

## 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:**

## **AGRAÏMENTS**

No podria haver fet possible aquest projecte sense la col·laboració de diverses persones, a les quals agraeixo profundament tota l'ajuda rebuda.

En primer lloc, ha estat essencial la positivitat de la meva tutora, la Gemma Casamajó, i la seva predisposició; perquè m'ha permès fer un treball que s'adapta completament als meus interessos i perquè en moments de dubte ha estat qui m'ha impulsat més a seguir treballant.

En segon lloc, cal dir que sense la inestimable ajuda de l'Albert Chillón no hauria sabut com encarar el treball ni com fer una bona tria de les obres aquí analitzades. Li agraeixo l'enriquiment que m'ha aportat i també totes les facilitats pel què fa a les obres, al tema en general i a la documentació més necessària.

També voldria donar les gràcies al Jordi Vidal, un dels millors professors que he pogut tenir i gràcies al qual aquest tema va entrar a formar part de la meva vida i les meves preocupacions.

Finalment, m'agradaria fer una petita enumeració d'aquelles persones que fan falta sempre. A la colla, per tot. A la família, les rudes, amics i amigues de la universitat, satèl·lits indispensables i a l'Albert, infinites gràcies pels ànims i l'empenta. I al Lluís per la complicitat i comprensió.

*A l'avi, l'àvia i la iaia.*

## ÍNDEX

<b>1. Origen i finalitats del treball</b> .....	<b>2</b>
1.1. Introducció. De la necessitat de la utopia .....	4
1.2. Introducció. De la necessitat de la distopia .....	11
<b>2. La distòpia en la literatura, el cinema i les sèries</b> .....	<b>18</b>
<b>2.1. Exposició llibres analitzats</b> .....	<b>20</b>
2.1.1. El feixisme realitzable el <i>1984</i> (1948), George Orwell .....	20
2.1.2. La derrota més enllà del mur: <i>Nosaltres</i> , de Yevgueni Zamiatin (1924) .....	26
2.1.3. El crim de la cultura a <i>Fahrenheit 451</i> (1953), de Ray Bradbury .....	32
2.1.4. El món manipuladorament feliç de Huxley: <i>Un món feliç</i> (1953) .....	38
<b>2.2. Exposició material AV analitzat</b> .....	<b>44</b>
2.2.1. <i>Black Mirror</i> o la hiperbolització d'una realitat palpable .....	44
2.2.2. La fàbrica humana de <i>Metròpolis</i> .....	60
2.2.3. L'empatia robòtica contra l'egoisme humà a <i>Blade Runner</i> .....	61
<b>3. Les conclusions</b> .....	<b>65</b>
<b>3.1. La proliferació tecnològica en detriment de la conservació de la Natura</b> .....	<b>65</b>
3.1.1. Dependència tecnològica en un context de necessitat natural .....	66
3.1.2. Immediatesa tecnològica vs. paciència de la natura .....	68
3.1.3. El control dels instints com a eina .....	71
3.1.4. El canvi climàtic i la contaminació com un símbol d'extermini .....	72
<b>3.2. El desequilibri en el poder legítimat per un sistema inflexible</b> .....	<b>73</b>
3.2.1. There is no alternative .....	74
3.2.2. La polarització social a causa de la política .....	75
3.2.3. La rutina com a eina de control .....	80
<b>3.3. Deshumanització de l'espècie humana</b> .....	<b>82</b>
3.3.1. Agudització de les desigualtats.....	82
3.3.2. La desesperació i el desig de la no-existència .....	86
3.3.3. La manca d'empatia com l'expressió més inhumana .....	90

## BIBLIOGRAFIA

## ANNEX

## 1. Origen i finalitats del treball

Aquest treball neix d'una inquietud constant, de les que roseguen per dins i emboiren pensaments. Ja des que l'individu es va situar com el centre de la vida, prenent així el relleu a divinitats diverses, que pensaments filosòfics i intel·lectuals s'han plantejat les crisis de valors morals com un problema de l'espècie humana que la pot dur a la pròpia extinció.

La creació d'obres utòpiques i distòpiques, ja sigui en la literatura, com en el cinema, com en altres àmbits de l'art i la cultura, és una qüestió preocupant perquè evidencia l'existència d'unes desigualtats, situacions i conflictes que precisen ser criticats i analitzats per tal d'eradicar-se, millorar-se o renovar-se.

La utopia ha estat un tema recurrent en els meus interessos: ja a la secundària m'interessava el socialisme del segle XIX, el socialisme que Marx i Engels van considerar "utòpic", per diferenciar-lo del propi, el "científic".

Aquesta qualificació a les idees, projectes i iniciatives de diversos intel·lectuals i empresaris de l'època pretenia desprestigiar els impulsors de l'embrió del socialisme i de tots els seus derivats, ja que les propostes d'aquests socialistes es veien com a irrealitzables, poc factibles a la pràctica; mentre que el socialisme proposat per Marx i Engels era més possible, segons els seus mateixos ideòlegs.

Marx exposava que el component ideal, normatiu i especulatiu s'ha de convertir en pràctic per tal que el socialisme sigui real. I que per això s'ha de "prescindir de la tendència experimentalista dels socialistes utòpics com Cabet, i decantar-se per raons estadístiques i econòmiques". (NÚÑEZ, 1986)<sup>1</sup>

Malgrat el socialisme utòpic quedés menyspreat i reduït a tot un conjunt d'impulsos que mai van acabar de quallar del tot, cal reconèixer que el seu llegat perdura, encara avui, en algunes comunitats que pretenen ser alternatives al sistema Capitalista depredador. És gràcies al socialisme utòpic i a les utopies que el van propulsar que al segle XIX hi va haver persones que es van atrevir a experimentar a nivell comunitari formes de vida més horitzontals i igualitàries; i que avui en dia es segueix vivint així en diferents racons de tot el planeta.

---

<sup>1</sup> NÚÑEZ LADEVEZE, Luis; *Sobre el proceso de la utopía a la distopía*, 1986. Publicat a la Revista de Estudios Políticos (Nueva Época); núm. 52

Actualment hi ha ecoaldees, escoles que proven de treballar amb projectes i desmarcar-se de la tradicionalitat magistral a les aules, els mateixos kibbutzim d'Israel tenen un funcionament comunitari alternatiu; també hi ha famílies que conviuen en zones àmplies i en harmonia amb la naturalesa, amb el mínim contacte amb la societat capitalista i pràcticament autogestionats; fins i tot projectes a nivell comunitari dins de grans ciutats que segueixen en marxa i que, mica en mica, van prenent més força.

I aquestes iniciatives i granets de sorra són hereus directes del llegat que el socialisme utòpic va forjar al llarg del segle XIX, malgrat es comencés llavors en un ambient industrialitzat i es portés a la pràctica, generalment, en fàbriques i s'encarés a la quotidianitats dels treballadors i a la millora de les seves condicions de vida.

Actualment, la utopia -i la distòpia- segueixen sent impulsores de moviments socials d'arreu del món. Són motors de mobilitzacions que han tingut pes a nivell local i internacional, des del moviment dels Indignats fins a les Primaveres Àrabs.

La voluntat d'unes condicions més justes i humanes forma part de la naturalesa de la nostra espècie, sobretot tenint en compte la vida en societat. Però a vegades allò que inicialment s'avalua com una possibilitat de canvi a millor acaba degenerant en una rèplica del que ja hi havia o en una nova forma d'injustícia, opressió o falta de llibertat, solidaritat i drets.

És per això que dins la ciència-ficció hi ha diverses obres que exposen el "què passaria si..." de manera alarmista però basant-se en realitats viscudes. La distòpia porta, dins les premisses de la ficció, projeccions de com es podria arribar a transformar la societat duent a l'extrem les limitacions de llibertats, l'explotació del medi ambient o la desigualtat dins una comunitat concreta.

És preocupant que actualment algunes de les advertències dels creadors de les distòpies del segle XX s'hagin realitzat, malgrat no fossin previsions sinó, simplement, hiperbolitzacions del que els autors vivien.

Aquest treball pretén, doncs, exposar algunes d'aquestes distòpies literàries i cinematogràfiques; descriure'n els fets que hi tenen lloc i fer un recull dels temes comuns que s'han tractat al llarg de la història del gènere, entre els segles XX i XXI.

Pel què fa a la metodologia del projecte, el primer pas ha estat acotar la temàtica, ja que en uns inicis el treball pretenia fer un anàlisi de la realitat present mitjançant l'acompliment de distòpies del segle XX i XXI, però al tractar-se de l'àmbit de la comunicació no s'adequava als estàndards proposats per la facultat.

Així, un cop delimitat el tema a l'anàlisi d'obres distòpiques amb la finalitat de buscar-ne temes compartits, calia fer una selecció de quines serien les obres a estudiar. Per realitzar la tria m'he guiat pels consells del professor i escriptor, i sortosament expert en la literatura i cinema distòpics Albert Chillón; i també per la opinió de la meva tutora. Tot i així, al ser una apassionada del gènere, també he llegit i visualitzat altres obres utòpiques i distòpiques que, malgrat no apareguin al treball, m'han servit per assegurar encara més els temes comuns i per comprendre una mica millor tant el gènere com els autors.

### 1.1. Introducció. De la necessitat de la utopia

El terme *utopia*, estesesament definit i desgastat, no té uns límits clars. Mai ha estat possible, doncs, conèixer-ne l'extensió real. La popularitat del concepte sorgeix el 1516 amb la publicació d'*Utopia*, per l'anglès Thomas More, on l'autor pretén reflectir el funcionament d'una societat fictícia, perfecta des de la seva percepció, justa i ideal. (MORE, CAMPANELLA, BACON, 1980)<sup>2</sup>

Així, des que es té constància de l'ús del terme que la utopia és un **mecanisme de reflexió i crítica** sobre la realitat del moment viscut i que desemboca en la proposta imaginativa d'una situació millor. L'essència del pensament utòpic, doncs, és la d'estar predisposat a idear o crear una societat que tingui unes condicions ideals de convivència, organitzant l'ésser humà en tots els seus àmbits per tal de prioritzar-ne el seu benestar i felicitat.

La república utòpica de More és una societat ideal que no té ni temps ni lloc real: existeix només a Utopia, l'illa inventada per l'autor. Molts anys abans, l'obra de Plató ja té certes

---

<sup>2</sup> MORE, Thomas / CAMPANELLA, Tomaso / BACON, Francis; *Utopías del Renacimiento*. Ediciones F.C.E. España, S.A. Madrid, 1980 (6ª edició)



similituds amb la de More: de fet, l'inspira. En el cas de l'autor grec, a *La República*<sup>3</sup> es presenta una societat ideal i ordenada, on es tenen en consideració valors i defectes humans i es segueix una teoria segons la qual cadascú ha d'aportar a la societat allò en què és bo. A grans trets, vindria a ser una idea similar al que defensen algunes comunitats anticapitalistes o alternatives, actualment vigents, on els seus membres hi contribueixen fent allò que saben fer i aportant allò que poden aportar.

En el mite de la caverna Plató diferencia el món sensible (el món de la caverna) i el món de les idees (el món exterior). Aquesta diferenciació podria ser traslladada a l'actualitat i, així, fer una distinció entre el que creiem que és la realitat (que vindria a ser, doncs, la caverna o món sensible) i el que és la realitat realment (el món de les idees, l'exterior, el tot)<sup>4</sup>.

La utopia o idea de societat ideal neix durant el Renaixement, sobretot perquè és llavors quan també sorgeix la idea que la funció del govern no ha de ser la salvació de l'ànima dels súbdits, sinó garantir la felicitat dels governats. Al Renaixement la creença que la vida és només un estat previ a la mort comença a caure en decadència. Això fa que les finalitats polítiques passin a ser finalitats assolibles durant la vida: els qui governen han de **garantir la integritat física i la felicitat social** dels individus mentre duri la vida, i no pas garantir la salvació de l'ànima en la vida futura. Aquest nou interès per l'assoliment de la felicitat en el moment present és el que impulsa el naixement del gènere utòpic i la recerca de les condicions per ser feliç. (SIERRA, 1987)<sup>5</sup>

Com explica Hopenhayn, el Renaixement és l'origen de la modernitat i, també, la llavor de les utopies pel què fa als problemes del moment. Per tant, el Renaixement acaba sent el bressol del gènere utòpic i distòpic:

“Al Renacimiento se le atribuyen los orígenes de la modernidad, el advenimiento de una nueva racionalidad económica —la mercantil— y la imposición de una nueva racionalidad política —laica, instrumental, de Estado—. También se le adjudica la ruptura con el teocentrismo, el inicio de una larga secuencia de revoluciones científicas y técnicas, y la transformación radical de principios éticos y visiones de mundo.

<sup>3</sup> L'obra es construeix a partir de converses imaginàries entre Sòcrates, mestre de Plató, i altres personatges, que dialoguen, bàsicament, del que és o ha de ser la justícia: un dels debats més recurrents de les utopies i distòpies.

<sup>4</sup> BOSCH, Antoni et al.; *Atena. Lectures de Filosofia* (2012). Ed. La Magrana, Barcelona.

<sup>5</sup> SIERRA GONZÁLEZ, Ángela; *Las utopías. Del Estado real a los Estados soñados* (1987). Ed. Lerna, S.A. Barcelona.

Pocas veces o ninguna en la historia de Occidente el cambio ha sido tan comprensivo, tan fecundo, tan radical. Pero como toda transformación que implica nuevas formas de organización política y socioeconómica y nuevas matrices culturales, la del Renacimiento fue **conflictiva, violenta y preñada de antagonismos**. Luchas doctrinarias, pugnas entre grupos sociales con intereses contradictorios, tensiones entre el Príncipe y la Iglesia y guerras entre estados emergentes marcaron el compás de la época.

Transiciones tan abarcadoras, como la del Renacimiento, son también generosas en fantasías, sueños, alucinaciones. En estos delirios muchas veces aparecen contenidos los conflictos que marcan las grandes transformaciones, pero no bajo la forma diáfana en que podría expresarlo un estadista o un analista, sino en el **lenguaje cifrado de lo imaginario**. De allí que el "texto" del delirio utópico no se ofrece mansamente a la avidez del lector, sino que le opone una resistencia que sólo puede zanjarse con gran esfuerzo interpretativo".<sup>6</sup>

Pel què fa a la seva utilitat a través de la ciència ficció, la utopia és una esperança, una illa alternativa a la realitat viscuda i encallada. No és més un destí com un camí a seguir, la propulsora d'iniciatives més justes al sistema desigual i limitat per unes premisses establertes segons els interessos d'una minoria.

Com escriu Núñez, la utopia en els seus inicis criticava la realitat present per donar constància dels defectes socials que calia eradicar en benefici d'un futur millor:

"La utopía, más que pensada, es imaginada como un modelo aparte, sin lugar ninguno, fuera del devenir intrínseco de la sociedad. Los propósitos son principalmente críticos, y los utopistas utilizan su imagen con fines instrumentales para, mediante el mecanismo de la comparación entre la imagen fabulada y la realidad social vivida, **exponer los defectos de una Sociedad que no se comporta conforme a los principios que predica**, que no se atreve, como decía Schiller, a parecerse a lo que es". (NÚÑEZ, 1986)<sup>7</sup>

Ja al segle XIX, els progressos tecnològics i científics havien inspirat diversos intel·lectuals, sobretot empresaris de l'àmbit de la burgesia, a experimentar amb models de treball on es tinguessin en compte els drets dels treballadors i el seu benestar. Així, veien en el progrés tecnològic una via per facilitar la duresa de les feines i poder alleugerir la pressió de la classe

<sup>6</sup> HOPENHAYN, Martin; Utopías del Renacimiento, Moro, Campanella, Bacon. Estudi on-line en pdf: [https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303183553/rev39\\_hopenhayn.pdf](https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303183553/rev39_hopenhayn.pdf)

<sup>7</sup> NÚÑEZ LADEVEZE, Luis; *Sobre el proceso de la utopía a la distopía*, 1986. Publicat a la *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época); núm. 52

obrera. Robert Owen, Charles Fourier o Louis Blanc són alguns dels impulsors de petites comunitats organitzades internament.

La premissa bàsica d'aquests utòpics era garantir la felicitat dels membres de la comunitat, partint d'una resposta als efectes de la Revolució Industrial en l'empitjorament de les condicions de vida dels obrers. Però els projectes van acabar morint, perquè l'empatia amb la classe treballadora no era ben vista per part de tot l'àmbit burgès o perquè la praxis va suposar molts inconvenients. Les iniciatives d'aquests emprenedors, i dels seus successors, eren criticades i definides com el *comunisme de la ingenuïtat*. (FERNÁNDEZ, 2002)<sup>8</sup>

A finals del segle XIX, una de les discussions polítiques més recurrents del món de la literatura de ciència-ficció de la utopia (i, conseqüentment, de la distòpia) és la balança que es crea entre el Capitalisme i el Socialisme. Però també és llavors quan es comencen a generar les fòbies cap a les evolucions tecnològiques, la depredació mediambiental i, ja més endavant, la immersió d'allò real en allò virtual, canvi que té un avenç progressiu. (COSTA, 2014)<sup>9</sup>

En aquest camí cap el Capitalisme i la desigualtat, conjuntament amb els processos d'industrialització, és quan sorgeixen utopies i projectes de socialistes utòpics: per mitigar els efectes destructors del Capitalisme en benefici a una societat idíl·lica. La insatisfacció amb el sistema del present és la que impulsa la ideació d'una utopia de referència.

El socialisme, doncs, es construeix sobre els fonaments de la utopia: precisament quan aquesta passa a ser un pensament social. El que cal un cop la utopia es transforma en pensament social és "guiar l'acció política amb la finalitat que el que es pretén ser *en un futur* es desplaci fins al *ser actual*". Aquest trànsit d'un espai a l'altre, com expressa Núñez, no ha de ser quelcom imaginari o possible, sinó que s'ha de "considerar com a imperatiu pràctic, que condueixi la iniciativa política". (NÚÑEZ, 1986)<sup>10</sup>

En aquest context, el debat sobre el positivisme o negativisme de la tecnologia ja comença amb la Revolució Industrial, en un enfrontament entre els qui veien la maquinització com a

---

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ-RECATALÀ, Denis; *Étienne Cabet et le comunisme de l'ingénuité*, 2002. Article publicat a l'*Humanité*: <http://www.humanite.fr/node/270038>

<sup>9</sup> COSTA, Jordi; *El tiempo de la distopía*, 2014. Article publicat a *El País*: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689\\_539421.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html)

<sup>10</sup> NÚÑEZ LADEVEZE, Luis; *Sobre el proceso de la utopia a la distopía*, 1986. Publicat a la *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época); núm. 52

progrés i aquells qui ho veien com una amenaça, els luddites<sup>11</sup>. Aquestes perspectives es veuen clarament a la *Metròpolis* (1927) de Fritz Lang, inspirada en la Nova York industrialitzada: la classe dominant troba que els avenços tecnològics, que permeten les fàbriques i, més endavant, el fordisme<sup>12</sup>; són progrés, mentre que la classe obrera ho acaba veient com una amenaça al propi benestar.

També a *Un món feliç* (1932) s'analitza el fordisme i tot el què va suposar: Huxley el porta a l'extrem fins a insinuar que, amb el pas del temps, la cadena de muntatge serà aplicada a l'espècie humana en si i que també nosaltres acabarem sent fabricats per unes elits.

Traslladar aquest debat tecnològic a l'actualitat ens duu al següent plantejament: som, actualment, éssers hipertecnològics però ignorants?

Així, les utopies tenen una part de distòpia. Estats Units, per exemple, es va construir partint d'una idea utòpica, però la seva base és un genocidi cruel que es justifica en el destí manifest de l'expansió, de la Nova Europa, del Nou Món. És, doncs, una distòpia justificada en la utopia. Perquè a vegades, quan una utopia s'ha assolit, pot desembocar en distòpia. (COSTA, 2014)<sup>13</sup> Aquest és el cas de l'Utopia de Huxley; i també la decepció d'Étienne Cabet, socialista utòpic francès que va crear el projecte icarià<sup>14</sup> i que se li va acabar girant en contra. (CABET, 1848)<sup>15</sup>

Ja més endavant, la Unió Soviètica és un clar exemple de com la utopia condueix a una situació distòpica, o de com el perseguir un objectiu "utòpic" té els seus beneficis i progressos socials però en detriment de llibertats i drets. Es pot partir d'una base més aviat utòpica i amb anhels de socialisme, solidaritat, igualtat i justícia, però la praxis resulta ser més complexa i obscura que les pretensions inicials.

---

<sup>11</sup> Iniciat pels artesans anglesos, el ludisme va ser un moviment del segle XIX que culpava les màquines de la degradació de la situació obrera i, com a conseqüència, duien a terme actes violents contra els aparells de les fàbriques on treballaven. Generalment enviaven cartes d'amenaça als empresaris com a advertència prèvia als atacs, firmant com a "Ned Ludd"; i és d'aquí d'on prové el nom.

<sup>12</sup> Sistema de producció ideat a finals dels anys 20 per Henry Ford (1863-1947), empresari del món automobilístic, i que consistia en la cadena de muntatge per abaratir costos i fer més eficient la producció.

<sup>13</sup> COSTA, Jordi; *El tiempo de la distopía*, 2014. Article publicat a El País: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689\\_539421.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html)

<sup>14</sup> Étienne Cabet va dur a la pràctica el 1848 una iniciativa de socialisme utòpic, viatjant amb els seus seguidors a Estats Units i creant un nou sistema de vida seguint les pautes del socialisme del segle XIX. Els utòpics creien en el canvi sense revolució i per això funcionaven creant petites comunitats. Les icàries de Cabet van acabar fracassant, i ell mateix se'n va desdir quan la seva proposta de crear un òrgan de govern amb un president i no pas un comitè va ser rebutjada.

<sup>15</sup> CABET, Étienne; *Voyage en Icarie* (1848, 5na edició); Populaire, París.

Al segle XX, doncs, es somiava amb la **construcció d'una utopia de masses**, tant al bloc oriental com a l'occidental, partint de la modernització industrial. Aquesta modernització es veia com una eina per superar l'escassetat i per assolir la felicitat personal, unint el col·lectiu i l'individu. La reestructuració industrial del món es veia com una via per aportar la felicitat material a les masses (que, més que felicitat plena, seria més aviat satisfacció), i en el socialisme rus es veia aquesta possibilitat. Però al final va resultar que el socialisme europeu s'ha anat desintegrant com les utopies dels burgesos del segle XIX. (BUCK-MORSS, 2004)<sup>16</sup>

L'autora de *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2004) defensa, doncs, que els desenvolupaments culturals del segle XX en règims polítics oposats tenia un punt de contacte, aquest "somni utòpic" que la modernitat industrial proporcionava felicitat a les masses; però que acaba fracassant i transformant-se en distòpia:

"Este sueño se ha transformado una y otra vez en una pesadilla que ha llevado a las catástrofes de la guerra, a la explotación, a la dictadura y a la destrucción tecnológica. Continuar con el mismo sueño en el futuro, impermeable a los peligros ecológicos, sería poco menos que un suicidio. No obstante, **estos efectos catastróficos necesitan ser evaluados en nombre de la esperanza democrática y utópica a la que el sueño dio expresión y no como un rechazo del mismo**. Un mundo organizado por el capital mundial en el que la producción industrial continúa con su expansión, aunque esta vez de una manera que es indiferente al bienestar de las masas y exenta de trabas políticas, no es un mundo en que las catástrofes vayan a desaparecer. Éstas continuarán sucediendo y nadie será responsable de ellas". (BUCK-MORSS, 2004)

És en aquest context que l'autora evidencia que es facilita i legitima el **monopoli de la violència per part de l'estat**, i a partir del qual Walter Benjamin va criticar el paper de la policia no com els protectors de la llei, sinó com els protectors del monopoli del dret a establir la llei. El paper que Benjamin atorga a la policia és el paper de la Policia del Pensament d'Orwell, dels Guardians de Zamiatin, dels bombers de Bradbury.

