con el consumismo.

Así pues, la agenda de preocupaciones será la que marcará la agenda cultural distópica. Tal y como explican Frank y Fritzie Manuel, la satisfacción del hambre elemental, como primera necesidad, ha dejado de ser una necesidad. Así como hay en el mundo diferentes niveles de crecimiento económico y de aceptación de los modos de la civilización tecnológica-científica, así también coexisten en un nuevo babel utopías-distopías que responden a diferentes necesidades.¹⁰⁸

5.2. Distopía y realidad

Hay una canción que advierte que "El mundo ya es clavado a un episodio de *Black Mirror*"¹⁰⁹. Para conocer la evolución de la distopía, es importante también comprender si los universos que se ven en las pantallas o se leen en los libros se están cumpliendo. De ser así, esto implica un paso más del género. Si lo que en principio era futuro es realmente el presente, habrá más miedo que desembocará en proyecciones todavía más futuristas y apocalípticas.

De hecho, el ciclo distópico parece hablar más de los miedos del presente que de la intención de corregir el futuro, lo que no hace más que alimentar el pesimismo imperante, iniciado con la decadencia de la idea del progreso. En el presente parecen haberse cumplido, total o parcialmente, algunas distopías que, teóricamente, respondían a patrones ficcionales. Un ejemplo es la web *Dystopia Tracker*¹¹⁰ donde los usuarios proponen algunas profecías cumplidas que se han proyectado en películas, series o novelas.

¹⁰⁸ Manuel, Frank E. y Manuel Fritzie P, ob. cit. (tomo III) (pág. 340)

¹⁰⁹ *Empecé de 0*, Tote King

¹¹⁰ <http://www.dystopiatracker.com/E>

Ya lo advertía Charlie Brooker, creador de *Black Mirror*, que una entrevista reconoció que tenía la impresión de que la mitad de historias que aparecían en la primera temporada de su serie estaban ocurriendo en la realidad.¹¹¹

De hecho, cada vez más está menos claro si lo que se muestra en los episodios de la serie británica es futuro o presente. La representación real del capítulo *15 millones de créditos* se encuentra en las cárceles brasileñas, donde los prisioneros montan en bicicleta para reducir su pena. ¿No son las Google Glass un aparato que permite registrar lo que vemos, algo semejante a lo que ocurre en el capítulo *Tu historia completa*? Y por último, *LivesOn* es un programa que garantiza la actividad de la cuenta personal de Twitter de una persona que haya fallecido. La aplicación envía *tweets*, marca favoritos y responde a los mensajes mediante un análisis de los gustos, preferencias y sintaxis que se desprenden de la propia cuenta cuando todavía estamos vivos para mimetizar al máximo nuestra actividad. Estos son solo unos ejemplos de que la distopía no están tan alejada de la realidad.

5.3. Distopía y medios

En relación con el último punto, es importante destacar la función de los medios en la distopía, y viceversa, pues la distopía forma parte de la agenda mediática. Hay que verlo como un proceso que se retroalimenta, pues las ficciones surgen de la moralidad que se consensua socialmente en una época, y a la vez sirven para reforzarla.

Aquí es importante destacar el papel de la cultura como creadora de un imaginario colectivo, como sostiene Roman Gubern. Él resalta la función reorganizadora que tienen los mensajes mediáticos en el consenso social de la sociedad. Lo que hacen las fabulaciones sociales es cohesionar el tejido social, a la vez que proponen un imaginario colectivo compartido.

6. Conclusiones

El objetivo principal del trabajo ha sido establecer un recorrido por el género distópico, desde su aparición hasta el estado actual y futuro, pasando por su recorrido. El origen hay que bifurcarlo, pues en primer lugar la aparición de la distopía no es más que un alejamiento de la utopía, su antónimo pero a la vez parecido género. No obstante, en términos más concretos, la progresiva transición del género distópico empezó a gestarse

¹¹¹ Fernández Eduardo. "Vuelve Black Mirror, la serie que rompió la pantalla". Publicado en *El Mundo* el 04/03/2013

en el cambio de siglo, a partir de motivos sociales -decadencia de la idea de progreso y desilusión por revoluciones, entre otros- y culturales -la aparición de la ciencia ficción.

Desde su aparición oficial, con la publicación de *Nosotros* (1924), el género ha experimentado una evolución meteórica. En sus escasos 90 años de existencia, ha diagnosticado los totalitarismos y las preocupaciones sociales del período de entreguerras con *Metrópolis*, *Un mundo feliz*, *1984* y *Fahrenheit 451*. Tal es el recorrido de la distopía, que se ha adaptado en el paso de la modernidad a la posmodernidad, que trajo consigo un gran abanico temático y una migración parcial de la literatura al cine.

El género es todavía joven -no se recoge la palabra *distopía* en el diccionario-, y su reciente evolución augura un buen provenir distópico. Las preocupaciones presentes y futuras marcarán los próximos pasos del género.

Tanto en su nacimiento como en su evolución, no hay que entender la distopía solo como un agente cultural. Su aparición y recorrido son respuestas a acontecimientos políticos y sociales reales. Una de las tónicas del trabajo ha sido comprobar la unión entre realidad y ficción, y con qué fuerza se estrechaban la mano para forjar el género distópico.