---

<sup>16</sup> BUCK-MORSS, Susan; *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2004). Ed. A. Machado Libros, S.A., Madrid.

No hi ha, doncs, una identitat entre aquells qui exerceixen la sobirania popular i el poble que representen: és en aquestes situacions quan el paper de la utopia es torna encara més necessari.

La utopia és una qualitat inherent a la condició humana, que pot tenir la seva base en la concepció més hedonista de la vida: la recerca d'allò que ens fa feliços, allò que ens fa estar bé; l'aconseguir saciar la nostra curiositat, el conèixer més, l'avançar, el créixer. Però la utopia és molt més que això, ja que no és un fet només superficial i un instint primari, sinó que és una generadora de reflexió i una motivadora del desenvolupament just i solidari: **no es redueix a l'individu, sinó que té una vessant de felicitat col·lectiva.**

Tot i així, el naixement dels pensaments utòpics rau, precisament, en l'individu. És un instint primari, que ens porta a desitjar i a demanar, a perseguir i a buscar, allò que percebem com a millor o més bo que el que ja tenim. Que l'impuls inicial, o *impuls utòpic*, sigui individual no vol dir que es quedarà reclòs en l'individu, sinó que, contràriament, "l'impuls individual és el primer pas per a qualsevol manifestació utòpica col·lectiva". (BLOCH, 2004)<sup>17</sup>

Oficialment, la utopia és un projecte o un sistema desitjable, de difícil realització; o una representació imaginativa d'una societat futura. Segons els diccionaris, una cosa utòpica és una cosa irrealitzable, quimèrica, impracticable. Molta gent ho considera una ingenuïtat, una estupidesa o una pèrdua de temps. Però la utopia serveix. És més, **la utopia és necessària quan la realitat existent sembla impossible de creure.**

La utopia també és, en certa manera, un atac al costum de l'home a menysprear o fins i tot rebutjar tot allò que es descriu sense existir, allò que podria ser però no és. És un mètode que serveix per progressar, evolucionar, posar-se a prova, fer autocrítica, buscar solucions als problemes i millores a situacions precàries i injustes. Com deien Eduardo Galeano i Fernando Birri<sup>18</sup>, les utopies serveixen, doncs, per caminar.

<sup>17</sup> BLOCH, Ernst; *El principio esperanza*, vol. II (1848). Ed. Trotta

<sup>18</sup> "La utopía está en el horizonte. Yo sé muy bien que nunca la alcanzaré. Que si yo camino diez pasos ella se alejará diez pasos, cuanto más la busque menos la encontraré porque ella se va alejando a medida que yo me acerco"-Fernando Birri

## 1.2. Introducció. De la necessitat de la distopia

La utopia és la mare de la distòpia. S'atribueix la primera aparició del terme a John Stuart Mill, el 1868, com a crítica a unes mesures del govern Irlandès amb les quals estava en desacord, ja que les trobava infactibles: "El que generalment es coneix com a utòpic és quelcom massa bo per ser realitzable; però resulta que el que pretenen oferir -s'entén, el govern irlandès- és massa dolent per tal de ser realitzable".

Així, el concepte ja neix amb un enfocament negatiu. Al diccionari de la Real Academia Española fa poc temps que s'ha acceptat la paraula, que es defineix com a *representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana*. Però al Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans només es defineix la distòpia com a la *posició anòmala d'un òrgan o d'una part del cos*. Res a veure amb la seva definició i ús en la ciència-ficció.

La distòpia, com a necessitat dins la literatura i les arts en general, servia en uns inicis per **alertar sobre la possible decadència humana en un futur** però, a mesura que ha anat avançant en el temps, la distòpia ja serveix per **advertir de les problemàtiques del present**.

Així s'exposa des de la International Anthony Burgess Foundation, l'autor de la novel·la *La taronja mecànica* (1962), que inspira la pel·lícula de culte de Kubrick del mateix nom:

"Dystopian fiction is rarely about the future. It always reflects the time in which it is written. For the authors of Burgess's generation, their writing was connected with their experiences of military life and events surrounding the Second World War, but as the twentieth century progressed, grand political narratives such as fascism and communism ceased to be relevant. Dystopias began to reflect dominant concerns such as consumerism and equality, and the ever-present technological world".

La distòpia ha anat fent-se un lloc propi com a subgènere, derivant amb aspectes particulars dins el gran eix de la ciència-ficció. I s'ha fet un lloc propi perquè té unes característiques molt concretes, perquè totes les obres considerades com a distòpiques exposen el **desgast de la moralitat i valors humans**, que van des del respecte i l'empatia fins la solidaritat i la consciència col·lectiva.

Ha servit també, en els seus inicis, per experimentar i imaginar amb el “què hauria passat si...” fantasiós típic de la **ucronia**, és a dir, el *donar per suposats esdeveniments que no han passat però que haurien pogut ocórrer* (RAE). Un exemple clau del gènere distòpic que s'ajunta amb la ucronia és *L'home al castell alt* (1962), de Philip K. Dick, on l'autor juga amb la hipotètica derrota dels Aliats suposant que Estats Units mai hagués intervingut a la Segona Guerra Mundial i l'exèrcit nazi hagués vençut el conflicte militar. (ROA, 2014)<sup>19</sup>

És precisament Dick qui inspira una de les obres mestres de la distòpia del segle XX, comentada en aquest treball: *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, treu part de la seva inspiració en *Somien els andròides en ovelles elèctriques?* (1968), que s'ambienta en un món ple de pols radioactiva a causa d'una guerra nuclear, cosa que porta les persones a tenir animals robòtics perquè la majoria dels animals reals han mort.

Actualment el gènere distòpic ha obtingut una posició important al mercat, amb èxits com la saga dels *Jocs de la Fam* (2008), de Suzanne Collins; i es pot afirmar que les obres distòpiques actuals analitzen, critiquen, o seccionen la societat que els serveix com a inspiració en tres blocs: la derrota evolutiva de l'ésser humà per una espècie amb més consciència mediambiental, la gestió estatal de l'odi i la violència, i la “farmacocràcia”, com definia l'escriptor Stanislaw Lem al control farmacològic de les estructures de poder. (COSTA, 2014)<sup>20</sup>

Pel què fa a l'**aspecte mediambiental**, un clar exemple és *Dawn of the Planet of the Apes* (*El amanecer del planeta de los simios*, de 2014), on els simis amb els quals estan experimentant els científics demostren tenir una percepció i consciència més realista i desenvolupada davant els efectes catastròfics de l'humà a la Terra que els propis humans.

La **gestió estatal de l'odi i la violència** és clarament palpable en obres com *1984* (1949), de George Orwell, o *Nosaltres* (1924), de Yevgueni Zamiatin, on l'estat té una supremacia total i exerceix el poder mitjançant la força, el control i la por. Aquesta gestió estatal recorda règims totalitaris com el de Stalin, o com el nacionalsocialisme hitlerià (de fet, *Nosaltres* és una crítica a la Unió Soviètica de la censura, la repressió i la manipulació mediàtica que va viure l'autor; i el Ministeri de Propaganda de Goebbels -“una mentida repetida mil vegades es transforma en

<sup>19</sup> ROA DEVIA, Cindy; *Distopía y literatura: de 1984 de George Orwell a Los Juegos del Hambre de Suzanne Collins* (2014). Treball de fi de Grau, Universitat Javeriana, Bogotá:  
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/12130/RoaDeviaCindyLorena2014.pdf;se>

<sup>20</sup> COSTA, Jordi; *El tiempo de la distopía*, 2014. Article publicat a El País:  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689\\_539421.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html)



veritat"- inspira les eines de control de la informació de 1984); i també es podria reflectir, en un àmbit ja molt més actual, en el règim de Corea de Nord i en l'hegemonia mediàtica de Trump als Estats Units.

El tercer aspecte, el de la **farmacocràcia**, és una de les essències de l'estabilitat social d'*Un món feliç* d'Aldous Huxley, on al Londres del futur la ciutadania es droga amb el soma, que els serveix per sentir-se còmodes i feliços enmig d'una realitat fingida, basada en la segregació social.

Per tal de classificar la distopia, i tenint en compte la seva complexitat, es poden organitzar en dos grups: aquelles que són considerades *distòpies patents*, és a dir, en les quals és evident que la societat és conflictiva i pateix algun tipus d'opressió; i aquelles que es denominen *falses utopies*. Les falses utopies són aquelles on la distòpia queda amagada o camuflada sota una aparença perfecta o feliç. Però que, malgrat no semblar-ho, no deixa de ser una distòpia en tota regla, com passa a l'Utopia d'*Un món feliç* o a les comunitats d'Ursula K. Le Guin a *Els desposseïts* (1974). (CAMPBELL, 2011)<sup>21</sup>

La propagació del gènere distòpic, malgrat que la paraula s'utilitzés des del segle XIX, té lloc durant el segle XX, en un context de repressió i de canvis polítics, econòmics i socials que van transformar la realitat viscuda fins llavors. L'auge del feixisme europeu, les conseqüències de la Segona Guerra Mundial i l'acceleració de la globalització són aspectes que van marcar les vides dels autors distòpics. Probablement la clau de les distòpies sigui, doncs, el context que vivien els autors i la incertesa i expectació que els provocava aquell moment, com explica el polític i periodista Pablo Antillano:

"Huxley y los intelectuales de su época presenciaron el ascenso y **consolidación de esos regímenes que basaban su hegemonía en el uso de la violencia y de novedosos recursos del control social, como la propaganda, la sicología de masas, los nacientes y poderosos medios de comunicación, el esfuerzo científico aplicado a la guerra y a la represión**. Frente a sus ojos se estructuraron sociedades orientadas por la concentración del poder político, la abolición de las libertades públicas, la regulación excesiva y finalmente el

---

<sup>21</sup> CAMPBELL, Gabriela; *La distopía en la literatura*, 2011. Article publicat a Lecturalia: <http://www.lecturalia.com/blog/2011/10/24/la-distopia-en-la-literatura/>

control absoluto. El albedrío, la libertad y la democracia, desaparecían progresivamente...” (ANTILLANO, 2012)<sup>22</sup>

La distòpia reflecteix la realització de les pors del present, o l'advertència de les pors del futur; la materialització palpable dels aspectes que, segons els diversos autors, deshumanitzen les persones i les apropen més a ser un engranatge de fàbrica que no pas a éssers humans. S'hi critiquen l'**hedonisme i la banalitat de vides supèrflues**, basades en la percepció de la resta sobre un mateix, o en els plaers més superficials i accessibles, les satisfaccions més bàsiques i la **normalització de la desigualtat com a motor social**.

La normalització de la desigualtat en la majoria dels personatges o societats distòpiques, i la seva justificació, és un tema molt recurrent. La desigualtat sol donar-se en dos eixos: o bé en l'accés al poder/informació o bé en les condicions i privilegis de les diferents classes socials. El poder acostuma a estar concentrat en una minoria, una elit concreta, que maneja els fils de la resta del gruix social.

Però la desigualtat de les distòpies no és únicament material o de recursos, sinó que les distòpies van molt més enllà, com remarca Galindo:

“Poder político, suerte, genes, energía y tiempo. Cinco fuentes de inequidad que se entremezclan con el mero acceso a recursos materiales para mostrarnos que, efectivamente, ser desiguales es consustancial a la condición social del ser humano. Por el momento: al igual que la ciencia ficción, la forma en que la humanidad se organiza está siempre en el terreno de la especulación. No sabemos qué nos deparará el mañana, porque (mientras no controlemos el viaje en el tiempo) «el mañana» es allá donde ningún ser humano ha estado antes”. (GALINDO, 2015)<sup>23</sup>

Buck-Morss defensa que la utopia de masses que es pretenia crear al segle XX, a l'actualitat ha quedat inexistent perquè ha passat a ser una distòpia. I aquesta distòpia s'ha creat perquè té com a desencadenants aspectes de base utòpica que s'han acabat mutant i tergiversant, precisament a causa dels efectes de la desigualtat: el **consumisme com a forma ideològica mundial, l'abandonament de la idea d'assegurar al col·lectiu allò que busca l'individu**; la

---

<sup>22</sup> ANTILLANO, Pablo; *La profecía de Huxley y el siglo biotech: La sociedad posthumana nos alcanza* (2012). *Apuntes Filosóficos*, núm. 30.

<sup>23</sup> GALINDO, Jorge; *La desigualdad inevitable: una mirada a través de la ciencia ficción*, 2015. Article publicat a JotDown: <http://www.jotdown.es/2015/04/la-desigualdad-inevitable-una-mirada-a-traves-de-la-ciencia-ficcion/>

**superposició d'ideals capitalistes i socialistes** (socialisme d'estat i democràcia capitalista com a dos mètodes similars), i la **fugacitat de la vida moderna**, com lamentava Walter Benjamin. La vida es troba en un canvi constant, canvis que poden tornar-se perillosos quan les estructures de poder els utilitzen de manera instrumental.

Així, aspectes de la utopia de masses que es percebien com a bons poden acabar transformant-se en amenaces socials:

- La sobirania de masses pot acabar desembocant en guerra, creació i polarització de nacionalismes, o por revolucionària;
- L'abundància i la producció industrial poden generar explotació;
- La cultura de masses pot passar a ser creadora de violència estètica i anestèsia ciutadana (BUCK-MORSS, 2004)<sup>24</sup>

Però, com en la utopia, el pessimisme al que es veuen abocats els autors del gènere distòpic serveix, també com la utopia en si, com a motor. El pessimisme, o el rancor social, es tradueixen en un generador d'alternatives i de crítica i autocrítica. Com remarca Ricard Ruiz Garzón, el gènere distòpic ha acostumat a tenir més creixement i ressò a la Història després de grans crisis col·lectives. Les crisis han estat, doncs, impulsores d'utopies i distòpies. Tot i així, cal tenir en compte que quan es parla de crisis generadores de distòpies no es tracta de crisis reduïdes a l'àmbit econòmic, sinó que es tracta de crisis que també hagin afectat l'àmbit i els valors socials.

Els moments que són inestables al present serveixen per crear distòpies projectades en un futur, futur que cada vegada és més proper a la realitat de l'instant que s'està vivint. És per això que les distòpies tenen una altra funció important, a part de la d'alertar-nos davant els perills de la societat que podem estar perpetuant malgrat no adonar-nos-en: el llegat d'obres del segle XX com són *1984*, *Nosaltres*, *Fahrenheit 451* o *Un món feliç* serveix als ciutadans de l'avui per **trobar impopulars algunes mesures governamentals**. És gràcies a les distòpies que, en ocasions, descobrim la negativitat, el perill o la manipulació interessada que s'amaga sota l'aprovació d'alguna llei, sota la posada en marxa d'alguna nova invenció tecnològica o sota l'augment de repressió i control per "garantir una seguretat necessària" en temps de conflictes.

---

<sup>24</sup> BUCK-MORSS, Susan; *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2004). Ed. A. Machado Libros, S.A., Madrid.

A això es refereix Josep M. Nadal Suau, al seu article sobre l'antologia de Ruiz Garzón de distòpies pel segle XXI:

“Tal vez, opuestamente, podría decirse que la esencia de la distopía sea hacer aparecer las peores potencialidades de nuestra arquitectura social, con la voluntad de que ese gesto cancele la posibilidad de habitarlas. Así, la escritura distópica se acabaría revelando como **sistemáticamente esperanzada, como una muestra de fe en la narración**”. (NADAL, 2014)<sup>25</sup>

És, en part, gràcies a les distòpies que la mutilació de la cultura, llengua i Humanitats genera tanta irritació, és gràcies a les distòpies que règims totalitaris com el de Corea del Nord o l'aïllament de comunitats de la resta del món amb bloquejos i control d'Internet són vistos amb recel, és gràcies a les distòpies que ja estem advertits davant les manipulacions mediàtiques i sobre quin empresa controla quin grup de comunicació, o sobre quin polític determina què surt als mitjans i què no.

Perquè les distòpies que van néixer com a resposta als règims totalitaristes del segle XX , a les destrosses de la Segona Guerra Mundial i als efectes de polítiques neoliberals i de la crisi mediambiental; no fan sinó projectar algunes de les condicions que actualment ja succeeixen, que ja són una realitat innegable. I la seva herència ens permet estar més alerta davant els passos de governs, multinacionals i institucions de poder diverses.

Al llarg del nostre segle, les distòpies han anat inspirant-se cada vegada més en la situació present, reflectint **no ja un futur hipotètic sinó un futur immediat**; exagerat però probable. És el cas de la sèrie de Charlie Brooker, *Black Mirror* (2011), que segueix produint-se i que, com més s'avança en les temporades, més s'inspira en la nostra realitat i més ens incomoda, perquè ens fa sentir còmplices. Així ho exposa Campbell que, malgrat no referir-se a aquesta sèrie en concret, sí que es refereix a l'evolució del gènere distòpic al nostre temps:

“Por lo general, cuanto más se acerca una distopía a temas que están presentes en nuestro tiempo, es decir, cuanto más plausible nos resulte, más incómoda y cercana será y, por tanto, mayor impacto tendrá en el lector. El poder de los medios de comunicación, la superpoblación, la escasez de alimentos, el neoliberalismo más extremo, la devastación ecológica... todos

---

<sup>25</sup> NADAL SUAU, Josep Maria; *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI*, 2014. Article publicat a El cultural: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Manana-todavia-Doce-distopias-para-el-siglo-XXI/34892>

son problemas que reconocemos en nuestro mundo actual y que nos dirigen hacia un futuro poco prometedor". (CAMPBELL, 2011)<sup>26</sup>

Per tant, **la utopia i la distòpia són processos necessaris**, i una eina molt útil de la ciència-ficció, per tal que les persones millorem la pròpia vida, la dels altres, i el conjunt social sobretot. Cal tenir en compte que, segons s'ha dit al llarg de la Història; una utopia només és realitzable destruint-se a ella mateixa (MARIN, 1973)<sup>27</sup>, però les distòpies sí que s'han anat realitzant tant a petita com a gran escala. A partir d'aquest fet, caldria reflexionar sobre el per què i fer un exercici tant individual com col·lectiu per trobar la manera d'allunyar-se de la destrossa del planeta i la nostra espècie (distòpia) i trobar una alternativa de vida que ens harmonitzi entre nosaltres i amb tot allò que ens envolta (utopia).

---

<sup>26</sup> CAMPBELL, Gabriela; *La distopía en la literatura*, 2011. Article publicat a Lecturalia: <http://www.lecturalia.com/blog/2011/10/24/la-distopia-en-la-literatura/>

<sup>27</sup> MARIN, Louis; *L'Utopie n'est pas un projet politique ou 'le Projet d'émigration du citoyen Cabet' (1848)* (1973). *Utopiques: Jeux d'espaces*, Les Éditions de Minuit, Paris.

## 2. La distòpia en la literatura, el cinema i les sèries

El gènere distòpic és una reacció, una resposta a uns contextos i condicions sociopolítiques concretes, que alarmaven els autors del gènere. Té una relació directa amb la utopia perquè n'és, precisament, la continuació: la distòpia és **el despertar de la utopia**, el que queda quan la boira utòpica s'escampa, quan el tel s'esvaeix, i descobreix l'esquelet real.

El gènere distòpic és la via per expressar el desengany que s'enduen els autors davant la possibilitat de canvi i millora, de progrés positiu, que resulta ser una il·lusió manipulada més que no pas una realitat, com ja deia Calderón de la Barca a *La vida es sueño* (1636):

Y sí haremos, pues estamos  
en mundo tan singular,  
que el vivir solo es sonar;  
y la experiencia me enseña  
que el hombre que vive sueña  
lo que es hasta despertar.

(...)

¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño,  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.

[*Escena XIX, monòleg de Segismundo*]

La distòpia ens serveix per reflectir la derrota i la tristesa a què queden sumits els qui utilitzen el gènere, pel què fa al fracàs de moviments i lluites socials, i també la solidaritat entre persones, que queden esclafats sota el Neoliberalisme i el Capitalisme, amb la destrossa de l'harmonia entre l'espècie humana i la Natura, i davant la inexistència d'una reconciliació amb la ciència i tecnologia com a eines d'acompanyament i no de control de la nostra evolució.

Núñez publicava a finals dels anys vuitanta que el gènere distòpic és un escenari inevitable, com a resposta a la decepció de les transformacions del món modern, i una forma d'expressió útil:

“Nada tiene, pues, de extraño que haya un ambiente propicio para la distopía, un sentimiento contrautópico generalizado, una sensación de desánimo, de pesimismo, de unánime desencanto. El elemento que refleja mejor ese ambiente es, como en el origen del género, el material imaginativo. El reino de la distopía ha sustituido, en la imagen de los fabuladores, el sueño de la utopía, y ha disuelto su deseo inicial en la desesperanza. El inventario es imponente y el horizonte del tema se desdibuja en el océano literario de la ciencia ficción, donde la geografía se torna caprichosa y donde todo intento de clasificación está destinado al fracaso. Pero hay vetas significativas que han dejado impronta profunda, y cuya intención y contenido consisten precisamente en reflejar una imagen distópica y distanciada de la realidad. **La crítica ha encontrado en la utopía negativa un instrumento poderoso para exponer su disentimiento, su protesta y su temor**”. (NÚÑEZ, 1986)<sup>28</sup>

Les obres que han estat seleccionades per aquest treball són peces representatives del gènere, i essencials per entendre la crítica de diversos autors pel què fa a la societat on vivien o on encara viuen actualment. Exposen la seva decepció amb la realitat que els envolta, i suggereixen, mitjançant una exageració de la pròpia experiència, com podria ser la situació existent portada a l'extrem.

Per tant, la distòpia sorgeix del despertar del somni utòpic, de la seva decadència i trencament. És el pas cap a una **ruptura amb la idea de progrés, la pèrdua de la fe en la ciència** i els seus descobriments. La distòpia troba el seu lloc en el moment que la ciència-ficció canvia de perspectiva: les esperances posades en la ciència, la tecnologia i el progrés d'ambdues; passen a transformar-se en pors. (LÓPEZ, 1991)<sup>29</sup> I, com apunta Díaz, les obres distòpiques serveixen per les dues cares de la Modernitat: la socialista i la capital, i mai passen de moda. (DÍAZ, 2006)<sup>30</sup>

<sup>28</sup> NÚÑEZ LADEVEZE, Luis; *Sobre el proceso de la utopía a la distopía*, 1986. Publicat a la Revista de Estudios Políticos (Nueva Época); núm. 52.

<sup>29</sup> LÓPEZ KELLER, Estrella; *Distopía: otro final de la utopía*, 1991. Article publicat a la Revista Española de Investigaciones Sociológicas, núm. 55. Publicacions del Centre d'Investigacions Sociològiques.

<sup>30</sup> DÍAZ, Fernando; *Nosotros, de Yevgueni Zamiatin*, 2006. Publicat al blog Destripando Terrones: <http://destripandoterrones.blogspot.com.es/2006/11/nosotros-de-yevgueni-zamiatin.html>

## 2.1. Exposició llibres analitzats

En aquest apartat s'hi presenta un recull de la síntesi de diversos aspectes a tenir en compte a l'hora d'analitzar les obres, seguint un patró comú. Així, de cada llibre s'exposa com és la societat que s'hi representa, com s'organitza de manera governamental i jeràrquica i també com es desenvolupa el control social (si és que n'hi ha), com són els personatges pel què fa als seus caràcters i personalitats, quina és la relació entre els humans i la Natura, i, finalment, quin és el paper que destina a la tecnologia cada autor.

Cadascun dels apartats d'anàlisi es tancarà amb una exposició del desenllaç de les obres, ja que és un punt clau a l'hora de determinar la intencionalitat de l'autor o les seves motivacions personals que l'han dut a escriure.

### 2.1.1. El feixisme realitzable el 1984 (1949), George Orwell

*1984* és l'obra distòpica per definició. La societat que planteja Orwell, jugant amb l'ordre del nombre dels anys amb el títol (la novel·la s'escriu el 1948 i exposa un futur imaginari el 1984) genera unes pautes que seran seguides per diversos autors distòpics en els segles XX i XXI. Així, es podria considerar **Orwell com el pare de les distopies modernes**, ja que la seva obra serveix d'inspiració a moltes d'altres del mateix gènere.

Orwell va basar-se en la realitat present per la creació de la seva distòpia: un cop finalitzada la Segona Guerra Mundial i en el procés de creació dels dos blocs hegemònics, la URSS i els Estats Units, una de les pors era l'evolució cap a una nova guerra, però amb un armament atòmic molt més desenvolupat.

A *1984* el món es divideix en tres superpotències en pugna constant i, precisament, amb una gran capacitat atòmica de destrucció. La societat on viu Winston Smith, el protagonista, és Oceania: ajunta el Regne Unit i Irlanda, tot Amèrica, el sud d'Àfrica i també Nova Zelanda. En aquesta zona representa que governa un estil de socialisme feixista, amb un gran control per part del líder (el Gran Germà) i els membres del partit únic (SOCANG, socialisme anglès) en contrast a la **desinformació i la contínua repressió** a què queden reduïts els ciutadans.

Smith treballa al Ministeri de la Veritat i es dedica a reescriure la Història, modificant aquells fragments de llibres, notícies i altres publicacions que no s'adiuen als interessos actuals del



partit, per tal d'evitar que alguna vegada s'hagi mentit o que algun cop no s'hagi complert alguna promesa feta en el passat.

La decadent societat de 1984, creada sobre un **escenari de la postguerra i la destrucció constant**, parteix de les pròpies vivències de l'autor. Orwell s'inspira en els horrors viscuts durant la Guerra Civil Espanyola i la Segona Guerra Mundial, vestint així de negre els membres del Partit Interior de 1984 com els soldats de les SS nazis i de blau els del Partit Exterior, com els membres de la Falange espanyola. (ALFOCEA, 2013)<sup>31</sup>

La proposta d'Orwell pel què fa a l'organització de la civilització futura és força interessant, sobretot si es té en compte que alguns dels aspectes distòpics que ell observa temorosament han acabat per posar-se realment a la pràctica.

La població de 1984 es distribueix arquitectònicament en edificis idèntics, tots austers i senzills però amb imatges del gran líder i el partit únic que emplenen parets i locals. Hi ha una clara segregació dels ciutadans en barris segons la seva classe, creant així **guetos socials**. Les rutines establertes i compartides serveixen com a eina de control per als membres del partit i la policia (una rutina compartida entre tota la població en facilita clarament la vigilància) i també de seguretat pels mateixos membres de la societat.

A causa d'això, hi ha una **normalització de la vigilància i el control** (helicòpters, tele-pantalles de les cases, control veïnal, grups civils i juvenils de vigilància...). L'espai es distribueix en "franges aèries", hi ha un aïllament de les notícies de l'exterior, i també es duu a terme la **re-invenció de la Història** segons les preferències i interessos del líder i el partit, que és al que es dedica el protagonista. Així es crea una veritat única i impossible de contrastar, com passa actualment en el búnquer d'aïllament que és Corea del Nord.

Aquest apunt del control de la realitat i de la seva veracitat és essencial en l'estructura social de 1984. Actualment la difamació de notícies falses pot portar conseqüències com la pena de mort o a la creació de noves lleis, ja que es considera que va en contra de la llibertat d'expressió. Però l'ofici de Winston, que fomenta aquesta pràctica i que, segons Francis Fukuyama, "fa impossible la resistència de la democràcia quan hi ha manca de credibilitat en

---

<sup>31</sup> ALFOCEA, José; 1984, *la novela distópica que todos debemos leer*, 2013. Article publicat a El blog de José Alfocea: <http://jalfocea.com/2013/07/18/1984-la-novela-distopica-que-todos-debemos-leer/>

les institucions i provoca que el combat polític partidari impregni tots els àmbits de la vida”; a 1984 és necessari, precisament, per la supervivència del règim. El context de la Guerra Freda que va inspirar Orwell en aquesta novel·la no cal ser reviscut per constatar la controvèrsia que es crea quan els governs són els àrbitres de la veritat. (ROSE i MCHANGAMA, 2017)<sup>32</sup>

El món de 1984 implica una societat en guerra constant contra uns enemics exteriors, probablement evocant la idea del *Lebensraum* -espai vital- del nazisme; i també en guerra interna amb els contrarevolucionaris.

Pel què fa a com es reproduceix el control social, hi ha 4 ministeris que s'encarreguen de l'organització de la societat, abarçant-ne tots els àmbits essencials:

- **Ministeri de la Veritat** (miniveri): educació, espectacles, belles arts, notícies. Aquest ministeri controla totes les publicacions i activitats a les què tenen accés els ciutadans, i es dedica també a revisar informacions ja publicades per tal de modificar-les o eliminar-les segons convingui al règim. La finalitat del Ministeri de la Veritat és reescriure història, món i vida de la societat per tal d'adaptar-la als interessos del gran líder i del partit, com el Ministeri de Propaganda de Goebbels o el control dels mitjans de comunicació durant el règim stalinista.
- **Ministeri de la Pau** (minipax): bàsicament es cuida de la guerra (interior i exterior). El Ministeri de la Pau s'encarrega de la guerra contra els països externs i també del control de la població civil i el terror intern, per tal de mantenir a ratlla qualsevol hipotètic impuls o efímera idea de revolta contra el sistema.
- **Ministeri de l'Amor** (minimor): llei i ordre. Assegura l'acompliment de les pautes establertes i un correcte desenvolupament del dia a dia segons les peticions del Gran Germà, per assegurar el bon funcionament del règim.
- **Ministeri de l'Abundància** (minimolt): economia.

És més que evident que cap dels ministeris respon al seu nom, ja que tots es dediquen a mentir, manipular i controlar la població. De fet, cada ministeri fa precisament el contrari del que anuncia: el Ministeri de la Veritat es dedica a mentir en tots els àmbits

---

<sup>32</sup> ROSE, Fleming i MCHANGAMA, Jacob; *Cuando la distopía de 1984 se convierte en realidad*, 2017. Article publicat a *El economista*, originari de *The Washington Post*: <http://eleconomista.com.mx/internacional/2017/02/18/cuando-distopia-1984-se-convierte-realidad>

per adaptar la realitat a les declaracions del líder; el Ministeri de la Pau es dedica a fer la guerra, el Ministeri de l'Amor es dedica a la repressió i al càstig, i el de l'Abundància es dedica a gestionar els recursos en un context de guerra i pobresa extrema.

El simple nom dels ministeris és ja intencionat i tendencios, perquè en camufla completament la funció real.

A part dels ministeris, la mateixa població controla i denuncia la resta al més mínim indici d'infidelitat davant el règim, i també existeix la Policia del Pensament, l'òrgan de control més temut. A més, la ciutadania està sotmesa a una **pobresa i campanyes d'estalvi constants**, cosa que dificulta la seva hipotètica preocupació a altres assumptes.

Un altre mecanisme és la **mutilació de la cultura**, representada a través de l'idioma inventat de la *novaparla*, que elimina sinònims i retalla i agrupa paraules per fer més pobre i limitat el llenguatge: la llibertat lingüística i cultural es retroalimenta amb el progrés social, i d'aquesta manera això s'evita. També s'eliminen molts productes essencials i d'altres que fomentarien la creativitat i la reflexió: només es podien aconseguir al mercat negre en els barris més desfavorits, en perill d'extinció per la constant purga interna.

La novaparla té com a finalitat expressar únicament i exclusiva els dogmes i principis del SOCANG, aconseguint any rere any que qualsevol idea contrària a la ideologia del socialisme anglès acabés sent literalment impensable. Així, s'inventen noves paraules i s'eliminen dobles significats d'altres, simplificant fins l'extrem el llenguatge. La paraula "lliure", per exemple, només existia en el context de "el camp està lliure de males herbes"; però no en el significat intrínsec de la llibertat, ja que a la societat d'Orwell la llibertat política i intel·lectual eren inexistents. Si una cosa no es pot anomenar queda condemnada a la no-existència. (Biblioteca d'Autors Socialistes, UCM; 2017)

En definitiva, el control de la societat es podria resumir amb els eslògans del partit únic:

"LA GUERRA ÉS PAU. LA LLIBERTAT ÉS ESCLAVATGE. LA IGNORÀNCIA ÉS FORÇA"

Els habitants que apareixen a 1984 prioritzen el treball en comptes de la pròpia cura, malgrat segurament tot vagi lligat amb l'instint de supervivència, ja que actuen **impulsats per la por**. Els ciutadans normals són persones **resignades i conformistes**: han adoptat una actitud passiva davant el control a què estan empesos i han acceptat la seva situació com la normalitat i realitat inevitable i única. Són inexpressius, ja sigui per cautela o per instint, i s'aferren a la

seva rutina. Amb tot, hi ha un **decadència personal i es refugien en les rutines**, l'alcohol (la "Ginebra Victòria") i la feina.

Són personatges que en la seva gran majoria són insensibles i no tenen empatia davant el patiment humà, ja que estan acostumats a la guerra, el dolor i la violència com una quotidianitat més. Es submergeixen en l'odi que se'ls imposa davant tot enemic i activitat contrarevolucionaris, i es limiten a seguir les pautes diàries i les ordres.

Tot el seu dia a dia està controlat i ho saben, des dels seus moviments i accions als seus pensaments: qualsevol error els pot suposar la mort. Són **adoctrinats des de ben petits**, en els grups dels Espies quan són infants (molts dels quals delaten els propis pares) i per la Lliga Juvenil Antisexe quan són joves. El **control de la sexualitat** és també un factor que contribueix a la passivitat dels personatges i al control social, ja que evita qualsevol experiència del plaer i l'intercanvi o complicitat entre persones.

El règim es dedica a evaporar totes aquelles persones mínimament reflexives i complexes, que no s'adhereixin a la simplicitat de les pautes rectilínies:

"Un dia d'aquests, va pensar Winston, amb una sobtada i profunda convicció, vaporitzaran Syme, és massa intel·ligent. Hi veu massa clar i parla massa planerament. Al Partit no li agraden gens aquestes persones. Un dia desapareixerà, ho duia escrit a la cara". (1984, p.74)

El protagonista, Winston Smith, és un dels pocs personatges inquietos que s'arrisquen a anar més enllà i a conèixer i saber, cosa que el porta a la **pròpia destrucció**, primer com a persona humana i finalment com a ésser viu. Efectivament, la seva predicció sobre Syme no era equivocada: com tants altres membres de la societat orwelliana, Syme era una persona massa profunda i podia arribar a suposar un perill per la continuïtat de la legitimitat del règim.

El personatge de Júlia representa la **revolta fallida**, la pèrdua de tota esperança de canvi: la màxima expressió de la distòpia. Ella és l'Eva de 1984, la que insta a Smith a rebel·lar-se contra les pautes establertes, la que el sedueix cap a la revolta contra el sistema. Si no fos per aquest personatge, i malgrat que Winston ja es qüestionava alguns límits de la llibertat en favor a la seguretat, mai hauria fet el pas de temptar la sort interessant-se pels principis del contrarevolucionari Goldstein.

El Paradís del qual s'expulsa Adam i Eva per haver desobeït les normes de Déu amb l'arbre prohibit és el mateix que, al llarg de la història, s'ha pretès buscar amb la utopia i s'ha desmitificat amb la distòpia, en l'aspecte més conceptual i retòric.

Els habitants del Londres de *1984* d'Orwell són una **metàfora de la decadència humana** davant les esperances que es tenien a les utopies del segle XX. Els poders que van anar-se creant al llarg del segle ja perpetuaven formes de desigualtat i conflicte que han marcat la història contemporània i han format les bases del caos destructiu de la humanitat. Així, la literatura distòpica que emana *1984* és un mitjà per qüestionar els intents fallits de la construcció d'un món millor. (ROA, 2014)<sup>33</sup>

Pel què fa a la relació entre els humans i la natura, a *1984* la civilització es troba en un territori urbà, probablement en mal estat a causa de les guerres, i la natura queda reduïda a indrets de **refugi i aïllament de la bruta rutina**. Així, el contacte de les persones amb la natura és mínim, sinó inexistent: una metàfora de la impossibilitat de respirar fons i omplir els pulmons de net en una societat com a la de *1984*.

Com a la majoria de distòpies, la tecnologia té la seva essència en el **control, l'àmbit militar i la innovació en eines de repressió, tortura i espionatge**. La tecnologia té el poder de submissió, ja que l'espècie humana en depèn.

A *1984* probablement la finalitat més rellevant de la tecnologia sigui la de la vigilància de la ciutadania, ja que és present arreu: a les cases personals s'hi instal·len pantalles de control, els ministeris tenen cada ciutadà situat, i màquines aèries (els helicòpters) ronden la ciutat acabant de fer impossible la intimitat. Avui en dia aquest control l'hem acceptat, com els personatges d'Orwell, obrint-li la porta de casa i convidant-lo a entrar a partir de les xarxes socials i Internet en general. El Gran Germà és, avui, un convidat d'honor invisible. (AÑAZCO, 2016)

El final de la novel·la és de tot menys esperançador. *1984* és una utopia en tota regla i Orwell no deixa espai a l'optimisme. La traïció mútua de Winston i Júlia evidencia la **manca de compromís interpersonal**, cosa que s'explica per les esquerdes en els valors humans que havia provocat el règim, fins i tot en aquells més rebels i conscients. Així, al final de *1984* es

<sup>33</sup> ROA DEVIA, Cindy; *Distopía y literatura: de 1984 de George Orwell a Los Juegos del Hambre de Suzanne Collins* (2014). Treball de fi de Grau, Universitat Javeriana, Bogotá:  
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/12130/RoaDeviaCindyLorena2014.pdf;se>

demostra com, malgrat hi hagi un bri d'esperança i una lluita a dur a terme, l'enemic fort té massa recursos i la **passivitat del conjunt de la massa** fa que aquells qui es rebel·len sempre acabin perdent, sent una minoria aïllada i sense cap suport. Quan un es deixa perdre a un mateix, abandona qualsevol força i esperança de canvi: és això el que passa als dos protagonistes, que després de les tortures queden completament deshumanitzats, impassibles, egoistes i sense consciència de solidaritat col·lectiva.

### 2.1.2. La derrota més enllà del mur: *Nosaltres*, de Yevgueni Zamiatin (1924)

L'obra de Zamiatin és la desconeguda pionera de la distòpia europea. L'autor va escriure *Nosaltres*, una crítica al règim stalinista que vivia, a principis dels anys 20; però a causa de la censura a la que es va veure abocat la seva novel·la distòpica no es va publicar en rus fins el 1988, quan Huxley i Orwell ja havien publicat les seves i la "predicció futura" d'Orwell fins i tot havia caducat.

Fernando Ángel Moreno, professor a la Universitat Complutense de Madrid, defineix *Nosaltres* com la primera distòpia pura de la literatura. George Orwell en va publicar una ressenya el 1946, ja que la novel·la es va publicar en anglès el 1924<sup>34</sup>. A més, Orwell va reconèixer la influència de l'autor rus en la seva distòpia personal, com queda claríssimament reflectit a *1984*. (SAURAS, 2014)<sup>35</sup>

A la societat evocada per Zamiatin **no existeix l'individu**: la societat és una massa, un tot, format per diversos números amb una mateixa rutina; exceptuant l'ofici de cadascú. Viuen pel treball que fan i entreguen cos i ànima al bé comú, al conjunt, al "nosaltres" que dona títol a l'obra.

La dialèctica de l'obra és intencionada: l'autor juga amb el *nosaltres-vosaltres* (els lectors) -ells (l'enemic comú); i el punt de vista del narrador parteix d'un des membres de la societat que

---

<sup>34</sup> L'obra de Zamiatin es va escriure en rus però es va publicar, inicialment, en anglès. La censura de la Unió Soviètica no va permetre que el llibre es publicqués en el seu idioma original fins a l'acabament dels anys 80. L'obra va ser, doncs, desconeguda pels compatriotes de Zamiatin durant 60 anys. A més, va comportar l'exili per Zamiatin a París quan es va publicar en anglès. (SAURAS, 2014)

<sup>35</sup> SAURAS, Javier; *Nosotros, Evgueni Ivánovich Zamiatín: las matemáticas nunca se equivocan*, 2014. Article publicat a *Fabulantes*: <http://www.fabulantes.com/2014/03/nosotros-evgueni-ivanovich-zamiatin/>

escriu una espècie de diari destinat a aquelles persones que desconeixen el funcionament de la distòpia racional on viu el narrador. (DÍAZ, 2006)<sup>36</sup>

Les matemàtiques i la racionalitat més extrema són les directrius socials. La comunitat viu protegida per un “mur verd”, darrere el qual ni s’ha d’accedir ni s’hi vol accedir, ja que l’exterior és imperfecte i no forma part del món que s’ha de viure. L’exterior es relaciona amb la llibertat, i ambdós conceptes són observats amb recel: la llibertat és, per als membres de *Nosaltres*, un estat de desorganització salvatge.

Es venera la **no-llibertat i la submissió a les pautes socials establertes** i a les ordres del Benefactor i l’Estat únic, similars al Gran Germà i al partit SOCANG de 1984. La no-llibertat i els moviments rítmics i sincopats, repetitius i de fàcil control; com són els de les màquines, són la base de *Nosaltres*. En el següent fragment el protagonista observa el funcionament de diverses màquines i en comenta l’admiració de la següent manera:

“Luego me pregunté: ¿por qué es bello todo eso? ¿por qué el baile es Hermoso? Respuesta: porque es un movimiento no libre, porque todo el sentido profundo del baile está en el sometimiento absoluto, estético, en la no-libertad ideal. Y si es cierto que nuestros antepasados bailaban en los momentos más inspirados de sus vidas (misterios religiosos, desfiles militares), ello significa únicamente una cosa: el instinto de la no-libertad es desde siempre esencial al ser humano, y nosotros, en nuestra vida actual, lo hacemos sólo conscientemente...”. (*Nosotros*, p.11)

Com ja destaca González, la crítica al règim soviètic és clara, i precisament per això l’autor es va veure enterrat a la censura:

“Nadie niega que nuestro autor criticó ásperamente el sistema soviético; los propios censores que impusieron el interdicto a *Nosotros* así lo entendieron también (el manuscrito salió clandestinamente de la URSS, fue publicado en el Reino Unido en 1924 y hasta 1989 no pudo ser leída por los ciudadanos soviéticos). Pero no son aventurados los parangones entre muchas de las situaciones y criterios distópicos presentados por en la novela y el mundo formalmente democrático en que vivimos. Además, *Nosotros* está repleta de claves que remiten no solo a la política, también a la filosofía y la religión. Veamos unos pocos pero significativos ejemplos:

---

<sup>36</sup> DÍAZ, Fernando; *Nosotros*, de Yevgueni Zamiatin, 2006. Publicat al blog [Destripando Terrones](http://destripandoterrones.blogspot.com.es/2006/11/nosotros-de-yevgueni-zamiatin.html): <http://destripandoterrones.blogspot.com.es/2006/11/nosotros-de-yevgueni-zamiatin.html>

Para empezar, ¿tanto media, en cuanto a los propósitos, entre el cientifismo del Estado Único y la tecnocracia actual? Dicho de otro modo: ¿no serán los tecnócratas de nuestros días los precursores de esa ciega y manipulada creencia? No faltan voces de hoy que pretenden subordinar la democracia, sistema de participación universal y decisión conjunta, al dictamen pretendidamente neutral de una élite de técnicos. Su mejor ejemplo es la subordinación de la política a las leyes –discutible rango– del mercado.

En la misma línea: contrapuesto al salvajismo de una flor, “**Solo es hermoso e inteligente lo que es útil**: las máquinas, las botas, las fórmulas, los alimentos, etcétera”... En nuestros días nos preparamos para tal opinión, pues solo es válido a efectos sociales –en cuanto a prestigio y estatus– lo materialmente productivo, en detrimento de lo humanístico”. (GONZÁLEZ, 2014)<sup>37</sup>

Zamiatin exposa una advertència que combat el règim socialista, centrant-se, sobretot, en aquest aspecte de la homogeneïtzació i la veneració a la producció i industrialització que passa per sobre del manteniment dels valors humanístics.

A la ciutat des números els edificis són idèntics, i els habitacles quadriculats i oberts a la vista exterior, les parets són de vidre. Les relacions amoroses queden limitades al sexe, que està controlat per l'estat: cal omplir un formulari per tal d'inscriure's amb un altre ciutadà i sol·licitar, així, el permís per córrer la cortina de la casa durant l'hora establerta per la còpula. L'harmonia, la lògica, les línies rectes i la **perfecció científica** de les matemàtiques són els valors compartits. L'acer i el vidre són els materials que ho construeixen tot, llevat d'algun edifici antic que encara resta a les afores.

La societat s'organitza segons les ordres del Benefactor, màxim líder, en un Estat únic. La rutina i la quotidianitat dels ciutadans està completament controlada, les rutines són clares i pràcticament es viu per treballar. Tot està triat i re-vigilat, i tot s'enfoca a l'enaltiment de l'ordre, la obediència i la **veneració del Benefactor**. El mur que separa la civilització marca la necessària distància de l'Estat únic amb el món salvatge i caòtic. A més, la població està sotmesa al control total per part dels mateixos veïns i de l'equip de Guardians (pràcticament

---

<sup>37</sup> GONZÁLEZ OROZCO, Ignacio; *Distópico, pero no tanto*, 2014. Article publicat a Culturamas: <http://www.culturamas.es/blog/2014/11/03/distopico-pero-no-tanto-nosotros-de-yevgueni-zamiatin/>



idèntics a la Policia del Pensament de 1984, i amb la mateixa funció de descobrir qualsevol mínima infidelitat amb el règim).

Els personatges són números, ni tan sols tenen noms propis. Són les parts d'un engranatge de fàbrica, l'estat. Són conformistes i s'han adaptat a la seva quotidianitat obedient, a la senzillesa i seguretat que aquesta comporta, i **no tenen empatia davant el patiment aliè**. El protagonista, D-503, té una vida com la resta: és un dels matemàtics constructors de la nau Integral, nau creada amb la intenció d'enviar a l'exterior el coneixement d'aquesta societat per tal de compartir la seva perfecció i estendre-la. Però el personatge viu un conflicte intern quan coneix a I-330, una dona que desperta en ell instints amorosos i salvatges que la seva part racional intenta rebutjar i no comprèn. Aquest conflicte el porta a rebel·lar-se contra el sistema: I-330 el condueix a l'altra banda del mur, on coneix els nòmades (persones que s'han alliberat de l'estat únic i viuen lliures a l'exterior i en harmonia amb la natura). Però l' enxampen i el detenen i ell mateix acaba resignant-se a sotmetre's a l'extracció de la "glàndula fantàstica"; una part del cos que fomenta la imaginació i que per tant no permet que la població es centri exclusivament en la feina i la rutina.

Aquesta obstinació de les **elits de poder a les societats distòpiques d'assegurar que aporten la felicitat** (sempre per la força) és molt recurrent, com passa a *Un món feliç. A Nosaltres* l'extracció de la glàndula és una operació obligatòria, i tothom qui s'hi oposi serà titllat de traïdor al règim i a la felicitat col·lectiva i, per tant, executat:

"Los enemigos de la felicidad no se duermen. ¡Agarrad la felicidad con ambas manos! Mañana se suspenderá todo el Trabajo para que todos los números sin excepción sean operados. Quienes no comparezcan serán enviados a la Máquina del Bienhechor" (*Nosotros*, p. 171)

**I-330 és la temptació, la rebel·lió:** personifica tot allò que es prohibeix a l'Estat únic: la sexualitat, l'exterior, la llibertat, els instints. És l'Eva personal de Zamiatin, com Júlia a 1984. També ella apareix com la seducció a la raó, i la venç, tot i que temporalment.