La evolución del género también estará marcada por la influencia que tenga en los medios, y viceversa. Gubern centra su teoría sobre el imaginario colectivo de la sociedad en los medios, afirmando: "El cine, más que espejo documental de la realidad social, es espejo de un imaginario colectivo configurado por los deseos, frustraciones, creencias, aversiones, y obsesiones de los sujetos que componen su población."¹¹²

La afirmación de Gubern sirve como colofón del trabajo para asegurar el carácter perpetuador de la cultura y por tanto, lo que aquí interesa, de la distopía. El género ha ido evolucionando a causa de las realidades históricas y sociales, que se han plasmado en proyecciones teóricamente futuras, en forma de pesadillas políticas, sociales, medioambientales y tecnológicas. El hecho de que se hayan representado en la cultura, en forma de novelas, películas y series no ha hecho más que reforzar el género distópico, pues los temores de la gente se confirman conforme los ven plasmados en la cultura. Con todo, la evolución cultural -ficcional- e histórica -real- dilucidan un futuro

¹¹² Gubern, ob. cit. pág. 10

para la distopía, en contraposición al declive definitivo de la idea de esperanza en el ser humano, que está en clara tendencia de aceptar y perpetuar un futuro nada alentador.

Bibliografía

- López Keller, Estrella. "Distopía: otro final de la Utopía"
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/40183538?uid=3737952&uid=2&uid=4&sid=21106386817031>
- Jameson, Fredric. "Arqueologías del futuro" AKAL, 2009
- Bloch, Ernst. "El principio esperanza", Tomo I, TROTTA, 1948
- Bloch, Ernst. "El principio esperanza", Tomo II, TROTTA, 1948
- Bloch, Ernst. "El principio esperanza", Tomo III, TROTTA, 1948
- Manuel, Frank E. y Manuel Fritzie P. "El pensamiento utópico en el mundo occidental I: Antecedentes y Nacimiento de la Utopía (Hasta el siglo XVI), TAURUS, 1981-
Manuel, Frank E. y
- Manuel, Frank E. y Manuel Fritzie P. "El pensamiento utópico en el mundo occidental II: El Auge de la Utopía: La Utopía Cristiana (siglos XVII-XIX), TAURUS 1981
- Manuel, Fritzie P. "El pensamiento utópico en el mundo occidental III: La Utopía Revolucionaria y el Crepúsculo de las Utopías (Siglo XIX-XX)", TAURUS, 1981
- Moro Tomás. "Utopía", 1516, traducción Pedro Voltes de 2011, AUSTRAL
- Campanella, Tommaso. "La Ciudad del Sol", 1602, traducción de 2006 de Emilio García Estébanez, AKAL
- Núñez Lavedez, Luis. "De la utopía clásica a la distopía actual". Revista de Estudios Políticos, n° 44, Marzo-Abril, 1995
http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/utopia-clasica-distopia-actual-luis-nu%C3%B1ez-ladeveze/id/56448369.html
- Costa, Jordi. "El tiempo de la distopía". *El País*, 10/10/2014
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html
- Buck-Morss, Susan. "Mundo soñado y catástrofe". A. MACHADO LIBROS, 2004
- Castro Vilalta, Natalia. "Ciencia, Tecnología y Sociedad en la literatura de ciencia ficción". Revista CTS, n°11, vol.4, Julio de 2008
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-00132008000200010
- Eco. Umberto "Historia de las tierras y los lugares legendarios", LUMEN, 2013
- Wells, Herbert George. "La Máquina del Tiempo". Ed. Juventud, Año edición: 2013

- Schlögel, Karl. "Terror y utopía", EL ACANTILADO, 2008
- Zamiatin, Evgueni. "Nosotros". Akal, Año edición: 2008
- Huxley, Aldous. "Un mundo feliz". Debolsillo, Año edición: 2014
- Orwell, George. "1984". Austral, Año edición: 2012
- von Harbou, Thea. "Metrópolis". Gallo Nero, Año edición: 2013
- Lang, Fritz. "Metrópolis". Estrenada en 1927
- Bradbury, Ray. "Fahrenheit 451". DEBOLS!ILLO, Año edición: 2014
- Jameson, Fredric. "La lógica cultural del capitalismo tardío". Ensayo traducido por Celia Montolío y Ramón del Castillo
- Bauman, Zygmunt. "La vida líquida". Austral, Año edición: 2006
- Gubern, Roman. "Espejo de fantasmas", 1993, ESPASA HOY
- Dick, Philip K. "Blade Runner. ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?" Booket. Año edición: 2014
- Scott, Ridley. "Blade Runner". Estrenada en 1982
- Burgess, Anthony. "La naranja mecánica". Booket. Año edición, 2014
- Kubrick, Stanley. "La naranja mecánica". Estrenada en 1971
- Gilliam, Terry. "12 Monos". Estrenada en 1995
- Nolan, Christopher. "Interstellar". Estrenada en 2014
- Blomkamp, Neill. "Elysium. Estrenada en 2013
- Kelly, Dennis. Utopia. Estrenada en 2013
- Bas, Borja. "Utopía: Instrucciones básicas de uso" 29 de Mayo de 2013, El País http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/29/tentaciones/1369846679_170410.html
- Nichols, Jeff. "Take Shelter". Estrenada en 2011
- McCarthy, Cormac. "La carretera". DEBOLS!ILLO, Año edición: 2012
- Hillcoat, John. "La carretera. Estrenada en 2009
- Wachowski, Lana; Wachowski, Andrew Paul. "Matrix". Estrenada en 1999
- Brooker, Charlie. "Black Mirror". Estrenada en 2011
- Gómez Urzaiz, Begoña. "Si recargar un Iphone nos quitara 10 minutos de vida, lo haríamos". El País. 4/12/2013 http://elpais.com/elpais/2013/12/04/icon/1386194137_786585.html
- Jonze, Spike. "Her". Estrenada en 2013
- Ballard, James Graham. "Bienvenidos a Metro-Centre". Minotauro, Año edición: 2008
- Fernández Eduardo. "Vuelve Black Mirror, la serie que rompió la pantalla". *El Mundo* el 04/03/2013 <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/03/01/television/1362159118.html>