D-503 es desmarca de la resta de números perquè les seves reflexions no són pròpies d'una personalitat del tot racional, sinó més aviat el contrari. La filosofia de Nosaltres és complexa, i el seu protagonista no acaba de situar-se ni a la societat ni en ell mateix. Les contradiccions constants són la seva característica principal:

“No, afortunadamente no era una locura. No, por desgracia, no lo es.”

(*Nosotros*, p.171)

La **natura representa el desordre, el caos**. L'harmonia només és possible a la civilització tecnològica i recta: no hi queda lloc per la naturalesa. El que és la natura és el que queda darrere el mur, la salvatgia que resulta ser la llar de les persones nòmades, aquelles que s'han alliberat del Benefactor i l'Estat únic i que segueixen guanyant adeptes fugitius. Però segueixen sent una minoria marginal de la qual no es coneix ni l'existència. Allò de fora del mur és vist com a primitiu i, per tant, completament negatiu i contraproductiu.

La tecnologia i les matemàtiques són la base de la societat de la novel·la. Va relacionada amb la idea de progrés de l'Estat únic i és la que impulsa el fil conductor de l'obra; la construcció de la nau Integral. La tecnologia també es posa al servei de la repressió i serveix per eliminar aquells infidels de l'Estat (els qui surten una mica dels estàndards establerts), considerats enemics del Benefactor, que és qui, a través d'un invent que mata els traïdors cremant-los i desintegrant-los, eradica qualsevol empenta de revolta que hi pugui haver. La tecnologia és, bàsicament, una **eina de control social**, una eina d'apaivagament de revolucions.

La Policia del Pensament d'Orwell té el seu símil a *Nosaltres*, sota el nom dels Guardians. Les dues novel·les, malgrat haver estat escrites en els bàndols oposats i amb és de 20 anys de diferència, capten els mateixos patrons de control i deshumanització. La percepció de la realitat dels números de la societat de Zamiatin, però, observen els Guardians des d'una perspectiva de por i, també, respecte i admiració:

“En un momento dado aparece citado el símil de la pestaña en el ojo –una ínfima partícula puede perturbar toda la función visual– para justificar la existencia de “los Guardianes”, comparados con los míticos ángeles de la guarda, un cuerpo de vigilancia implacable que demuestra la poca confianza del Estado Único en la inalterabilidad de su perfección matemática. Y al estilo del Dios judaico, el Estado Único aplica la muerte a quienes reniegan de su perfección, prueba de que esta no existe, pues un ente de tamaña sapiencia debería tener más recursos para enmendar los errores de su grey”.  
(GONZÁLEZ, 2014)<sup>38</sup>

El protagonista (D-350, constructor de la nau Integral) visita els nòmades que habiten a l'altra banda del Mur Verd, a la Natura, fora de la civilització opressora de l'Estat únic, perquè I-330,

<sup>38</sup> GONZÁLEZ OROZCO, Ignacio; *Distópico, pero no tanto*, 2014. Article publicat a [Culturamas](http://www.culturamas.es/blog/2014/11/03/distopico-pero-no-tanto-nosotros-de-yevgueni-zamiatin/):  
<http://www.culturamas.es/blog/2014/11/03/distopico-pero-no-tanto-nosotros-de-yevgueni-zamiatin/>

membre dels nòmades (podríem dir que una traïdora encoberta del món del Benefactor) aconsegueix aliar-lo amb ells. L'objectiu dels habitants de l'exterior del mur és aconseguir la nau Integral per evitar que aquesta encomani les normes, els murs i el control de l'Estat únic a altres societats, i per provocar una revolució que esfondri el mur i que torni la pau i l'harmonia amb la Natura, tan necessària, per acabar amb la tirania del Benefactor i l'Estat únic.

D-350 acaba assumint el seu paper i la seva participació en aquesta revolució, tot i que en un principi I-330 l'ha de convèncer perquè ell no ho veu clar, ja que opina que l'última revolució, la definitiva, va ser la que va posar el Benefactor al poder i va crear l'Estat únic, però I-330 i els nòmades (anomenats MEFIs) creuen que les revolucions són sempre necessàries i, sobretot, infinites:

“-Querido amigo, eres matemático, eres además filósofo matemático; dime cuál es la última cifra.

-¿Cómo? No te entiendo, ¿qué última cifra?

-Pues la de encima, la última, la mayor...

-Pero, ¡, es absurdo. El número de cifras es indefinido, no puede existir una última cifra.

-Entonces, ¿por qué hablas de última revolución? No hay última revolución, el número de revoluciones es siempre infinito. El último es para los niños: el infinito les asusta y tienen que dormir tranquilamente por la noche...”  
(*Nosotros*, p.155)

Però, com a 1984, la rebel·lió inicial i l'empenta de revoltar-se contra les directrius imposades pel sistema, acaba desapareixent davant la por a les conseqüències i la integració, ja massa profunda, de les pautes del règim i la seva **acceptació com a veritat absoluta**. Els MEFIs es rebel·len i enderroquen el mur, fent que la natura comenci a penetrar a la ciutat de cristall amb una bandada d'ocells i generant el caos als carrers. Però D-503 segueix el patró de l'Smith d'Orwell: té una conversa amb el Benefactor que el fa renunciar a aquesta petita revolta; confessant-ho tot i exposant tant I-330 com tots els nòmades, als quals executen per culpa seva. Així, el protagonista, després de l'intent dels MEFIS (juntament amb la seva col·laboració i les ordres d'I-330) d'apropiar-se de la nau Integral i enderrocar el mur acaba decantant-se pel seu “antic jo”, el jo “racional” i apol·lini; quan se'l deté i se l'acusa de traïció al Benefactor, i es sotmet a l'operació que el deixarà sense la glàndula de la fantasia, traint I-330 i abandonant els

nòmades per sempre. El Benefactor, a l'obra de Zamiatin, és vist com Déu; i de fet ell mateix s'hi compara:

“Recuerde la cruz en la colina con la multitud a su alrededor. Unos, en la cúspide, ensangrentados, crucifican su cuerpo. Otros, más abajo, bañados de lágrimas, miran. ¿No cree usted que el papel de los de arriba era más difícil e importante? Si no lo hubiesen hecho, ¿cómo hubiese podido consumarse toda esa gran tragedia? Fueron abucheados por la multitud, pero el autor de la tragedia, Dios, les recompensó tanto más por ello. ¿Y acaso ese Dios cristiano y complaciente no fue un verdugo cuando quemaba en las hogueras a todos los herejes? ¿Los que quemaron los cristianos fueron acaso menos numerosos que los cristianos que ardieron? Y a pesar de ello, ese Dios fue glorificado durante siglos como el Dios del amor. Pensará usted que es absurdo. No, al contrario, es una prueba de la sabiduría eterna del hombre. Desde esta época entendió, a pesar de ser velludo y salvaje, que el verdadero amor para con la humanidad debe ser inhumano y que el signo irrefutable de la sinceridad es la crueldad. La característica del fuego es que quema. Enséñeme un fuego que no quemem... Enséñemelo, exponga sus argumentos...” (*Nosotros*, p. 187)

A l'obra de Zamiatin acaba triomfant el règim totalitari. Malgrat el debats del protagonista i la seva devoció cap a I-330 i tots els valors humans que integra, D-503 s'opera, sabent que es transformarà completament en una màquina perfecta. Però acceptant aquesta perfecció matemàtica **renuncia a la més mínima possibilitat de llibertat**.

### 2.1.3. El crim de la cultura a *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury

Ray Bradbury (1920-2012), novel·lista, dramaturg, poeta, escriptor i guionista estatunidenc, veia la ciència-ficció com una via d'expressió davant els **perills del control i censura** en una societat cada vegada més dependent de la ciència i la tecnologia.

La temperatura que es necessita per tal d'aconseguir cremar el paper és la que posa títol a la novel·la distòpica més coneguda de Bradbury. A *Fahrenheit 451* l'autor exposa una societat on els humans neguen la mateixa naturalesa de l'espècie: les contradiccions. És una distòpia que no ofereix més alternativa, que té una veritat i realitat; l'única que coneixen els seus habitants i que, per tant, consideren com la definitiva.

El fet que els habitants de la distòpia considerin la situació que viuen com l'única possible els condueix, com passa al principi amb el protagonista, a creure realment que viuen en una societat idíl·lica: una utopia. (FERRELL, 2001)<sup>39</sup>

El llibre representa un duríssim **atac a la cultura i la culturització de la societat**, ja que la ciutadania de la novel·la criminalitza aquelles persones que guarden llibres a casa, els lectors, els cultivats; i enalteix la cultura de l'entreteniment, el circ, la desconnexió de la realitat, mentre vulgaritza l'estimulació de la ment, el qüestionament de les coses i l'esperit crític. Els valors socials, doncs, són l'absoluta ignorància i aïllament del passat, de les obres publicades i de la cultura, per tal de donar pas al joc, l'entreteniment, la superficialitat i la mecanització de la vida.

Així doncs, no només es tracta d'un llibre que alerta dels perills de la censura, sinó que, a més, analitza els efectes que la televisió i els mitjans de masses tenen sobre la lectura i la literatura en si. La literatura, per l'autor, és una expressió de la llibertat intel·lectual. (UTOPIA AND DYSTOPIA)

L'educació és un entreteniment i un joc sense plantejaments ni curiositat, sinó una **incitació a la violència i la brutalitat**, a l'eliminació de tota innocència infantil i de tota capacitat d'empatia: de fet, molts nens moren sovint mentre juguen i aquesta situació està molt normalitzada. La mort no es considera una tragèdia, ni quelcom negatiu: és un aspecte més de la vida i pot arribar a qualsevol moment.

Alguna gent es pren una droga per dormir i sovint hi ha suïcidis per sobredosi. Així doncs, hi ha suïcidis nocturns amb pastilles o suïcidis *a lo bonzo* amb els llibres i la cultura i coneixement que s'assassina.

Bradbury centra l'ofici dels bombers en una **cultura de masses**: pel·lícules, llibres, ràdios, etc. són vistos com a quelcom de baix nivell, que porten a una vulgar uniformitat de la societat. L'ideal és deixar-se portar pel plaer i perpetuar un **model de vida hedonista**, en el sentit més superficial i simple del terme.

---

<sup>39</sup> FERRELL, Jeff; *Tearing down the streets. Adventures in urban anarchy*, 2001. Ed. Palgrave, Nova York.

En un principi, com explica el capità dels bombers Beatty, existia la parsimònia i la calma en anar assimilant conceptes i coneixement, però al segle XX tot s'accelera a causa de la tecnologia. Sempre ha passat el mateix: tot es va reduint i tallant, tot es redueix a un final bruscat. Condensació, banalització, reducció, adaptacions. Seleccions de seleccions. Amb la cultura de masses tots els processos s'acceleren, no es necessita cap pausa ni detenir-se. El pas del temps és ràpid i els humans s'hi adapten per tornar-se més immediats i efímers. És absurd esforçar-se més del necessari quan la vida es pot simplificar i mecanitzar:

-Los años de Universidad se acortan, la disciplina se relaja, la Filosofía, la Historia y el lenguaje se abandonan, el idioma y su pronunciación son gradualmente descuidados. Por último, casi completamente ignorados. La vida es inmediata, el empleo cuenta, el placer lo domina todo después de trabajo. ¿Por qué aprender algo, excepto apretar botones, enchufar conmutadores, encajar tornillos y tuercas? (*Fahrenheit 451*, p.65)

A *Fahrenheit* ens trobem davant una interessant paradoxa: els bombers incendiàries; i els personatges infantils i embogits, **inconscients i cruels**. I la màquina del gos, que "ni estima ni odia, simplement funciona". El cos de bombers es dedica a cremar llibres en comptes d'apagar focs, i la organització gira al voltant de seguir les lleis i deixar-se guiar per les directrius d'eliminar llibres i cultura, guiats pel gos mecànic, "el sabueso", capacitat per seguir qualsevol rastre i eliminar-lo sense dubtar.

El fet de canviar el significat de les paraules, com passa amb els bombers incendiàries, és una forma de resimbolització del llenguatge que, com a altres distopies (la novaparla de 1984, el "retirar" i no "assassinar" replicants a *Blade Runner*, la racionalitat lingüística de *Nosaltres*, les llengües iòtica i pràvica de *Els Desposseïts*...) són, també, una eina que contribueix al manteniment de l'estructura social i el règim polític establert. Perquè la llengua té un paper important perquè fa a la percepció de les coses, al ser la forma d'expressar-les.

A la ciutat que idea Bradbury, la població viu en cases però no és normal el caliu familiar ni d'amistats. Es lleven, treballen i tornen a casa, on segurament miren la televisió (que són les parets de casa, potència omnipresent) i quan fan reunions amb "amics" es dediquen a comentar quines cases o biblioteques han cremat aquella setmana i com es desenvolupen els programes que miren, dels quals poden formar part i que s'emeten 24 hores al dia (molta gent

va a dormir escoltant-ho, cosa que impedeix la desconnexió d'aquests programes durant tota la jornada).

Hi ha, doncs, un **control intrínsec dins mateix de les cases** mitjançant l'entreteniment que els ciutadans accepten i compren. La felicitat s'associa a l'estupidesa: és una felicitat fingida, supèrflua i insulsa. Aquesta felicitat és la finalitat de la vida: cremar llibres és una mesura preventiva a qualsevol crítica o conflicte, ja que no tot agrada a tothom.

Cal, doncs, eliminar tot allò que pugui desagradar, molestar o impedir la felicitat (sempre en aquesta assimilació de felicitat a estupidesa o ignorància orgullosa i inconsciència). Els funerals tampoc s'han de dur a terme, sinó que el que cal és oblidar qui mor. La mort és una banalització per se; i com que no contribueix a la felicitat es tendeix a menysprear i no se li dóna cap tipus d'importància.

La societat de Bradbury s'ha deshumanitzat, ja no és capaç d'expressar els sentiments. De fet és com si es robotitzessin, com si els haguessin perdut: són animals freds i distants, individualistes i aïllats subjectes a unes pautes de comportament generalitzades i que ni tan sols es qüestionen. No existeix el detenir-se a mirar i admirar, la parsimònia de passejar i reflexionar, compartir converses i coneixement.

Bradbury també fa una **crítica a la immediatesa** de la seva societat contemporània, que segurament avui en dia seria encara més dura i depriment. Hi ha una clara indiferència dels personatges davant les relacions i una inexistència de l'amor: es segueix utilitzant el terme però no com a un sentiment pur i bondadós, sinó que les parelles conviuen perquè sí, les relacions tenen una **pura finalitat reproductiva** per assegurar una existència de l'espècie repetitiva, buida i monòtona. Es **banalitzava l'amor** i els sentiments i emocions en general. El protagonista, Montag, i la seva esposa dormen físicament separats i tot. Mildred i les seves amigues tenen una conversa on es percep aquesta banalització de l'amor i, també, la no-importància de la mort:

“-Dicen que siempre muere el marido de otra.

-También lo he oído decir. Nunca he conocido a ningún hombre que muriese en una guerra. Que se matara arrojándose desde un edificio sí, como lo hizo el marido de Gloria la semana pasada, pero a causa de las guerras, no.

-A causa de las guerras no -dijo Mrs. Phelps-. De todos modos, Pete y yo siempre hemos dicho que nada de lágrimas ni nada por el estilo. Es el tercer matrimonio de cada uno de nosotros, y somos independientes. Seamos independientes, decimos siempre. Él me dijo: *Si me liquidan, tú sigue adelante y no llores. Cásate otra vez y no pienses en mí.*" (*Fahrenheit 451*, p. 105)

**La cultura és quelcom infravalorat**, per no dir menyspreat del tot, i les persones que guarden llibres a casa i que els defensen amb la vida són considerades dements per part de la majoria de la població. Aquest és el cas d'una dona que prefereix morir cremada a casa seva juntament amb els seus llibres que acotar el cap, i quan Montag ho explica a la seva esposa ella no fa sinó treure-li mèrit i importància (una altra mostra de la **no-afectació davant la mort** de les persones):

"Tú no estabas allí, tú no la viste -insistió él-, tiene que haber algo en los libros, cosas que no podemos imaginar para hacer que una mujer permanezca en una casa que arde. Ahí tiene que haber algo. Uno no se sacrifica por nada.

-Esa mujer era una tonta.

-Era tan sensata como tú y como yo, quizá más, y la quemamos.

-Agua pasada no mueve molino." (*Fahrenheit 451*, p.61)

El protagonista desenvolupa una evolució intel·lectual al llarg de l'obra. Inicialment, Guy Montag està convençut que viu en una societat ideal i perfecta: es situa en una utopia per pròpia convicció i no es qüestiona les pautes socials que segueix. Des que coneix i conversa amb Clarisse, la seva jove veïna, es va replantejant els aspectes diaris de control i fins i tot la seva pròpia funció e l'engranatge social, fins que acaba entenent que, en el fons, està vivint en una distòpia. Finalment, quan s'encara al poder i es rebel·la, gràcies a la seva evolució personal i a les converses amb Faber, professor retirat, aconsegueix explicar-se a ell mateix com i per què viu, realment, en una distòpia. (PICHERY, 2012)<sup>40</sup> *Fahrenheit* és, doncs, una obra que simula una utopia però que en el fons amaga una distòpia, una tendència típica de les distòpies de la ciència ficció moderna i contemporània.

<sup>40</sup> PICHERY, Anthony; *Utopia vs. Dystopia in Fahrenheit 451*, 2012. Presentació Prezi on-line: <https://prezi.com/mtsvhre1gdx/utopia-vs-dystopia-in-fahrenheit-451/>



La **civilització i el progrés van de la mà de la ciutat i la construcció**, i per tant no es troben en harmonia amb la Natura. L'ambient és generalment industrialitzat, no hi ha cap relació entre l'home i la Natura a *Fahrenheit* més enllà del foc (provocat i, per tant, no natural) que serveix per destruir.

Com a la majoria de distòpies aquí analitzades, la tecnologia té un paper agressiu davant l'ésser humà i també amb allò que, segurament i segons l'autor, ens fa ser nobles, humans i persones; com és el cas de la cultura, la Història, la Filosofia, les Humanitats i el coneixement en general. La tecnologia és destructora: serveix per cremar, eliminar, i també per aïllar els ciutadans de la realitat mitjançant les parets-pantalla de les cases.

Un exemple d'aquesta tecnologia destructora és l'ús del petroli a l'obra: el petroli és en el llibre una metàfora del que hauria de ser el progrés real i no és. Allò que caldria eradicar per tal d'evitar seguir contaminant la Terra serveix per destruir encara més.

Alguns punts que serviren per resumir la distòpia de Bradbury i, alhora, la revolta de personatge:

- Les parets pantalles que indueixen totes les persones en un món d'entreteniment constant, igual que els auriculars de la ràdio, per tal que estiguin connectats en tot moment desconnectant, alhora, del que els envolta realment.
- La mort de la Clarisse com un no-res, però com a símbol de la mort d'un altre bri d'esperança davant tanta frivolitat.
- La guerra immediata i curta com a metàfora de la societat, destrucció per renovar i seguir igual, perquè sí.
- La Clarisse és qui fa obrir els ulls a Montag, que dins tenia alguns indicis però per por o comoditat mai s'havia plantejat trencar esquemes, però entre la veïna i l'actitud de la seva dona es planteja conèixer i aprendre dels llibres, fer una revolució amb el Faber, i acabar fugint amb els vagabunds cultes, homes-llibre, per haver assassinat el Beatty i haver deixat llibres a casa d'un bomber.
- Els cultes obligats a aïllar-se i escapar, oblidats i odiats; en campaments nòmades i comptant només amb la pròpia memòria.

Malgrat *Fahrenheit 451* també tingui, com *1984* i *Nosaltres*, un final tràgic (cap al final de l'obra s'enceta una guerra fugaç, inspirada en el perill atòmic, que destrueix la ciutat de Montag, arrasant i assassinant qualsevol bri de vida), la situació del protagonista és molt diferent. Mentre que a *Nosaltres* i a *1984* el personatge torna a la "normalitat" pautaada després d'haver-se intentat rebel·lar contra el sistema, acceptant la realitat que se li imposa i traint els valors que semblava haver integrat, Montag aconsegueix revoltar-se del tot, assassinant el capità (justícia poètica) i escapant de la ciutat on viu, fugint als afores (a la Natura desvalorada, el refugi, la mare que torna a acollir els seus fills perduts).

És ja al final, quan Montag ha començat la nova vida nòmada al costat de la resta d'homes-llibre, que Bradbury exposa una idea del que, per ell, és i representa la humanitat:

"-Fénix.

-¿Qué?

-Hubo un pajarraco llamado fénix, mucho antes de Cristo. Cada pocos siglos encendía una hoguera y se quemaba en ella. Debía de ser primo hermano del Hombre. Pero, cada vez que se quemaba, resurgía de las cenizas, conseguía renacer. Y parece que nosotros hacemos lo mismo, una y otra vez, pero tenemos algo que el Fénix no tenía. Sabemos la maldita estupidez que acabamos de cometer. Conocemos todas las tonterías que hemos cometido durante un millar de años, y en tanto que recordemos esto y lo conservemos donde podamos verlo, algún día dejaremos de levantar esas malditas piras funerarias y a arrojarnos sobre ellas. Cada generación, habrá más gente que recuerde". (*Fahrenheit 451*, p. 173-174)

És, en el fons i per molt que tant Montag com la resta d'homes que guarden llibres dins la seva memòria hagin de viure fugint i amagant-se per sempre, un **triomf de la petita revolució del personatge** i de tot el que representa: **la cultura resistent**.

#### 2.1.4. El món manipuladorament feliç de Huxley: *Un món feliç* (1953)

Aldous Huxley (1894-1963), escriptor britànic desplaçat a Estats Units, és considerat un dels líders del pensament modern gràcies als seus assajos on analitza els rols i ideals socials i també aspectes més relacionats amb la parapsicologia. La percepció de la realitat i les seves infinites possibilitats i perspectives era un dels seus temes d'anàlisi, cosa que es pot traslladar als

diferents punts de vista dels seus personatges d'*Un món feliç* pel què fa al que és real i al que no, al que és bo i correcte i al que és utòpic o distòpic.

Huxley va escriure *Un món feliç* partint de la preocupació que li suposava pensar en el rentat de cervells de la seva època contemporània. Com ell mateix va escriure, la capacitat d'alienació social que vivia era comparable al de la ciència-ficció del moment:

“El lavado de cerebros tal como se practica ahora, es una técnica híbrida que depende para su eficacia en parte del empleo sistemático de la violencia y en parte de una hábil manipulación psicológica. Representa la tradición de 1984 en camino de convertirse en la tradición de *Un Mundo Feliz*. Bajo una dictadura de larga data y bien regulada, nuestros métodos corrientes de manipulación semiviolenta han de parecer sin duda absurdamente toscos. Acondicionado desde la más temprana infancia (y tal vez también biológicamente predestinado) el individuo medio de las castas medias e inferiores no necesitará nunca la conversión. Ni siquiera un curso de repaso en la verdadera fe...” (HUXLEY, 1960)<sup>41</sup>

A la novel·la de Huxley, el Londres del futur viu completament alienat de la realitat: absolutament tot contribueix a **l'aïllament de la ciutadania del que és real i palpable**, viuen en un món fabricat de ficció. No existeix ni la família, ni l'amor i els sentiments, ni la religió, tot i que enalteixen el fundador de tot plegat, que ja els queda molts anys enrere, inspirat en Henry Ford: el seu calendari s'inicia en el context de la ideació de la cadena de producció, i els anys es diferencien en abans de Ford i després d'aquest, com si es tractés de Jesús.

El dia a dia de les persones es basa en el treball que realitzen i, sobretot, en l'oci. **La vida social i l'oci són molt valorats i necessaris**, pràcticament obligatoris; així com les relacions sexuals. La monogàmia no existeix i el més normal és que cadascú tingui relacions amb diverses persones alhora, fins i tot es fan sessions d'orgies.

El **soma** és una droga que està completament normalitzada, ja que forma part del seu dia a dia i els serveix per estar sempre “feliços” o, sinó, per agafar-se “vacances” en el cas de necessitar una pausa o no poder dormir. Les dosis de soma serveixen per fer que tothom es trobi còmode en la seva situació, per injusta que sigui, i són extremadament necessàries per tal que la societat funcioni correctament.

---

<sup>41</sup> HUXLEY, Aldous. *Nueva visita a un Mundo Feliz. LAVADO DE CEREBROS* (1960). Ed. Sudamericana S. A. Buenos Aires.

El fet d'utilitzar un fàrmac (droga realment) per contribuir a aquest alienament de la realitat no és sinó un mètode més per reforçar l'encantament social a què es veuen induïts tots els ciutadans, cosa que en potencia el conformisme i n'impedeix la revolta.

Les persones no són individuals, i ni tan sols neixen: són "decantades" científicament, es creen en laboratoris i a partir d'un sol òvul surten desenes de persones iguals, "bessonades de desenes". **S'estratifica la gent per classes:** els Alfa són persones individuals, amb consciència pròpia; diferents entre ells i els qui mouen els fils de la societat. Per dessota hi ha la resta de classes: Betes, Gammes, Deltas i Èpsilons. Aquesta segregació facilita que l'organització social depengui de les necessitats i interessos d'una elit (els Alfes), i que els ciutadans decantats i condicionats per formar part de les classes més baixes hagin estat pràcticament "fabricades" per tal d'assegurar una bona vida a aquesta elit, en detriment a la qualitat de vida de la resta de grups.

Cada classe té unes funcions assignades, funcions que també han estat condicionades científicament, ja des de la creació dels embrions als laboratoris. S'educa els infants de cada classe per separat i mitjançant el mètode de la **hipnopèdia**: les lliçons es reciten i repeteixen cada dia als coixins on dormen els infants, de manera que integren els rols i valors socials que els pertocquen de forma inconscient. Aquest condicionament és el que fa que cada classe tingui unes pautes concretes i que tothom estigui conforme amb el que viu.

El condicionament dels embrions segueix un procediment cruel, ja que s'experimenta amb ells (i també amb els bebès ja nascuts) utilitzant les sensacions de plaer i dolor. Així, els bebès aprenen el que no han de fer i associen allò que no els està destinat amb el dolor mitjançant experiments forçosos, que són els que determinaran el seu comportament com a classe i el seu paper dins la societat.

"En el momento de su decantación, los embriones sentían horror por el frío. Estaban predestinados a emigrar a los trópicos, a ser mineros, tejedores de seda o metalúrgicos. Más adelante, enseñarían a sus mentes a apoyar el criterio de su cuerpo

-Nosotros los condicionamos para que se acostumbren al calor-concluyó Mr. Foster-. Y nuestros colegas de arriba les enseñarán a amarlo.

-Y éste -intervino el director sentenciosamente-, éste es el secreto de la felicidad y la virtud: amar lo que uno tiene que hacer. **Todo condicionamiento**

**se dirige a lograr que la gente ame su inevitable destino social".** (*Un mundo feliz*, p. 31-32)

El condicionament, doncs, és una mostra de la **manca d'empatia** de la societat d'*Un món feliç*, ja que a part de l'aïllament en el plaer i benestar un mateix que provoquen els efectes del soma, i les normes socials, aquest condicionament justifica la jerarquització.

Els membres de cada classe es diferencien físicament (com més alta és la classe, més bon físic) i pel seu color. Com més privilegis té una classe més diferents són els individus entre ells i també més intel·ligents.

Malgrat dones i homes puguin ocupar els mateixos càrrecs, les dones són vistes i tractades com trossos de carn: l'objectificació i **sexualització de la dona** present a la nostra societat també existeix a l'Utopia d'*Un món feliç*. Les dones estan entrenades per prendre mètodes anticonceptius, ja que no poden existir els naixements; tots els nens han de ser decantats i creats, i no pas nascuts de manera natural. Les relacions afectives es redueixen a amistats superficials i a sexe sense sentiment, simplement per pur plaer, necessitat i instint.

El sexe passa a ser un altre dels aspectes de l'oci per necessitat, **l'oci per mantenir l'estabilitat social**. Aquesta estabilitat és l'obsessió d'*Un món feliç*, la que permet que la societat s'estructuri com s'estructura i que no es trenqui. L'estabilitat, doncs s'aconsegueix a través del **control de la natalitat** (natalitat com a quelcom ofensiu i inexistent, impossible) i el sexe, ja que s'indueix la societat sencera a tenir relacions sexuals amb regularitat i sempre variant, per impedir un enamorament o un establiment de vincles entre persones que pugui despistar qualsevol membre de l'engranatge social. És això el que no aconsegueix entendre John el salvatge, conversant amb els membres de la comunitat d'Utopia:

“-¿Y, entonces, en qué queda la autonegación? Si ustedes tuvieran un Dios, tendrían una razón para la autonegación.

-Pero la civilización industrial sólo es posible cuando no existe autonegación. Es precisa la autosatisfacción hasta los límites impuestos por la higiene y la economía. De otro modo las ruedas dejarían de girar.

-¡Tendrían ustedes una razón para la castidad! -dijo el salvaje, sonrojándose ligeramente al pronunciar estas palabras.

-Pero la castidad entraña la pasión, la neurastenia. Y la pasión y la neurastenia entrañan la inestabilidad. Y la inestabilidad, a su vez, el fin de la civilización. Una civilización no puede ser duradera sin contar con una importante cantidad de vicios agradables.

-Pero Dios es la razón que justifica todo lo que es noble, bello y heroico. Si ustedes tuvieran un Dios...

-Mi joven y querido amigo -dijo Mustafá Mond- la civilización no tiene ninguna necesidad de nobleza ni de heroísmo. Ambas cosas son síntomas de ineficacia política". (*Un mundo feliz*, p. 235)

La majoria de personatges que apareixen estan clarament lligats al seu condicionament com a classe i troben en la normalitat la felicitat anhelada (que en la majoria dels casos la felicitat és sinònim d'estupidesa, ignorància o indiferència). La normalitat no és res més que **conformisme, acceptació i resignació inconscient**: és una resignació inconscient perquè malgrat trobar-se en situacions injustes els individus són incapaços de percebre-les.

Tot i així, els protagonistes d'*Un món feliç* tenen trets que els fan característicament diferents a la resta. Bernard Marx, un alfa, es desmarca del conjunt d'habitants del Londres del futur perquè rebutja les relacions socials i és més aviat una persona solitària, cosa que no encaixa amb les pautes que l'envolten; i Lenina Crowe, una beta, es diferencia una mica de la resta de noies perquè no practica tant la promiscuïtat i s'interessa per homes més aviat estranys, com Marx. Aquests dos personatges són una al·legoria als intel·lectuals Marx i Lenin, segurament una picada d'ullet de l'autor.

Bernard i Lenina visiten una reserva de salvatges de Nou Mèxic, on coneixen en John i la Linda. En John és un noi nascut (i no decantat) entre els salvatges però que prové del món civilitzat, ja que Linda, la seva mare, és una civilitzada que havia viatjat des d'Utopia a la reserva de salvatges de visita. Linda s'havia ferit i el seu acompanyant l'havia abandonada, i des de llavors vivia amb els salvatges però mai s'havia adaptat a aquesta nova vida.

Marx decideix endur-se John i la seva mare a Londres amb l'objectiu d'estudiar els seus casos tan peculiars, ja que no es troben a casa a cap dels dos llocs i Marx creu que les seves investigacions el podran fer tenir prestigi i popularitat. Per la seva banda, Lenina desperta molt d'interès per John, de fet se n'enamora, però és incapaç d'identificar els sentiments ja que no ha estat condicionada per a tenir-los.

L'impediment que provoquen els condicionaments científics pel què fa als sentiments i a les relacions interpersonals és la base de l'estabilitat social d'Utopia, però és una situació molt cruel ja que **deshumanitza les persones** i les transforma en simples màquines eficients.

Malgrat John s'hagi criat entre salvatges, el fet que tingués una mare civilitzada de la classe Beta (cosa que sembla paradoxal ja que a Utopia les mares no existien; no feien falta i es veien com quelcom prehistòric i desagradable) aquesta l'havia dut a conèixer els processos de la civilització, idealitzant aquella societat tan llunyana com l'únic lloc on seria possible ser feliç. També coneixia Shakespeare de casualitat, ja que mentre la seva mare l'ensenyava a llegir a la reserva un indi els havia dut un llibre recopilatori d'obres que tenien guardat i ningú feia servir per a res. Aquesta peculiaritat fa de John un ésser especial: és salvatge i primitiu per l'entorn on viu, però coneix la civilització a través de la mare, i té **sensibilitat a partir de la lectura**.

Així, el salvatge és dels pocs que reconeix que Utopia és una fal·làcia, que tot és fictici, que la soma indueix als ciutadans a sentir-se feliços sense ser-ho realment, i que el fet que siguin decantats i condicionats fa d'Utopia una **fàbrica de persones jerarquitzades** sense uns valors reals. La felicitat no és una felicitat real, sentimental, profunda o intel·lectual, sinó que és **satisfacció hedonista** i un simple esquema per assegurar la solidesa de la fal·làcia.

La Natura, per als científics alfa d'Utopia, és un destorb i no té la perfecció de la ciència. Fins i tot algunes de les classes estan condicionades, mitjançant descàrregues elèctriques i altres tortures, per tal que l'ignorin instintivament i no els despisti de les tasques que han de realitzar.

La Natura i els humans estan en contacte a les reserves dels salvatges. Allà es fan rituals i les persones estan en constant convivència amb la Natura, ja que depenen d'ella. Però, en canvi, al centre de la novel·la, Utopia, la Natura no té un lloc ni paper concret. Per als científics que visiten les reserves, aquestes sortides són com anar al zoològic a fer treball de camp, o com si observessin un model de vida prehistòric, antiquat i decadent.

El desenllaç és totalment tràgic. El salvatge John, quan la seva mare mor, decideix aïllar-se de la civilització i anar a viure sol a un far, on desenvolupa les tècniques apreses a la reserva per tal de sobreviure i mitjançant les quals crida l'atenció dels mitjans de comunicació i dels londinencs. El visiten i l'observen com si es tractés d'un animal de circ, i la pressió acaba sent tan gran que el salvatge es suïcida al mig de la civilització, com a metàfora de la **mort de la**

**Natura i l'herència de la Humanitat** en un món que banalitzava la solidaritat, els sentiments, el coneixement de les Humanitats i l'empatia.

## 2.2. Exposició material AV analitzat<sup>42</sup>

Com la secció anterior, en aquesta es presenten les diverses obres audiovisuals analitzades, que integren tant pel·lícules de la ciència-ficció com sèries televisives. Aquí s'hi exposen les següents peces, analitzades amb cura: la sèrie televisiva *Black Mirror* i les pel·lícules *Metrópolis* i *Blade Runner*. Malgrat no apareguin en aquest apartat ben delimitades i analitzades, les conclusions extretes també s'han complementat a partir del visionat de *Her* (2013), *Humans* (2015), *West World* (2016), *Mr. Robot* (2015), *V de Vendetta* (2006), *Matrix* (1999) i *Terminator* (1984). Aquestes són obres similars que també tenen el seu lloc en aquest treball però simplement no es desenvolupen de manera profunda, sinó que han servit de documentació prèvia i han contribuït a la definició de les conclusions.

### 2.2.1. *Black Mirror* o la hiperbolització d'una realitat palpable

Sèrie anglesa del 2011 en la qual es critica àcidament el mal ús que hem anat adoptant de les tecnologies, i on es proposa un desenllaç dramàtic o hiperbolitzat (que no dista tant de la realitat en alguns casos) dels extrems als quals podem arribar utilitzant de manera tèrbola la tecnologia, en àmbits molt diversos: des de les relacions afectives a les iniciatives militars.

*Black Mirror* és una clara crítica a la **pèrdua de valors i a la deshumanització de la societat**. Aquesta deshumanització s'exemplifica a partir de les relacions interpersonals, que acostumen a venir marcades per una **manca d'empatia**; i també suposa una mirada acusadora als **(no)límits de la crueltat humana**.

---

<sup>42</sup> A l'ANNEX es poden consultar imatges dels episodis i les pel·lícules, que faciliten la seva comprensió.



## 1. Primera temporada

### 1. L'himne nacional (*Paraules clau: Primer Ministre britànic, princesa segrestada, porc, xantatge mediàtic*)

En aquest capítol es fa una crua crítica de la **cultura de circ i entreteniment** a la que ens porten els mitjans, que ens desvien dels veritables problemes polítics i socials. Així, el muntatge del segrest de la princesa anglesa (possible metàfora de Lady Di), bona, innocent i estimada per tothom, és només un exemple de manipulació mediàtica emotiva, ja que el que el segrestador i xantatgista pretén és, simplement, comprovar el **compromís de la classe política** (en aquest cas, representada pel Primer Ministre britànic, que probablement és una metàfora de David Cameron) i el grau de **morbositat**, respecte i bondat de la ciutadania en general. El resultat de l'experiment (absorció morbosa de la ciutadania, monumental aturada de tota activitat a la ciutat per presenciar la humiliació pública del ministre, estratègies del partit per intentar esquivar el que creien que era l'inevitable final, i, sobretot, la complicitat de la població malgrat la façana que es construeixen) decep enormement l'artista segrestador, que comprova que l'opinió pública i la classe política estan completament absorbides i que la Humanitat es troba malmesa, cosa que el porta al propi suïcidi.

Es critiquen les manipulacions mediàtiques i polítiques, l'embadaliment legitimat de la població, la crueltat humana (opinions i crítiques al ministre) i la falsedat dels representants polítics davant l'opinió pública (el matrimoni del Primer Ministre està destrossat pel desenllaç del segrest però, alhora, augmenta la popularitat fent veure que es troba unit).

Durant els esdeveniments del segrest, la ciutadania està més pendent de si el Primer Ministre accedirà a la petició del segrestador o no, i de la seva reacció davant l'experiència, que no pas d'on deu trobar-se la princesa. De fet, quan la princesa és alliberada, abans que passi res entre el porc i el Primer Ministre, no hi ha absolutament ningú pels carrers: tothom està esperant ansiosament la transmissió en directe de la humiliació.

En aquest capítol es representa la imparable **força de propagació i viralització d'Internet**, davant la qual no poden fer absolutament res des de l'ens polític, i la complicitat davant d'això que hi tenen els mitjans, ja que prefereixen satisfer l'audiència i respondre a la competència

que seguir les directrius del govern. La censura es fa més difícil, i també es perden criteris d'adequació dels continguts que circulen per les xarxes.

El xantatge també hi té un paper important, no només la pressió de l'opinió pública sobre el Primer Ministre per si salvarà o no la princesa fent el que calgui (fomentada a les xarxes socials, eina que abans no existia i que actualment fa que la pressió social sigui constant en una figura pública representant), sinó també el xantatge sexual entre una periodista i un membre del govern per tal d'aconseguir més dades i tenir més bons resultats que la competència, una clara mostra de la pèrdua de límits morals. Per una banda, la bogeria de la situació viralitzada fa que tothom **perdi la noció de la realitat** i estigui més pendent de la pantalla i el que hi apareixerà o no, que no pas de la pròpia vida. I per l'altra, es retrata el perill que suposen els continguts d'Internet i la poca influència que es pot tenir, en ocasions, per controlar-ho.

2. **15 milions de mèrits** (*Paraules clau: desamor, objectificació, entreteniment, societat grisa i little boxes*)

En aquest capítol apareixen el **culte als cànons de bellesa** (a la societat que s'hi representa, aquells qui no els compleixen només poden treballar netejant i denigrant-se en programes on se'n fa burla), la **dependència** de les persones a agradar als altres per estar bé amb un mateix, i també el fet de **permetre el propi atontament i sexualització** per guanyar "mèrits" (punts dins la societat que els situa en un rànquing), aspectes que porten a abandonar la capacitat crítica i desemboquen en **l'enaltiment de l'hedonisme exacerbant**.

Les aspiracions més altes de la vida queden reduïdes a ser coneguts, malgrat que això impliqui la deshumanització d'un mateix, la pèrdua de la personalitat i l'individualisme més digne, i suposi exposar-se davant un jurat (a l'estil dels programes de talents com *Got Talent*, *X Factor*, *Tu sí que vales*, etc.) per tal de deixar enrere la vida de "bicicleta", és a dir, de guanyar mèrits en un comptador mitjançant la cura del propi cos (per complir els cànons de bellesa i "salut") i la **banalització de la cultura** en substitució per, altre cop, l'entreteniment.

La ciutadania es veu induïda en un estil de vida extremadament rutinari, tancat i limitat, i la única sortida que hi tenen és aconseguir mèrits suficients per tal de presentar-se davant el

jurat i que aquest decideixi si podran triomfar en el món de l'entreteniment o si seguiran abocats a la mateixa vida pautaada i buida, amb el mínim contacte humà i totalment homogeneïtzada.

Els personatges pateixen humiliació i denigració a la mínima senyal sentimental i humana, fins i tot s'aprofita el discurs reivindicatiu i revolucionari del protagonista (l'únic que intenta plantar cara al sistema) per fer-ne un nou programa d'entreteniment, exactament igual als programes de crítica social i política que nosaltres tenim.

També es fa un **reforçament del masclisme social**, ja que una de les activitats pràcticament obligatòries del dia a dia dels homes va lligada a la visualització de material pornogràfic clarament fal·locèntric (que només pots evitar perdent mèrits que haves aconseguit prèviament); i una de les màximes aspiracions de les noies és entrar a formar part de l'equip d'actrius dels vídeos. Els personatges perden el sentit de la dignitat i es disposen a tot per deixar enrere la vida "rutinària i homogeneïtzada amb la resta de ciutadans" i passar a formar part dels famosos dels programes televisius. En resum, el capítol exposa la deshumanització i banalització de la vida i els valors.

En el fons, només és una hiperbolització de la societat actual: les petites caixes que som: treballant per aconseguir mèrits (*aka* diners) que ens serveixin (a nosaltres o, en aquest cas, al nostre avatar virtual), a canviar-se la roba i accessoris, i a comprar-nos menjar; i també a anar-los acumulant per tal de poder participar als concursos per guanyar fama i deixar enrere la vida de la bicicleta estàtica.

És important destacar la **intersecció de 3 eixos de desigualtat**: gènere (clara inferioritat i denigració de la dona, vista com a objecte sexual), raça (no tant des de la perspectiva d'ètnia, colors o origen, sinó classisme físic: els grassos són marginats i denigrats; s'idealitza un bon físic i estar en forma) i de classe (els que van vestits iguals i de color gris en contraposició als membres del jurat dels programes d'entreteniment, que són els déus, l'elit social, els qui decideixen el destí de la resta i semblen més lliures i autònoms).

3. **Tota la teva història** (*Paraules clau: llavor, projecció records, deshumanització, passat dominant el present*)

En aquest episodi la majoria de personatges duen una llavor que s'implanta al clatell i serveix per guardar records i projectar-los, retenint les experiències personals per així poder-les compartir, esborrar, reproduir... Es fa, doncs, una pel·lícula de la vida d'un mateix.

Un dels eixos del capítol és l'engany entre les parelles: altra vegada, deshumanització i pèrdua de valors. Es representa una societat on la manipulació i la tecnologia van de la mà. Els personatges, a causa de la llavor, pateixen una **desprivatització de la pròpia vida**: és inevitable l'exposició dels records a tothom (la llavor serveix com a eina de control als aeroports, per exemple); cosa que provoca la manca d'intimitat i de secrets. És un mecanisme que permet projectar les pròpies experiències davant la resta.

La deshumanització queda incrementada en la obstinació dels personatges en **recrear-se en els records**, i no deixar marxar el passat per por a enfrontar-se a un present buit d'emocions (per exemple, la parella protagonista està pràcticament immòbil mentre té relacions sexuals, cadascun d'ells projecta al seu cervell les imatges i percepcions que hi tenien guardades referent a les vegades que es relacionaven de forma apassionada en un passat, ja llunyà).

L'episodi evoca de manera molt crua com la tecnologia ens fa perdre com a persones i pot **malmetre les relacions personals**, reduint-les al record passat i aïllant-nos del moment present.

4. **Blanc Nadal** (*Paraules clau: bloqueig, negoci de l'amor, enganys, deshumanització, assassinats, brutalitat humana, patiment, límits i NO empatia*)

És un capítol on es mesclen diverses històries, explicades a través dels dos personatges protagonistes, que representa que es troben aïllats a una casa al mig de la muntanya.

Els temes que s'hi tracten són la **brutalitat humana i la manca de privacitat** (vista en la història del gurú de l'amor<sup>43</sup> i de les imatges que veu tant ell com els altres nois connectats a la ment

---

<sup>43</sup> Home que treballava com a guru de l'amor: s'implantava a les lentilles d'adolescents i homes amb poca traça social, i podia veure tot el que veien els seus clients a través de l'ordinador. Així, ell des de

del noi que busca parella); la gelosia que porta a la crueltat (vista en l'home que assassina el pare de la seva exparella i deixa que la filla de la seva exparella<sup>44</sup>, concebuda amb un dels seus millors amics, mori de fred); la facilitat per eliminar una persona de la memòria, i lligat a això la **falta de valors i de respecte en les relacions de parella** (la noia ha estat infidel i estava embarassada del millor amic de la seva parella).

També es tracta la **manipulació emocional a la que ens pot dur l'ús de la tecnologia** en segons quins contextos, i com podem explotar-la per a la tortura d'altres persones (o reproduccions de la seva ment, en aquest cas) sense sentir-nos culpables per no considerar una persona allò que no té cos.

Un dels avenços tecnològics que ens presenta aquest capítol és la capacitat de crear representacions de la ment de les persones i introduir-les dins d'objectes electrònics. La finalitat és, per exemple, que així es controlin les *smart houses*, al gust de l'amo, ja que tota l'electrònica de la casa funcionarà a partir d'una representació de la pròpia ment i, per tant, tindrà la casa completament a mida: les torrades al punt just, les persianes baixades i pujades quan li agrada, la música que escolta, etc. Però aquestes representacions mentals també adopten els sentiments, records i emocions de la persona, malgrat trobar-se dins d'objectes: és així com s'esclavitzava a persones sense cos, mentre els amos reals viuen completament aliens a aquesta crueltat. I aquestes representacions s'utilitzen, també, per aplicar càstigs i tortures a delinqüents, podent programar la sensació de pas del temps com es vulgui.

És una forma de **deixar volar els límits de la crueltat** recreant-se contra objectes que guarden la consciència d'una persona real dins, sense tenir cap remordiment per no considerar humà allò que té forma d'objecte i que no és més que una reproducció; però que pateix exactament igual.

---

casa els anava donant indicacions sobre què dir i què fer per tal d'aconseguir flirtejar amb noies. Alhora, tot el procés era vist en un fòrum d'Internet del guru, on altres homes comentaven la jugada mentre visionaven en *streaming* tot el que anava passant. L'home deixa de treballar de guru quan un adolescent a qui aconsellava mor assassinat per una noia que sacrifica el noi i a ella mateixa amb verí.

<sup>44</sup> L'altre home de la casa havia estat esborrat per la seva exparella mitjançant un aparell, cosa que impedia que ell pogués veure-la comunicar-se tant amb ella com amb la seva filla.

## 2. Segona temporada

### 1. Torno de seguida (*Paraules clau: no superació de la pèrdua, egoisme, manca d'empatia, incapacitat d'estar sol, addicció, tecnologia com a substitutiu humà*)

La protagonista és una noia embarassada que perd la parella en un accident de trànsit i s'enganxa a una reproducció d'ell a través d'una recopilació d'informació de les xarxes socials, correus, targeta de crèdit, converses telefòniques, etc. Aquesta reproducció és una mena d'aplicació en període experimental que accedeix a tot el material possible de la persona morta i que crea una imitació d'aquesta que et permet xatejar-hi o parlar-hi per telèfon.

En teoria, la finalitat d'aquesta aplicació és ajudar els qui perden una persona estimada a **superar la seva absència i la soledat**. Però realment el que s'està fent és crear confusió en l'amic o familiar o qui sigui que utilitza l'aplicació, ja que no concep la persona realment com a morta: no la deixa marxar.

La protagonista porta l'ús de l'aplicació a l'extrem: acaba transferint la informació a un sintètic, rèplica robòtica física de la seva parella, que li serveix per tenir companyia. Però la relació no és, evidentment, la mateixa: el sintètic no és suficient, la noia acaba comprenent que s'ha obsessionat i que no és sa el que està fent i que l'ha de deixar marxar. Intenta desfer-se'n però els mecanismes del sintètic acaben imitant massa bé la seva parella i ella es veu incaaç d'abandonar-lo: el deixa a un altell de la casa "vivint" i de tant en tant ella i la seva filla, ja nascuda, el visiten.

El capítol és una crítica a la **incapacitat d'acceptar la mort** de les persones que estímem, del no saber estar sols, de la **por a la soledat** i el voler-ho substituir amb la tecnologia, i també la deshumanització de les relacions. Altra vegada, el debat dels **límits de la tecnologia amb la humanitat**, i amb els desenllaços inevitables (vida i mort).

2. **White bear** (*Paraules clau: límits justícia, espectacle mediàtic, morbositat, negoci mitjançant tortura, no empatia*)

L'episodi és un clar **debat dels límits de la justícia i la humanitat**. L'espectacularització del càstig i la dura venjança a una dona que ha estat còmplice de tortura i assassinat és el fil conductor. El capítol és, més o menys, una pel·lícula on l'actriu principal és una detinguda enganyada, manipulada mentalment i mitjançant fàrmacs per oblidar el que li passa durant el dia, que es repeteix una vegada i una altra.

La dona viu sense saber-ho a un **parc temàtic dedicat a castigar-la**. Ella havia gravat com la seva parella torturava i assassinava una nena de 6 anys segrestada. Ell es suïcida a presó, ella paga pels dos patint una rutina diària de tortura psicològica i por, on se li fa creure que la societat ha embogit i els habitants de la ciutat on viu s'han transformat en espectadors de la seva vida; i que les poques persones no afectades per aquesta bogeria són o bé caçadores o bé fugitives com ella. Però en el fons tot és una posada en escena molt ben cuidada i els qui ella creu que són ciutadans bojós són, en realitat, persones espectadores que assisteixen al parc temàtic per veure el que ella fa i com la torturen mentalment la resta d'actors de la representació.

Es munta un espectacle impressionant perquè el cas d'assassinat va ser molt **morbós** i va tenir molt de ressò als mitjans de comunicació. Aprofitant el **ressò mediàtic**, doncs, se'n crea un espectacle on el públic pot accedir en un recinte que simula un poble, i gravar la jornada de la dona, que creu que tot el que està vivint és real. La sotmeten a molts ensurts, persecucions i pressió emocional, i finalment se li destapa la veritat en un plató ple fent-li recordar per què està en aquell lloc. Se la tornen a endur on comença l'espectacle (el que ella creu que és casa seva), i li eliminen la memòria sotmetent-la a una tortura mental i dolorosa brutal. Finalment, es prepara tot perquè l'endemà segueixi igual i amb els mateixos patrons, però amb espectadors diferents.

L'episodi qüestiona la **manca d'empatia**, tant de la detinguda en el seu moment com dels espectadors i els qui creen el parc temàtic de càstig, ja que, al cap i a la fi, tots estan exercint tortures sobre altres persones. És una situació que posa l'ètica i la moral al punt de mira.

**3. El moment Waldo** (*Paraules clau: fracàs personal, efemeritat de l'èxit, opinió pública, mitjans de comunicació, ínfima importància d'un membre dins l'engranatge social*)

Un còmic condueix un programa de televisió en el qual posa veu i moviment a un personatge de dibuixos, l'ós blau Waldo, que es dedica a incomodar els personatges públics i a generar polèmiques entre ells. La broma arriba a l'extrem de presentar-se a candidat a les eleccions i a participar en els debats televisius amb la resta de candidats, atacant-los a tots i acusant-los de ser més falsos que ell.

Tot fa un gir quan un dels candidats destapa la seva identitat com a còmic i també el ridiculitza, però l'autor se'n surt i gràcies a les seves rèpliques aconseguix més popularitat. És llavors quan, degut a la pressió rebuda un cop s'ha sabut la seva identitat, ell es fa enrere però el propietari del programa i del personatge segueix utilitzant i posant vida a Waldo ell mateix per seguir guanyant audiència i popularitat.

La pressió sobre el còmic acaba destruint la seva pròpia vida personal. Guanya el caràcter d'animació, per qui el món s'interessa més que no pas per la persona que hi ha darrere, qui acaba vivint al carrer entre alcohol i deixalles, veient el triomf a nivell internacional del seu personatge.

És, doncs, una demostració de la **fragilitat d'una sola persona dins d'un sistema** i un engranatge social, la poca importància de cadascú si no forma part d'un tot o si es decideix a desviar-se una mica de les convencionalitats acceptades.

3. Tercera temporada

**1. Caiguda en picat** (*Paraules clau: xarxes socials, rànquing, segregació, popularitat, marginació social, realitat fingida*)

La societat funciona a base de punts i popularitat, que s'atorguen a través del que la gent penja a les xarxes socials. Seria una exageració del que estem acostumats a veure a Instagram, Facebook, Twitter... Tothom omple la xarxa de fotografies i vídeos sobre la seva vida meravellosa: amb la parella, amb els fills, "acabats de llevar" i amb les cares radiant i



perfectament maquillades, fent esport de bon matí, batuts verds, bons resultats a la feina, la casa ben neta, les festes amb els milions d'amics.

Les publicacions es puntuen amb estrelles: de 0 cap a 5 segons el que vulguis atorgar a la persona que publica, i les estrelles van sumant o restant col·locant cada ciutadà en un **rànquing de popularitat**. Aquells qui tenen més popularitat són els qui tenen millor posició social, més luxe i total accessibilitat a tot tipus de llocs i serveis. Però hi ha serveis i espais que restringeixen l'entrada o l'ús a persones de baix rànquing, impossibilitant-los així l'accés a alguns restaurants, botigues i hotels, o l'adquisició de cases en barris concrets, o viatjar en avió...

Així doncs, es crea una **segregació social** que desemboca en la **marginació i aïllament** d'algunes persones, cosa que comporta el **bloqueig a unes millors condicions** de vida. La protagonista del capítol té una bona posició però no prou com per considerar-se popular i aconseguir la casa dels seus somnis. Tot i així, veu una possibilitat quan una amiga de la infància, de posició molt alta, li demana que sigui la seva dama d'honor. Però l'obsessió de la protagonista per quedar bé i per pujar de nivell acaba provocant tot el contrari. A més, acaba coneixent una dona feliç que és del sector més marginal de la societat, ja que pràcticament no té punts, cosa que li trenca els esquemes.

Quan descobreix que li havien demanat ser dama d'honor per propi interès de la núvia (si feia de la dama d'honor algú inferior guanyaria punts i popularitat per "compassiva i bona persona") acaba explotant de la pressió fent un escàndol públicament al casament i perdent tots els punts, cosa que la porta a ser tancada a una mena de presó per aquells sense-punts que es tornen bojós.

És una crítica, doncs, a la **pressió social** per agradar a la resta i complir les **pautes socialment acceptades**, perdent la personalitat individual i al que mitjans i xarxes contribueixen. L'enaltiment que actualment fem al contingut de la vida privada que cadascú fa pública a través de les xarxes és el que inspira aquest episodi. Altre cop la **dependència col·lectiva i les renúncies a l'autenticitat** d'un mateix per formar part d'una massa de facetes creades segons "el que agrada".

4. **Playtesting** (*Paraules clau: videojoc real, experiment, manca empatia, curiositat insaciable, número més i no persona*)

El protagonista és un jove que viatja arreu del món com pot, complint el seu somni de conèixer tants llocs com sigui possible. Fa les feines que cal per tal de fer diners i anar allargant el viatge, i acaba presentant-se per ser subjecte de prova en un nou **videojoc**, molt real i que funciona mitjançant la **implantació d'un xip al cervell**.

El capítol debat al voltant de la **manca d'empatia**, l'ambició curiosa que pot portar-nos a experimentar amb altres persones fins a l'extrem, justificant-nos en el progrés o simplement per satisfer hipòtesis, i el problema del no saber aturar les coses a temps pel fet de saciar la curiositat de fins on es pot arribar.

Aquesta **curiositat insaciable** del creador del videojoc porta el protagonista a patir en pròpia pell (sense moure's mai d'una cadira, cosa que ell no sap) sensacions i experiències traumàtiques que ell percep com a reals, però que en el fons són creacions virtuals del seu propi cervell sumat al xip del videojoc, que es dedica a trobar les pors i emocions de la persona a qui s'implanta per tal d'anar desenvolupant el joc a mida. La pressió és tal que el subjecte acaba morint, i malgrat el trauma que suposa al creador i treballadors del videojoc en un moment inicial, es limiten a fer-ne un informe de la mort i la seva causa, reduint el noi, que tenia tants somnis i vida per endavant, a un altre conillet d'índies més i a un simple número d'experiments fallits.

És un altre exemple de com la tecnologia pot crear móns que percebem com a reals malgrat no ser-ho, i de la capacitat d'acabar eclipsant la realitat.

3. **Shut up and dance** (*Paraules clau: xantatge, exposició involuntària, manca privacitat, moralitat d'accions, venjança, justícia social*)

Un dels episodis més comentats i incòmodes de la temporada, cosa que tractant-se de *Black Mirror* és tot un mèrit: la sèrie incomoda de principi a fi, segurament per la seva fàcil assimilació a la realitat present.

El fil conductor és el **xantatge a través de la xarxa**. Els personatges que hi apareixen i que creuen les seves vides tenen tots en comú l'estar pressionats per un xantatgista (o una xantatgista, o un grup, no se'n sap la identitat) que ha recopilat informació de les seves cares

més profundes i els amenaça amb posar-ho a la llum pública si no segueixen les seves instruccions. Els protagonistes han comès “crims” o provocat situacions considerades vergonyoses o socialment inacceptades que van des de l’enviament de correus amb missatges racistes fins a la masturbació amb material de pornografia infantil passant per la infidelitat a la parella.

Els personatges entren en contacte entre ells mitjançant missatges que reben per part dels xantatgistes, hàbils hackers, que els fan dur a terme una **cadena d’accions** per tal que evitin que es publiqui el material que tenen d’ells (aconseguit a partir de les webcams, els correus electrònics, missatgeria mòbil...). L’episodi ens fa una advertència dels **perills que suposa la força d’Internet davant la falta d’intimitat**, i **l’exposició involuntària** que pot provocar a vegades, però també obre un **debat sobre l’ètica entre l’espionatge i robatori d’informació** personal a què es troben sotmesos els protagonistes del capítol, i el fet de descobrir males accions a través d’aquesta sostracció de dades.

El debat es transmet a l’espectador, que no entén ben bé el que passa fins el final de l’episodi i a més empatitza molt fàcilment amb tots els personatges que hi apareixen, precisament perquè són, o semblen, del tot normals. L’episodi, doncs, fa que l’espectador es qüestioni els valors de la societat i també que entri en discussió amb si mateix pel què fa a l’ètica a l’hora de desenvolupar les venjances en aquest capítol, ja que després de pressionar i torturar mentalment i emocionalment els protagonistes de totes les maneres possibles, arribant a forçar l’atrancament a un banc i un assassinat a cops de puny, els xantatgistes acaben fent públiques les imatges, vídeos i informacions que posseeixen igualment.

Així, aquest episodi critica, d’una banda, aquells actes i persones considerats immorals; però, de l’altra, l’exposició de la vida íntima a la que moltes vegades ens veiem abocats sense pretendre-ho, ja sigui per informacions que posem nosaltres mateixos a Internet confiant en la privacitat dels llocs, com per hackejos i sostracció de dades per part d’altres persones.

#### **4. Saint Juniperus** (*Paraules clau: por a la mort, carpe diem fallit, segona oportunitat gràcies a la tecnologia, ficció mental com a realitat present*)

La **por a la mort** i la negació a acceptar que ens acabem podria ser un dels fils argumentals d’aquest quart episodi de la segona temporada. Existeix un **món virtual**, Saint Juniperus, on la majoria dels seus ciutadans són, en realitat, persones que ja han mort. Però la seva

personalitat i manera de fer i ser s'ha traslladat a una mena d'avatar que representa el seu millor jo, el més jove, actiu i esbojarrat, que fa tot el que la persona real no ha pogut fer al llarg de la seva vida de debò. A aquelles persones en coma o les persones ja grans se les pot dur mentalment a aquest lloc imaginari, aquesta utopia alliberadora, perquè visquin sense cos però sentint-ho el que vulguin en aquest altre món. Allà no poden morir mai, tenen llibertat absoluta, poden tenir el que desitgin i anar on vulguin, sense cansar-se ni envellir.

Quan una persona mor **el seu alter ego segueix vivint**, per omplir l'utopia de Saint Juiperus malgrat ja no existeixi. Així, en aquest episodi es critica, d'una banda, la **dependència i aferrament a la vida fins l'extrem**, malgrat sigui una vida inventada i imaginària, irreal, i el lligam sigui completament tecnològic (la fina línia realitat-ficció) i d'altra, la **incapacitat de viure el moment present**, de deixar-nos portar pel que realment volem i no pel que cal fer a cada moment, sinó a buscar la felicitat.

Es debat sobre, altra vegada, la capacitat de la tecnologia de crear-nos móns paral·lels on refugiar-nos quan el real que es viu s'està trencant; i també de la obstinació en pretendre burlar els límits de la Natura i allò que forma part indiscutible de la vida, com ho és la mort.

5. **La ciència de matar** (*Paraules clau: eradicació de l'empatia, exèrcit genocida, violència estatal, crueltat inconscient, ignorància necessària*)

Un dels episodis més crus de *Black Mirror*, on el protagonista és un soldat que es dedica a eliminar una espècie de monstres-zombie, antics humans intoxicats per un virus, que representa que destrueixen collites i assassinen persones. Els militars es prenen les seves accions de **defensa i atac com un joc** i fan competicions entre ells per qui descobreix i mata més monstres, **com si la vida es tractés d'un videojoc**.

El protagonista, que ens apareix com un personatge conscient, just i empàtic, en una de les sortides dels soldats a assassinar pateix un atac per part d'un d'aquests zombies que l'enlluerna amb un aparell, però igualment els mata a tots. A partir de llavors, quan es troba amb zombies descobreix que són persones com ell, però que mitjançant el programa militar que se'ls havia implantat mentalment quan havia acceptat entrar a l'exèrcit, tan ell com els seus companys i companyes veuen les seves víctimes com éssers monstruosos, que no parlen sinó que fan xiuxiuejos.

Però quan descobreix que es tracta de persones normals, i que l'únic que estan fent com a soldats és massacrar directament les persones de classe baixa per assegurar la subsistència dels més rics en un context de misèria, intenta salvar la vida d'alguns d'ells. El programa militar instaurat al cervell dels soldats s'ha fabricat per tal **d'eliminar-los qualsevol sentiment compassiu** i per eliminar-los l'empatia cap a les seves víctimes, fent d'ells unes **eficients màquines de matar**, ja que creuen que estan matant monstres que ataquen a la gent, i no pas persones innocents que viuen amagades.

Aquesta manipulació mental per tal de robotitzar els soldats i crear màquines assassines, afegit a l'al·licient excitant de fer de les matances de "monstres" un joc competitiu, torna a exposar la deshumanització de les persones i la manca d'empatia, solidaritat i comprensió com un dels principals problemes de la societat actual. Es busca assegurar la subsistència d'unes classe en detriment (en aquest cas, extinció) d'unes altres de més baixes, cosa que no és sinó un joc d'interessos amb uns guanyadors clars. Però aquesta societat no seria possible sense la condició dels soldats sense compassió, controlats tecnològicament: la crueltat i brutalitat assassina són permeses perquè ells mateixos no consideren que assassinen persones normals, sinó zombies.

**6. Odi nacional** (*Paraules clau: opinió pública assassina; insectes i xarxes socials com a armes dels crims, rànquing de popularitat negativa*)

En aquest capítol l'apropament a la realitat és massa remarcable. El fil conductor són tot un seguit de morts provocades per uns insectes-robot, que han estat fabricants precisament, en teoria, per assegurar la continuïtat de la pol·linització de les plantes i, per tant i a la llarga, la supervivència de la nostra espècie (perquè a causa de la contaminació i les accions humanes l'eradicació dels ecosistemes s'estava tornant un assumpte de gravetat innegable).

Malgrat això es descobreix que els insectes serveixen com a **arma d'espionatge de la població**, i que la necessària pol·linització és la coartada que fa que així la ciutadania n'accepti la presència.

Els investigadors de les morts aconsegueixen lligar la successió d'assassinats a un **rànquing d'Internet** on, a través de les xarxes socials (de l'estil dels comentaris i publicacions de Twitter) els ciutadans discuteixen qui de les persones que apareixen a l'espai públic (ja sigui pel seu

paper a la societat com per algun rumor o acció concreta) mereix morir a causa dels seus actes.

S'utilitza un hashtag, *#DeathTo* ("mort per a...") que serveix per formar part de la discussió. Havent trobat el lligam entre les víctimes dels insectes (que assassinen entrant per l'orella i arribant al cervell, causant un dolor agudíssim) i el rànquing, els investigadors intenten esbrinar qui controla els insectes per tal que duguin a terme els assassinats, tot i que cal entrar en el debat de qui és l'assassí real: els milers de persones que contribueixen, sense saber-ho, a la tria de víctimes, o l'individu que programa els insectes.

La lliçó de *Black Mirror* en aquest capítol és el brutal final, en el qual el conductor dels insectes els programa per tal que assassinin totes aquelles persones que havien participat amb el hashtag en la tria de les víctimes. Així, milers i milers de persones moren per haver estat cruels des de casa, sense saber les conseqüències que les seves publicacions i accions estaven tenint en la vida de diverses persones.

Altra vegada es debat sobre la manca d'empatia, els no-límits de la crueltat humana, el poder d'Internet davant el qual poca cosa es pot fer des de les institucions de poder, i el poder de propagació de les xarxes i la pressió de la opinió pública.

---

*Black Mirror* és, doncs, una sèrie que pretén ser futurista però que, a mesura que avancen les temporades, les distòpies que presenta tenen més similitud a la nostra realitat actual<sup>45</sup>. Introdueix la crisi mediambiental en alguns dels seus capítols però sobretot exposa els perills derivats de la dependència tecnològica.

Critica, sobretot, la manca d'empatia com a pèrdua de valors humans, la inconsciència de l'exposició d'un mateix a les xarxes i a Internet en general i els perills que això pot implicar, la prioritització de l'egoisme per sobre de la solidaritat, la protèrvia a renunciar a qui som per agradar creant una falsa imatge de nosaltres mateixos, el control del món de l'entreteniment i la poca consciència sobre això, i l'hegemonia social de **preferir la seguretat sempre abans que la llibertat**.

---

<sup>45</sup> Els insectes pol·linitzadors que apareixen a l'últim capítol de *Black Mirror* ja són, actualment, una realitat. Al Japó ja s'està experimentant amb drons-insecte que serveixen, precisament, per pol·linitzar les plantes intentant contrarestar els efectes negatius de la nostra agressivitat davant tots els ecosistemes.

A la pàgina de la Fundació de l'Anthony Burgess relacionen aquesta predilecció per la seguretat amb la tecnologia, argumentant que en el gènere distòpic la llibertat humana és inversament proporcional a l'avenç científic i tecnològic:

“More recently, literary dystopias have returned to the idea of the conflict between scientific advancement and human freedom. Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* (2005) is about a near-future boarding school for clones that provide donations of vital organs for 'normals', or the regular population. Recent dystopias also deal with the idea of class and freedom. Suzanne Collins's *The Hunger Games* (2008), a novel for young adults, pitches teenagers against each other in a battle to the death in a futuristic arena, overseen by the elite sections of society. There has also been the development of technological dystopias, especially in film and television. Charlie Brooker's series *Black Mirror* (2011-2013) depict 'how we might live in ten minutes time if we are clumsy', and show the possible effects of smart phones, reality television and social networking”. (Anthony Burgess Foundation)

*Black Mirror* també es qüestiona els límits que tenim, com a persones, a l'hora de ser cruels amb altres per situar-nos en una posició superior: com prendre el control per sobre d'altri, cosa que també es pot observar a *Humans* (on apareixen éssers sintètics que són com humans però que al ser robots es consideren un servei i prou) o a *West World*, parc temàtic on els éssers que hi habiten són sintètics amb els quals la clientela pot fer absolutament el que vulgui, des d'acompanyar-los a les seves històries programades fins a violar-los i assassinar-los.

A *Black Mirror* el tema dels límits de la crueltat humana es troben en la majoria de capítols, en els quals o bé per una finalitat que a la llarga ha de tenir rellevància (com el cas d'utilitzar joves de conillets d'índies per un videojoc, al capítol *Playtesting*) o bé per castigar conductes delictives (com a *White Bear*, a *Blanc Nadal* o a *Shut up and dance*) algunes persones actuen en funció de com creuen que han d'actuar, sense ser conscients que estan torturant a gent com ells sense cap mena de sentiment de culpabilitat.

Tenen justificació en algun moment, la tortura i el càstig?

### 2.2.2. La fàbrica humana de *Metròpolis* (1927)

Aquesta pel·lícula de Fritz Lang (de fet, llibre de la seva esposa, Thea von Harbou, publicat el 1925 sota el mateix títol) es situa hipotèticament al 2026, en una ciutat avançada tecnològicament i on el centre és una màquina que funciona a la fàbrica on viu i treballa la classe obrera.

Així doncs, es pretén representar una **societat industrial**, on el centre de tot és una fàbrica. El món de *Metròpolis* es divideix en dos **grups socials**, que vindrien a ser els propietaris dels béns de producció i els treballadors, tot i que també hi apareix un grup entremig, que no deixen de ser privilegiats i que podria ser la classe mitja. Els propietaris i els privilegiats viuen una realitat molt diferent als treballadors, ja que aquests últims tenen una vida rutinària i centrada exclusivament al treball: viuen on treballen (un gueto subterrani), tenen molt males condicions de vida (inseguretat i riscos) i es troben privats dels privilegis dels qui posseeixen la fàbrica, vivint en una situació inferior en tots els sentits.

El governador de *Metròpolis*, completament **despreocupat i aliè a les males condicions dels seus treballadors** i a la seva limitada i rutinària vida, viu al seu edifici des d'on observa tots els punts de la ciutat *Metròpolis*. El seu fill, Freder, un jove consentit que sempre ha tingut el que ha volgut, comença a canviar tan bon punt coneix a la Maria, una noia que cuida els infants dels obrers portant-los a la part alta de la ciutat per fomentar l'entesa entre classes, i que també fa discursos als treballadors sobre la comprensió, la solidaritat, la vida i l'amor, per dur una mica de llum a les seves vides grises.

El jove, que ha viscut sempre en un món de fantasia i luxe, s'endinsa en l'humil món de Maria i s'indigna davant les desigualtats que allà hi veu. Intenta que el seu pare hi posa remei, però aquest creu que **la segregació social és necessària per assegurar el seu benestar** i no hi vol renunciar. Ell no és conscient (o sí, però no es preocupa) de les repercussions que les seves decisions causen a les vides dels obrers, ja que un acomiadament pot suposar la ruïna de tota una família. I tampoc considera que li hagi de preocupar que els treballadors visquin envoltats d'un perill constant, mentre la màquina segueixi funcionant.

Freder baixa al món subterrani i es canvia el paper amb un obrer esgotat, fent la seva feina. És així com descobreix les reunions secretes dels obrers on Maria, la seva enamorada, fa discursos sobre un messies que portarà la pau i la igualtat entre classes.



Al món inferior Freder entén la perillosa situació a la què estan sotmesos, i tem per la màquina-cor (Moloch), el centre de funcionament de tot Metròpolis, ja que imagina que s'empassa els obrers i els elimina sense que ningú del món superior ho noti, ja que són simples engranatges substituïbles.

El científic boig de la pel·lícula té un paper rellevant, perquè segresta la Maria per tal d'utilitzar la seva imatge per crear un robot que provoqui la revolució entre els obrers, empenyent-los a destruir la màquina-cor i, per tant, atacar de ple el regne del pare de Freder, trencant tota possible solidaritat entre classes i prenent la via més agressiva.

Freder i Maria aconseguixen demostrar als obrers que l'ésser que els ha impulsat a fer la revolució violenta no és Maria sinó una màquina malvada i sense empatia, i finalment cremen el robot i aconseguixen (després de vèncer al malvat constructor) que el propietari i governador de Metròpolis faci les paus amb els obrers i es comprometi a millorar les seves vides.

*Metròpolis* exposa de manera fantasiosa la vida en una ciutat del futur, polaritzada entre rics i pobres (diferència de classes i entre propietaris-treballadors), que es regeix sota les normes i interessos del governador i on la desigualtat és la seva base existencial. La frase-lleixó de l'obra és que **“el mediador entre el cervell i les mans ha de ser el cor”**: clara premissa utòpica però que, sembla, separa la classe privilegiada i propietària com a cervell i les mans com a la classe treballadora, potenciant encara més la segregació que, d'altra banda, denuncia.

És una distòpia on apareix la marca de valors humans (com la falta d'empatia de la classe privilegiada davant la treballadora, i al revés); la **maquinització vista com a progrés però també com a amenaça**, la **desigualtat inevitable** com a característica intrínseca en l'ésser humà, el contrast i falta d'harmonia amb el medi ambient i el **fordisme aplicat a la vida de les persones**.

### 2.2.3. L'empatia robòtica contra l'egoisme humà a *Blade Runner* (1982)

Pel·lícula de 1982 dirigida per Ridley Scott on es presenta una societat futura, clarament en **decadència a causa de l'efecte dels humans contra el medi ambient** (la ciutat que hi apareix és contaminació en tota regla, tot arreu ple de fum i amb un clima afectat per la pol·lució).

L'obra es situa el 2019, quan representa que la majoria d'humans viuen en altres planetes perquè **la Terra està massa desgastada**, i hi queda poca gent; la majoria persones que no han passat les proves mèdiques per viure a l'espai satisfactòriament.

A *Blade Runner* també apareixen una espècie de sintètics, anomenats replicants, que són exactament iguals que els humans però que, en teoria, no tenen sentiments i emocions i són superiors en força i intel·ligència. Una generació de replicants, els Nexus 6, podien anar-se adaptant a l'espècie humana i anar desenvolupant els sentiments amb els anys, cosa que els feia perdre part de la seva funcionalitat i potencial (la majoria serveixen per fer activitats que els humans troben desagradables, servint a les persones en totes les seves necessitats i viatjant per l'espai per anar fent habitables els diferents planetes).

A causa d'aquest defecte, els fabricants estableixen un límit de vida de 4 anys per als Nexus 6, **eradicant així el seu desenvolupament d'emocions**, i els prohibeix viure a la Terra sota pena de mort (assassinar un replicant és "retirar-lo", no "matar-lo": un exemple de la força de l'ús del llenguatge per minimitzar una acció atroj i intentar marcar diferències inexistents entre els humans i els replicants).

El fet de necessitar eradicar les emocions dels replicants per tal que siguin efectius és una crítica a la deshumanització de les persones i la seva robotització, una constant del gener distòpic.

Un grup de replicants s'endinsa a la Terra cometent assassinats per tal de trobar-se amb el seu creador i demanar-li que els allargui l'esperança de vida, ja que senten **pànic davant la mort** tan propera. És aquí on entren els *blade runners*, policies que detecten, persegueixen i eliminen els replicants que aconsegueixen burlar els sistemes de seguretat i entrar a la Terra.

El protagonista del film, Rick Deckard (encarnat per Harrison Ford), és un *blade runner* de prestigi a qui se li encomana la missió de trobar els Nexus 6 que s'han colat a la Terra i eliminar-los. A més, li presenten la Rachel, una replicant que es creu humana i a la qual s'han implantat uns records falsos per fer-li creure que té un passat i que per tant és una persona, **pel simple fet d'experimentar i progressar en la ciència**; cosa que, com ella mateixa expressa, la fa més humana però la redueix encara més a un objecte als ulls dels humans "reals":

"I'm not in the business, I'm the business" (*Blade Runner*, 1982)

La ciutat de Los Angeles, on té lloc tota l'acció, està plena d'anuncis que fan una crida a les persones que queden a la Terra per tal que es desplacin a la resta de planetes, i així viure en un ambient més net; com si el planeta on estan vivint sigui un simple dipòsit de deixalles que ja ha estat fet servir i ja ha perdut tot el sentit d'existència.

La **globalització ha engolit completament identitats i diferències entre països**, ja que tot i tractar-se de Los Angeles els carrers per on Ford es desplaça podrien ser de qualsevol punt de l'Àsia o de l'Àfrica o qualsevol racó; és impossible determinar que es tracta de Los Angeles perquè tot el món és exactament igual de desastrós i decadent.

Malgrat la pel·lícula sigui estrambòtica, és molt fàcil empatitzar amb els replicants perseguits, ja que tenen clarament sentiments i es troben davant una impotència duríssima: la de saber que s'extingeixen, que se'ls priva l'existir, i que tenen una **data de caducitat massa propera**. A més, Deckard aconsegueix assassinar 3 dels 4 replicants que havien arribat a la Terra; i quan es troba sol a l'edifici Bunbury (possible homenatge a l'autor de *Fahrenheit*) sent perseguit i torturat pel replicant Roy i amb el cadàver de Pris al costat, una altra Nexus 6 de qui Roy estava enamorat, les escenes de patiment i angoixa són molt palpables tant per la part de Deckard com per la de Roy, fent-los molt més semblants entre ells del que volen.

El **paral·lelisme** entre les lesions físiques d'un i altre (Deckard amb els dits trencats per Roy, Roy amb la mà que se li va immobilitzant a mesura que s'apropa a la seva mort programada) encara apropen més els dos personatges i, conseqüentment, els dos móns de què formen part, no tan llunyans i igualment qüestionables.

A l'èpica escena del final, a la lluita a la teulada de l'edifici, el replicant Roy fa un dels **discursos més humans**, paradoxalment, de la Història del cinema, just després de salvar la vida al *blade runner* que l'ha d'eliminar i mantenint un colom blanc -de la pau- entre els seus braços:

“És un martiri, oi, viure amb por? Això és el que significa **ser un esclau**. He vist coses que les persones no es creurien. Naus d'atac incendiant-se prop de l'espallada d'Orió. He vist rajos de mar brillant prop de la Porta de Tannhäuser. Tots aquests moments es perdran en el temps com llàgrimes a la pluja. És hora de morir”. (*Blade Runner*, 1982)

El fet d'haver conegut Roy i aquests replicants tan avançats i similars a les persones fa que l'agent Deckard decideixi no matar l'última replicant que queda, Rachel, i fugir amb ella ja que

s'enamoren. Sap que ella té una vida molt curta, però com diu l'agent Gaff.. "És una llàstima que ella no sobrevisqui... però, al cap i a la fi, qui ho fa?".

*Blade Runner* qüestiona què és el que ens fa ser humans, i dels personatges que presenta mostra com aquells qui han estat creats a partir de la tecnologia acaben mostrant tenir més pors i passions, i també valors, que els humans que els persegueixen. La contradicció en aquestes actituds també mostra com els límits de la tecnologia i com la utilitzem poden ser destructius, tant per a nosaltres com a espècie com per la resta del planeta en termes mediambientals.

### 3. Les conclusions

Després de la lectura i visionat de les diverses obres aquí exposades, és remarcable destacar la reiteració d'alguns temes que apareixen o bé en la totalitat de llibres i material audiovisual consultat o bé en una gran majoria d'aquests.

Així, aquests temes es poden dividir en tres grans blocs, cadascun dels quals contempla escenaris més concrets a desglossar. Per tal de fer una exposició més clara dels aspectes comuns, els temes es classificaran, doncs, dins de l'àmbit mediambiental i els efectes devastadors de la tecnologia, l'àmbit del poder polític, i l'àmbit dels instints i caràcters humans.

#### 3.1. **La proliferació tecnològica en detriment de la conservació de la Natura**

A les distòpies l'evolució tecnològica és una amenaça directa al manteniment de la natura. A més, es critica àvidament el poc respecte de l'espècie humana cap a aquella que és, realment, el nostre origen i la nostra llar. És per això que es fa necessari abordar aquest tema com un dels grans eixos distòpics de la literatura i la comunicació audiovisual moderna i, sobretot, contemporània.

L'aplicació de polítiques neoliberals a l'època Contemporània ha facilitat la globalització d'aquestes i els seus efectes. Precisament, les conseqüències de la globalització en el medi ambient han estat catastròfiques, i és per això que s'han creat moviments altermundialistes o antiglobalització que pretenien cercar alternatives a la devastació contínua.

També el **consumisme** és un dels efectes dels avenços tecnològics, juntament amb les polítiques i la globalització. A les distòpies del segle XX ja s'advertia del possible perill que suposaria la obsessió compulsiva de comprar, utilitzar i llençar com a cercle viciós; i els efectes d'aquest en la contaminació del medi.

Aquest context és l'adequat per al sorgiment d'obres de la ciència ficció que, mitjançant una exposició exagerada de la realitat present (i passada), alerten dels perills que tant la industrialització massificada com la desregulació neoliberal provoquen al medi ambient.

### 3.1.1. Dependència tecnològica en un context de necessitat natural

La **malaltissa dependència tecnològica** que capten moltes de les distòpies analitzades és un problema estès i considerat com a molt greu. Així, diversos autors observen els canvis i evolucions tecnològiques mentre es preocupen pels efectes que aquests tenen a la natura que els envolta, ja que la pot malmetre i, fins i tot, exterminar.

A *Metròpolis* (1982)<sup>46</sup>, inspirada en la ciutat de Nova York, els seus creadors destaquen amb preocupació la **robotització de la classe obrera** i la seva resignació davant la vida que els toca assumir. Els treballadors són, simplement, una part més de l'engranatge de la fàbrica i la màquina-cor (Moloch), que és el centre de tot. La relació amb la natura queda limitada, ja que és pràcticament inexistent (la ciutat de Metròpolis és urbanitzada 100%, i la poca natura que apareix són els jardins on Freder, fill del governador, passa l'estona sense fer res de profit).

La relació dels autors amb la industrialització, la maquinització i els avenços tecnològics acostuma a ser negativa, com destaca Bilbao comentant *Metròpolis*:

“La enorme maquinaria a la que sirven los obreros se convierte cada vez que se estropea en Moloch, el dios que requiere sacrificios humanos. Ese neoludismo que considera que las máquinas acaban esclavizando a los hombres estaba también presente unos años después en *Tiempos modernos* (Charlie Chaplin, 1936) y ha llegado a convertirse en uno de los tópicos fundamentales del cine de ciencia-ficción, con títulos como la saga de *Terminator* (James Cameron, 1984), *Matrix* (Andy y Lara Wachowski, 1999), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1981), *Sueños eléctricos* (Steve Barron, 1984), *Juegos de guerra* (John Badham, 1983) *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968), *La rebelión de las máquinas* (Stephen King, 1986), *Yo Robot* (Alex Proyas, 2004)... Lo cual no deja de ser paradójico, dado que este género se deleita especialmente en mostrar máquinas. Que invariablemente cada vez que adquieren conciencia de sí mismas solo nos traen disgustos”. (BILBAO, 2012)<sup>47</sup>

<sup>46</sup> L'argument de la pel·lícula s'exposa a l'apartat 2.2.2.

<sup>47</sup> BILBAO, Javier; *La ciencia ficción, el futuro y las distopías políticas*, 2012. Article publicat a JotDown: <http://www.jotdown.es/2012/09/la-ciencia-ficcion-el-futuro-y-las-distopias-politicas/%20>

El mateix passa, doncs, a pel·lícules com *Matrix* (1999), on la societat real és una maquinització extrema de l'espècie humana i l'entorn és ruïnós i sense vida, o en llibres com *Fahrenheit 451* (1953)<sup>48</sup> o *Nosaltres* (1924)<sup>49</sup>, on la decadència de la naturalesa és un element visible.

A *Fahrenheit 451* la natura és un entreteniment molest: ja existeixen les parets-pantalla, que són televisions enormes on els ciutadans s'entretenen; i per tant **la natura és innecessària** i tampoc es disposa del temps que requereix per gaudir-la. La natura; la creació i manteniment de la vida, és quelcom lent: a *Fahrenheit 451* no hi ha temps a perdre per dedicar-lo a l'harmonització de la relació humans-natura.

També a *15M de mèrits* (*Black Mirror*, 1ra temporada 2n capítol) existeixen les parets-pantalla de *Fahrenheit 451*. Aquesta **alienació de les persones** en cubicles separats i la imposició de les parets-pantalla i els entreteniments que hi apareixen, i també la poca varietat de canals i d'opcions són, altra vegada, una eina de control. El **món de l'entreteniment com a perill amenaçador**, des del segle XX fins a l'actualitat, no ha deixat de preocupar a diversos autors del gènere de la ciència-ficció.

Les parets-pantalla són una clara crítica a les televisions i als ordinadors i *smartphones*; i el seu contingut és comparable al que actualment ens trobem: des de *soap operas* com a *Fahrenheit 451* fins a futbol, *reality shows* i programes d'entreteniment diversos que fomenten estereotips, discriminacions i estratificacions socials de tot tipus, i que banalitzen les qualitats que ens fan humans i que ens fan persones.

Lligat amb aquest aspecte de l'entreteniment, sovint la ciència-ficció -malgrat pretendre proposar alternatives a la societat viscuda-, acaba desembocant en tota una decadència de l'espècie humana que, potser d'entrada, no es contemplava. Aquest és el cas de *Big Brother*, *reality* dels 90, que "va confirmar les pitjors sospites dels apassionats de la ciència ficció que creien veure en el programa una possible base cap a la creació d'una nova societat". (COSTA, 2014)<sup>50</sup>

<sup>48</sup> L'argument del llibre s'exposa a l'apartat 2.1.3.

<sup>49</sup> L'argument del llibre s'exposa a l'apartat 2.1.2.

<sup>50</sup> COSTA, Jordi; *El tiempo de la distopía*, 2014. Article publicat a *El País*:  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689\\_539421.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html)

A Utopia, l'espai on els 15 concursants conviuen, no hi havia unes estructures de poder delimitades ni unes normes molt explícites, per la qual cosa quedaven lliures de decidir entre tots, en teoria, com seria la convivència i quina seria la moralitat i els valors compartits. Però malgrat d'entrada pogués semblar un experiment utòpic, obrint la possibilitat de demostrar una vida alternativa i creada des de la base per a ciutadans exactament iguals, l'espectacle acaba arrasant i l'audiència guanya més pes, eliminant així qualsevol esclatxa d'iniciativa intel·lectual i solidària.

A *Nosaltres* (1924) i a *1984* (1949)<sup>51</sup> la relació amb la natura és força similar que a *Fahrenheit 451*: és allò que queda a l'exterior, fora de l'abast i la normalitat de les vides rutinàries, al marge de les planificacions establertes. És l'**espai de refugi** dels personatges que es qüestionen el sistema i es revoltent (malgrat que al final ni els d'una novel·la ni els de l'altra siguin fidels als ideals que sembla que integren), però la seva presència és, també, pràcticament ínfima.

A més, a les distòpies la natura es relaciona amb allò antic, caducat; allò que ha calgut deixar enrere per poder progressar com a espècie. A *Un món feliç* (1932)<sup>52</sup> de Huxley la natura s'associa sobretot amb els salvatges, la **vida primitiva i instintiva**, bruta i desgastada; vida que no pot ser feliç perquè no es disposa del soma i perquè les persones no són decantades científicament, no són creades genèticament i no es condicionen gràcies als avenços científics, sinó que neixen de manera natural i es crien en comunitat.

Les distòpies, a més, tenen una **estructura arquitectònica comuna**: la ciutat com a base, com a primera etapa organitzativa. L'ambient urbà, separat deliberadament de la natura (ja sigui mitjançant murs, com a *Nosaltres*, o simplement sense possibilitat d'espai per ella, com a *Blade Runner*), és el que assegura la fixació de la societat, acumulada a un espai delimitat que en facilita el control. És, com apuntava Daniele Porretta al cicle del CCCB *La ciutat del futur: utopies i distòpies*; "el *topos* del desastre, el catalitzador de la por col·lectiva (...), i la distòpia és el gènere que millor representa el que depara el futur: règims totalitaris, runa ambiental i conflictes geopolítics".

### 3.1.2. Immediatesa tecnològica vs. paciència de la natura

Per altra banda, la **immediatesa és una constant tecnològica que a la natura no té lloc**. Com es comentava prèviament, la natura requereix el seu temps per anar-se construint, però les

<sup>51</sup> L'argument del llibre s'exposa a l'apartat 2.1.1.

<sup>52</sup> L'argument del llibre s'exposa a l'apartat 2.1.4.



distòpies que reflecteixen els autors estudiats eviten aquesta paciència innecessària i contraproductent. La immediatesa és vista com un progrés, com a evolució tecnològica evident; per molt que contribueixi a deshumanitzar les persones, com passa a *Fahrenheit 451*. A la novel·la de Bradbury només Clarisse, l'adolescent curiosa, es permet detenir-se a observar perquè sí, mentre que Montag és incapaç de perdre el temps o d'aturar-se a pensar:

“-A veces pienso que los conductores no saben cómo es la hierba, ni las flores, porque nunca las ven con detenimiento -dijo ella-. Si les mostrase a uno de estos chóferes una borrosa mancha verde, diría: ¡Oh, sí, es hierba! ¿Una mancha borrosa de color rosado? ¡Es una rosaleta! Las manchas blancas son casas. Las manchas pardas son vacas. Una vez, mi tío condujo a 65km por hora y lo encarcelaron por dos días. ¿No es curioso, y triste también?

-Piensas demasiado -dijo Montag, incómodo.

-Casi nunca veo la televisión mural, ni voy a las carreras o a los parques de atracciones. Así, pues, dispongo de muchísimo tiempo para dedicarlo a mis absurdos pensamientos. ¿Ha visto los carteles de sesenta metros que hay fuera de la ciudad? ¿Sabía que hubo una época en que los carteles sólo tenían seis metros de largo? Pero los automóviles empezaron a correr tanto que tuvieron que alargar la publicidad, para que durase un poco más”. (*Fahrenheit 451*, p.18-19)

La cultura de masses i l'expansió de l'entreteniment per damunt de la culturització, la reflexió i el debat van lligades al concepte de la immediatesa, i com més s'avança en la història més evident es fa el pes d'aquest aspecte en les distòpies actuals. La immediatesa dels nostres temps no es troba només en la velocitat dels cotxes, de les màquines de fàbriques i de la ràdio i la televisió, sinó que, a diferència del context on vivia Bradbury, ara la immediatesa compta amb la força d'Internet.

El **poder de les xarxes socials** és un altre tema constant a considerar quan s'exposen els aspectes tecnològics de les distòpies. A les obres del segle XX no apareixen perquè no existien i no podien reproduir-ne les conseqüències, però al segle XXI són molt presents, com passa als episodis de *Black Mirror* (2011). Les xarxes tenen diferents funcionalitats en les distòpies socials: propagació (viralització de dades), pressió social, espionatge i control o, simplement, connexió interpersonal.

La propagació d'informacions es veu clarament a l'episodi *Himne nacional* (1ra temporada 1r episodi<sup>53</sup>); on el segrestador de la princesa les utilitza per donar a conèixer la situació i les exigències del xantatge. És per culpa de les xarxes socials que ni el mateix govern ni els mitjans de comunicació poden conduir el tema amb cautela i es veuen obligats a respondre-hi públicament, ja que la veracitat dels fets és innegable i la ciutadania exigeix explicacions i informació sobre com es desenvoluparà la resposta al xantatgista.

La pressió social a través de les xarxes apareix en capítols com *Caiguda en picat* (3ra temporada 1r episodi), de la tercera temporada. Aquí tot ciutadà es veu obligat a controlar amb lupa tot el que penja a Internet per tal d'augmentar la popularitat i no espifiar-la creant-se mala fama incloent contingut que pugui ser molest o sortir-se de les normes socials. El rànquing social de privilegis funciona gràcies a l'existència de les xarxes i del fet que les persones puguin atorgar puntuacions a usuaris i a les publicacions, cosa que actualment ja és una realitat. També al darrer capítol de la tercera temporada, *Odi nacional*, la pressió social a través de les xarxes té un paper clau: és a través d'elles que les víctimes dels assassinats mitjançant els insectes programats són triades, i també a través d'elles que el fenomen de les llistes d'odi acaba tenint un ressò víric.

L'espionatge i el control de les xarxes es veuen sobretot a *Torno de seguida* (2na temporada 1r episodi) i a *Shut up and dance* (3ra temporada 3r episodi). A *Torno de seguida* les xarxes s'utilitzen per l'aplicació que permet crear un avatar virtual d'aquelles persones que ja han mort, per tal que es pugui apoderar de totes les dades possibles, així com també accedir a les informacions més íntimes i personals del difunt, per ser, al final, un substitutiu d'una persona real. A *Shut up and dance* la funció de les xarxes és molt més obscura. Rastreja i s'informa sobre aquells actes immorals que cometen els ciutadans als quals han aconseguit infectar els aparells electrònics, i a partir de les xarxes es comença a fer xantatge i es controlen els passos dels ciutadans atrapats. A més, a part de l'espionatge i del robatori d'informacions, també s'utilitzen les xarxes, al final del capítol, per viralitzar tots els actes immorals que han dut a terme els amenaçats.

El paper de les xarxes a la societat té funcionalitats tan diverses com les que se li vulguin donar. Des del punt de vista distòpic, serveixen per a **càstigs, controls i venjances**; però a l'actualitat, malgrat l'innegable falta d'intimitat, també denunciada a les distòpies, i l'exposició

---

<sup>53</sup> L'explicació dels episodis es troba a l'apartat 2.2.1.

(voluntària o no) de les vides personals; les xarxes han servit, precisament, per a l'impuls, creació i **organització de moviments socials** que pretenien atacar mesures i imposicions més pròpies de distòpies que d'utopies. Alguns exemples recents serien les Primaveres Àrabs iniciades el 2010 i el 15-M del 2011, moviments on les xarxes tenien un protagonisme necessari; i on es van utilitzar com a eina de revolta en comptes de repressió o control.

### 3.1.3. El control dels instints com a eina

Tornant al lligam entre la tecnologia i la natura a les distòpies analitzades, una característica comuna en diferents obres és el **control de la reproducció i del sexe**. Com a animals que som, un dels nostres instints més arrelats és el de la reproducció, ja que tota espècie es troba inevitablement evocada a assegurar la pròpia supervivència.

Aquest instint es lliga directament amb les relacions sexuals, i això porta a diferents autors a haver-se plantejat el següent: si es controla, des dels eixos de poder, la reproducció i, consegüentment, la sexualitat de les persones; es pot arribar a tenir un control de la seva vida i, per tant, control social?

La resposta a la que arriben en els seus experiments distòpics és afirmativa, com es pot observar a les obres mestres del segle XX. A *1984* el sexe és vist com quelcom impur i únicament destinat a la reproducció. Així, és comú entre els joves menysprear les relacions sexuals i evitar-les: per això existeix la Lliga Juvenil Antisexe.

A *Nosaltres* els números habitants estan obligats a inscriure's burocràticament amb altres persones per tal d'aconseguir el permís conforme poden córrer la cortina de l'apartament en una hora concreta. **El sexe està controlat administrativament**, i el més comú és que cada persona es vagi inscrivint amb diverses alhora, sense mantenir una parella estable i reduint les relacions afectives (ja siguin sexuals com de qualsevol altre tipus) a una necessitat rutinària però sense cap rellevància emocional.

Similar és el que passa a *Un món feliç*: la monogàmia està mal vista (no existeix pràcticament) i cada ciutadà té relacions amb tothom qui vol i amb tota la gent que vol quan vol. A més, la reproducció aquí és inexistent (la majoria d'éssers són hermafrodites i sempre prenen anticonceptius), de tal manera que s'eradica un instint natural de l'espècie humana a través de la modificació genètica i del condicionament posterior.

L'aspecte rutinari del sexe com a necessitat, i la visió de control (de diverses maneres, com s'ha comentat) del poder davant aquest instint reproductiu, afectiu o simplement fisiològic, és un dels perills observats amb cautela pels autors distòpics, ja que consideren que té una força repressiva i controladora important. Si es controlen les necessitats o els instints humans més bàsics (ja sigui eliminant-los, com fomentant-los, com tergiversant-los o banalitzant-los) el pes del poder sobre la societat, i la capacitat del poder d'assolir una submissió i esclavisme més dòcil augmenta.

El sexe i la sexualitat en general passen a ser, en algunes distopies, tot un acte revolucionari. A *Un món feliç* és un entreteniment i una eina per garantir la calma social, mentre que a altres obres com *1984* o *Nosaltres* és una eina de control íntim i, per extensió, col·lectiu. Però precisament en els personatges que s'atreveixen a deixar-se endur (com Winston Smith, seduït per la jove Júlia, o D-503, seduït per la sensualitat d'I-330) és en els quals se'ls revolta la normalitat establerta, la que tenien assimilada, i obren horitzons per qüestionar-se la justícia de la realitat que estan vivint i s'atreveixen a desafiar els més grans líders per tal d'actuar com creuen que és més just.

#### 3.1.4. El canvi climàtic i la contaminació com un símbol d'extermini

Pels autors distòpics, la preocupació per la cura del medi ambient va prenent força amb el pas dels anys i, per tant, amb l'evolució del gènere. Com més s'apropen les distopies al moment actual més decantades es troben en reflectir la problemàtica mediambiental com un problema que **requereix cura immediata**.

Les societats urbanitzades que presenten totes les distopies analitzades perpetuen un model de vida que, en general, perjudica l'entorn i malmet la natura de què s'envolta, si no l'ha eliminat del tot. A *Blade Runner* la crítica és clara. Els ciutadans de la Terra han emigrat a altres planetes perquè el nivell de contaminació fa la vida si no impossible, pràcticament inviable i perillosa per la salut. La ciutat que hi apareix, Los Angeles, ambientada al 2019 (37 anys després de projectar-se la pel·lícula), es troba coberta per una boira bruta que recorda algunes de les zones amb més pol·lució de la Xina, com Shangai, però dut a l'extrem. Els carrers per on Deckard persegueix els replicants estan plens de deixalles, les cases ruïnoses i abandonades en la seva gran majoria, i el clima és completament inestable. Al llarg de tota la pel·lícula la ciutat es troba sota un clima plujós i brut, una conseqüència de l'efecte hivernacle.

A *Els Desposseïts* (1974), concretament a Anarres (la Lluna) la flora i la fauna són molt específics i limitats, i els seus ciutadans mai han vist animals. És per això que la Terra els sembla un indret molt ric i estrany; la natura és quelcom extraordinari a l'obra de Le Guin, com es mostra a la conversa entre uns infants d'Urras i Shevek, habitant d'Anarres:

“-¿Le gustaría ver mi nutria?

-Sí.

-Está en el jardín de atrás. Mamá la puso allí porque pensó que a usted podría molestarle. A algunas personas no les gustan los animales.

-A mí me gusta mucho verlos. En mi país no hay animales.

-¿No? -dijo el chico mayor, abriendo los grandes ojos-. ¡Papá! ¡El señor Shevek dice que ellos no tienen animales!” (*Los Desposeídos*, p.152-153)

Les descripcions de l'entorn de *1984*, *Nosaltres* i *Un món feliç* reflecteixen un ambient decadent i gris, urbanitzat però també ruïnós. La mateixa situació és la que reflecteix el món real de *Matrix*, on els refugis dels humans són soterrats i l'espai on la gran majoria d'ells estan endollats inconscientment és, també, brut, fosc i decadent. S'entén que els espais distòpics són contaminats o, si més no, arrossegueu les represàlies d'anys de grans guerres o de guerres que encara es desenvolupen.

Les fàbriques, com a *Metròpolis*, es veuen com a generadores de fums i residus i, per tant, grans agents i ambaixadores de la contaminació. El canvi climàtic i la contaminació són percebuts com efectes directes de les guerres, i també de les polítiques neoliberals i capitalistes, que es desenvolupen al següent apartat.

### **3.2. El desequilibri en el poder legítim per un sistema inflexible**

Els efectes de l'aplicació de polítiques neoliberals i del sistema capitalista a la societat actual també és un dels aspectes que més anàlisi distòpic reben a les obres estudiades.

Els autors distòpics del segle XX s'aventuraven en les possibles conseqüències d'un sistema elitista, individualista i desigual, i els autors del segle XXI ja ho prenen com una realitat evident i viscuda.

### 3.2.1. There is no alternative

Gran part de les distòpies aquí analitzades, sobretot aquelles que fan una crítica de caire polític, comparteixen el mateix missatge: **en un règim on tan sols hi ha una realitat palpable la revolta dels oprimits serà impossible**. El capità Beatty de *Fahrenheit 451* ja ho exposava al seu discurs apaivagador a Montag:

“-No se puede construir una casa sin clavos en la madera. Si no quieres que un hombre se sienta políticamente desgraciado, no le enseñes dos aspectos de una misma cuestión; para preocuparle; enséñale sólo uno. O mejor aún, no le des ninguno. Haz que olvide una cosa llamada Guerra. Si el Gobierno es poco eficiente, excesivamente intelectual o aficionado a aumentar los impuestos, mejor es que sea todo eso que no que la gente se preocupe por ello. Tranquilidad, Montag. Dale a la gente concursos que puedan ganar recordando la letra de las canciones más populares, o los nombres de las capitales de Estado o cuánto maíz produjo Iowa el año pasado. Atibórralo de datos no combustibles, lánzales encima tantos “hechos” que se sientan abrumados, pero totalmente al día en cuanto a información. Entonces tendrán la sensación de que piensan, tendrán la impresión de que se mueven sin moverse. Y serán felices, porque los hechos de esta naturaleza no cambian”. (*Fahrenheit 451*, p. 70-71)

Quan la versió oficial dels governs o els òrgans de poder té el recolzament i la **complicitat dels mitjans de comunicació**, el ciutadà té poques vies, o cap, per contrastar el que se li dóna com a real amb el que és real en si. La idea base de l'única alternativa, l'única veritat, és una de les premisses del Neoliberalisme dels anys vuitanta, precisament utilitzat per una de les seves impulsores, Margaret Thatcher, amb el lema “There Is No Alternative” (no hi ha alternativa).

Si la ciutadania només coneix una versió dels fets, o només té davant una alternativa a la mala situació que es viu, és lògic suposar que s'hi aferraran amb fe i confiança. Però a les distòpies hi ha conflicte quan algun dels personatges, precisament, qüestiona aquesta única veritat i es disposa a aprofundir en les seves arrels i estudiar altres perspectives; com passa amb Montag, Smith, D-503, Shevek quan viatja a Urras, Deckard quan empatitza amb els replicants, Freder quan es soterra amb els obrers, o el soldat protagonista de la *Ciència de matar* (*Black Mirror*,

3ra temporada 5è episodi) quan es desfà del programa militar mental que li imposa la visió de zombies i no de persones; per citar alguns exemples.

Malgrat tot, el control propagandístic i informatiu dels règims distòpics impedeix que, en la seva gran majoria, la ciutadania s'assabenti del que passa en realitat i es plantegi alternatives al que viuen. La propaganda per una banda, i el silenci per l'altra, tenen un paper essencial. Huxley ho afirma a *Un món feliç*:

“Los mayores triunfos de la propaganda se han logrado, no cuando se hacía algo sino cuando se impedía que ese algo se hiciera. Grande es la verdad, pero más grande todavía, desde un punto de vista práctico, el silencio sobre la verdad”. (*Un mudo feliz*, p.16)

Així, des del Ministeri de la Veritat de 1984, on el mateix Smith es dedica a manipular publicacions històriques, i des dels mitjans de la majoria de distòpies analitzades, l'objectiu principal és el de **funcionar segons les premisses de l'elit de poder**, sigui el gran líder, el partit únic, o la classe dominant.

La teoria de l'única alternativa té més eficàcia quan enlloc hi ha fonts o informacions que ho desmenteixin o es puguin contrastar: sistema que recorda, inevitablement, el règim nazi i el règim stalinista, i que per tant evidencia el control indiscutiblement totalitari del segle XX tant en l'Europa occidental com en l'Oriental.

### 3.2.2. La polarització social a causa de la política

L'aplicació del Neoliberalisme i les seves conseqüències és, també, la imposició d'una utopia per a uns i una distòpia per a uns altres. Quan, després de la gran crisi del petroli (1973) i el fracàs de la socialdemocràcia es va arribar a la conclusió que calia aplicar unes noves polítiques econòmiques, els centres de poder més importants de llavors (tot i que la URSS se'n mantingués al marge) van decantar-se per les propostes de l'Escola de Chicago, amb economistes com Hayek i Friedman, que fins llavors havien quedat en un segon pla per darrere dels projectes keynesians. Així, tant a Estats Units sota el mandat de Ronald Reagan com a Europa, partint del Regne Unit governat per Margaret Thatcher, el Neoliberalisme es va anar obrint pas i es va anar covant fins l'actualitat.

Huxley tornava a ser visionari amb el pròleg a *Un món feliç*, fent una exposició del possible futur de les societats, camí de la desigualtat; però amb un enfocament que dista una mica de la realitat:

“Será inevitable, porque el futuro inmediato es probable que se parezca al pasado inmediato, y en éste los rápidos cambios tecnológicos, que se produjeron en una economía de producción masiva y entre una población predominantemente no propietaria, han tendido siempre a producir un confucionismo social y económico. Para luchar contra la confusión el poder ha sido centralizado y se han incrementado las prerrogativas del gobierno. Es probable que todos los gobiernos del mundo sean más o menos enteramente totalitarios, aun antes de que se logre por parte de las sociedades una adaptación al empleo de la energía atómica; y parece casi seguro que lo serán durante el proceso de adaptación al empleo de dicha energía y después del mismo”. (*Un mundo feliz*, p.15)

Distòpicament parlant, o fent un anàlisi distòpic de l'aplicació i imposició de les polítiques econòmiques neoliberals i capitalistes, l'aspecte base que es pot prendre del Neoliberalisme a l'hora de fer una obra de ciència ficció que n'alerti sobre els seus perills, és la desigualtat.

La desigualtat ja és una característica de les distòpies *per se*, fins i tot les distòpies publicades abans de l'existència del Neoliberalisme. Però, com remarcava Galindo, la desigualtat és, potser, una característica no només distòpica, sinó pròpia del funcionament de la nostra espècie<sup>54</sup>. Així, a les distòpies clàssiques d'Orwell, Huxley, Le Guin i Bradbury la desigualtat és intrínseca al sistema social organitzatiu de les seves respectives societats. Quan hi ha unes classes o grups socials que posseeixen el que la resta no té però també necessita, la diferència de privilegis i oportunitats és clara; però també hi ha desigualtat quan, malgrat tothom es trobi conforme amb la pròpia situació, unes classes estiguin únicament la servei de la resta i es trobin privades de l'ús o accés a recursos i serveis que les elits sí que tenen, com passa al món feliç de Huxley. A Utopia, un dels alfes de més renom, Mustafá Mond, explica al salvatge per què és necessari que la societat sigui desigual i es formi per classes, per què cal que hi hagi classes inferiors subordinades als alfes i betes:

---

<sup>54</sup> GALINDO, Jorge; *La desigualdad inevitable: una mirada a través de la ciencia ficción*, 2015. Article publicat a JotDown: <http://www.jotdown.es/2015/04/la-desigualdad-inevitable-una-mirada-a-traves-de-la-ciencia-ficcion/>



“-Hicimos un experimento dejando 22.000 alfas a su antojo en una isla con toda clase de utillaje agrícola e industrial. (...) La tierra no fue trabajada como se debía, había huelgas en las fábricas, las leyes no se cumplían, las órdenes no se obedecían, las personas destinadas a trabajos inferiores intrigaban constantemente por conseguir altos empleos, y las que ocupaban estos cargos lo hacían a su vez para mantenerse en ellos a toda costa. Al cabo de 6 años se enzarzaron en una guerra civil. Cuando ya habían muerto 19.000 de los 22.000 habitantes, los supervivientes unánimemente pidieron a los interventores mundiales que volvieran a asumir el gobierno de la isla, cosa que éstos hicieron. Y así acabó la única sociedad de alfas que ha existido en el mundo.

El salvaje suspiró profundamente.

-El tipo de población óptima -dijo Mustafá Mond- es lo más parecido a un iceberg: ocho novenas partes por debajo de la línea de flotación, y una novena parte por encima”. (*Un mundo feliz*, p.222-223)

En aquest apartat s'exposa, però, la vessant més política de la desigualtat, que és molt notable en només algunes de les distòpies; ja que en d'altres no s'arriba a saber quina és l'elit de poder.

Com s'ha comentat al capítol 3.2.1., un fet en comú en la majoria de les distòpies és la manca de tota alternativa possible davant la realitat que ja es coneix. Així, en algunes de les distòpies aquesta única alternativa es representa amb l'existència de només **un partit, un líder, un sistema possible**. Qualsevol proposta alternativa seria incorrecta i, pel que pretenen fer creure aquells qui governen als governats, irrealitzable. Utòpica.

A la guerra civil russa (1918-1921) hi va haver més d'un milió de morts, i molta fam, caos i destrucció; i això va impulsar la mobilització de la població. Van organitzar vagues i es va generar un descontentament en la classe obrera que els va fer **qüestionar la legitimitat de la sobirania del partit**, cosa que els va sotmetre a la repressió. (BUCK-MORSS, 2004)<sup>55</sup>

Així, quan una societat es consciencia de la desigualtat que està vivint, i es revolta per canviar-ho, el sistema mateix s'encarrega d'eradicar aquesta revolta i de tornar a col·locar cadascú al racó que li pertoca. A 1984 Winston Smith acaba prenent consciència de la falsedat de la seva realitat, i de la marcada estratificació social on viu; però quan planta cara es troba torturat, empresonat i condemnat a mort.

---

<sup>55</sup> BUCK-MORSS, Susan; *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2004). Ed. A. Machado Libros, S.A., Madrid.

A *Fahrenheit 451*, quan Guy Montag capta (no només per ell mateix, sinó també gràcies a Clarisse i a Faber) l'alienació a la què es troben induïts i la cruel censura i bloqueig de la culturització i enriquiment, és perseguit per la policia i pel gos mecànic assassí; ja que intenten reprimir la seva revolució personal.

Al *Nosaltres* de Zamiatin D-503 fa costat a la irracional I-330 i s'alia amb els nòmades per derrocar el mur i fer una revolució contra el règim del Benefactor i el partit únic, però la repressió també acaba triomfant perquè les eines de control del poder són massa efectives i els dogmes socials establerts estaven ja massa assumits dins la (no)personalitat de D-503.

Aquests funcionaments polítics tenen la seva essència en una desigualtat abismal: el poder té tot el poder, tot el control social, polític i econòmic, i mou els fils d'absolutament qualsevol àmbit. Res regula aquest poder, i per això pot fer i desfer segons els propis interessos sense massa conseqüències o, si en algun moment hi ha indicis o intents de canvi per part de classes socials inferiors, té les mesures i recursos necessaris per tal d'exterminar-ho.

I això ha tingut lloc tant en territoris guiats per polítiques neoliberals com en territoris de caire més comunista, com es pot comprovar a partir de les distòpies que han aparegut tant en el bloc oriental com en l'occidental.

Així doncs, les sobiranes modernes tenen un punt cec: **el poder passa per sobre de la llei i n'és immune**. La reivindicació liberal d'una democràcia política (formal) basada en el sufragi universal; i la reivindicació socialista d'una democràcia econòmica (substancial) basada en la distribució igualitària dels béns socials acaben sent el mateix. Utopies i distòpies tendeixen a entrellaçar-se, ja que no acaben de ser del tot oposades. (BUCK-MORSS, 2004)<sup>56</sup>

A les utopies i distòpies **l'imaginari polític passa a ser un concepte topogràfic**, un panorama concret. En definitiva, és un camp on es col·loquen els actors. I dins aquest imaginari o espai hi ha tres punts que solen ser comuns:

- Un enemic comú (que si desapareix podria suposar un problema per al sobirà, com seria el cas de la desaparició de Goldstein per la societat del Gran Germà)
- Col·lectiu polític amb la mateixa ideologia i pautes socials (*Nosaltres*, les societats homogènies de *Black Mirror*, cadascun dels dos móns de *Els Desposseïts...*)

<sup>56</sup> BUCK-MORSS, Susan; *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2004). Ed. A. Machado Libros, S.A., Madrid.

- Representació sobirana, em nom de la qual es fa la guerra (el Gran Germà de 1984, el Benefactor de *Nosaltres*, els partits únics, el concepte de “bé comú”)

Aquestes premisses socials no fan sinó facilitar l'acceptació de la desigualtat: tenim un enemic però l'exèrcit/la força del partit únic/el nostre gran líder ens protegeix, per tant és lícit que sigui superior a nosaltres; hi ha grups socials amb més privilegis però cada classe té la seva funció vital i necessària per al bon funcionament de l'estructura social; nosaltres som els bons perquè ens guiem per aquells qui ens cuiden i protegeixen, i per tant cal atacar i defensar-se d'aquells qui, des de fora o des de dins, pretenen desestabilitzar-nos.

És aquesta última la justificació de les distòpies que serveix per argumentar les purgues internes (similars a la Revolució Cultural xinesa i a l'extermini intern del partit comunista soviètic) que es desenvolupen en novel·les com *1984*, on està prohibit tenir pensaments que qüestionin el règim. Saltar-se aquesta norma suposava només una conseqüència: la mort. Les mesures del Gran Germà d'Orwell, o del Benefactor de Zamiatin, recorden les repressions dels règims totalitaris d'Europa i sud-Amèrica, com la propera Guerra Civil espanyola o els milions de desapareguts de l'Argentina:

“El crimpensar no era una cosa que es pogués amagar sempre. Les detencions tenien lloc invariablement de nit. Et despertaves espantat, una mà aspra et sacsejava l'espatlla, una llanterna t'enfocava els ulls, un cercle de rostres durs apareixia envoltant el llit. En la majoria de casos no hi havia procés ni s'informava sobre la detenció. Les persones simplement desapareixien, sempre enmig de la nit. El teu nom desapareixia dels registres, s'esborrava pertot arreu qualsevol referència al que haguessis fet, es negava l'existència que un dia havies tingut i, finalment, eres oblidat. Quedaves anul·lat, anihilat: vaporitzat era el mot usual per descriure-ho”. (*1984*, p.30)

Els recursos polítics serveixen com a justificació i també com a eines de control social, ja que eliminen possibles esquerdes que propulsessin alguna revolta. Si les polítiques que fomenten la desigualtat es presenten com la solució a contextos complicats o de conflicte, com passa a la majoria de distòpies analitzades, ja que vénen d'alguna guerra o encara s'hi troben, la integració d'aquestes és molt més fàcil i efectiva. I la percepció per part de la ciutadania que les polítiques aplicades són les úniques possibles assegura la solidesa de règims totalitaristes o de mesures econòmiques i socials del tot polaritzades i desiguals.

### 3.2.3. La rutina com a eina de control

Una altra crítica distòpica molt recurrent als segles XX i XXI és l'existència de **pautes inamovibles** que contribueixen a l'impediment de qualsevol diàleg entre classes desiguals o les revoltes dels oprimits. I una d'aquestes pautes, poc visible per la seva integració tan profunda i normalitzada, és l'establiment de la rutina.

La rutina és una de les bases de la modernitat. La repetició de les mateixes accions, com un engranatge de fàbrica, és el que ens marca el ritme a tots els individus que conformem una societat. A les distòpies aquesta rutina, també duta a l'extrem, és una mesura de governs i elits per assegurar l'estabilitat social.

El formar part d'un conjunt i sentir-se'n una peça és necessari per tal de contribuir al funcionament social i seguir la pròpia rutina, com passa amb D-503 i amb tots els números de *Nosaltres*. La rutina es pot veure a *Black Mirror*, en diferents capítols on es fan retrats de la societat contemporània, com a *Caiguda en picat* (3ra temporada 1r episodi) on els seus integrants es lleven, van a córrer, es dutxen, esmorzen, van a treballar, dinen, segueixen treballant, van a casa, sopen, dormen, es lleven, van a córrer... O a *15M de mèrits* (2na temporada 2n episodi) on els personatges es passen el dia a la bicicleta estàtica, al menjador o al llit amb les parets-pantalla; o a *Fahrenheit* i *Un món feliç*, on es combina perfectament la jornada laboral i l'oci.

També a la novel·la d'Orwell la rutina és bàsica per al **manteniment de la legitimitat del règim** i del desenvolupament social dins uns límits i una calma assegurada. Els membres de *1984* tenen uns horaris marcats per a cada acció que realitzen, i pràcticament no tenen hores lliures al seu planning, res que els trenqui del deure. Es lleven i tots fan exercici des de casa mitjançant les pantalles dels habitacles, van a treballar, fan les pauses establertes per menjar i tornen a treballar. A *Nosaltres*, els números també tenen un planning molt pautat; fins i tot tenen l'hora del passeig en grup, on tots els números desfilen en una col·locació concreta, marcant el pas i tots al mateix ritme, com si es tractés d'una desfilada militar:

“Cada mañana, con la exactitud de las seis ruedas, a la misma hora y en el mismo instante, nosotros, millones, nos levantamos como un solo número. A

la misma hora, nosotros, millones de personas, empezamos a trabajar y acabamos de trabajar juntos. Y fusionados en un único cuerpo con millones de manos, nos llevamos la cuchara a la boca en el instante estipulado por la Tabla de las Leyes; salimos a pasear a la misma hora, vamos al auditorio, a la sala de los ejercicios de Taylor, nos dejamos vencer por el sueño..." (*Nosotros*, p.18-19)

Les rutines tan extremades que ens presenten els autors distòpics són, realment, un reflex de la rutina contemporània, però que fins i tot en alguns racons del món real té les seves exageracions, com és el cas de les imatges que es poden visualitzar de les rutines a Corea del Nord, on els ciutadans actuen com un tot quan es desplacen, quan saluden imatges i estàtues dels líders, o quan es dirigeixen als seus llocs de treball.

La rutina facilita la vida diària, però també té un gran inconvenient si s'aplica com a eina de control: **fa impossible la revolta** i elimina el temps que es podria dedicar a cultivar-se, a revoltar-se, a exigir millores i a canviar. La rutina **fomenta la integració dels dogmes sociopolítics** que s'imposin des de governs o grups socials dominants, i aquest descobriment per part dels partits únics de *1984* o *Nosaltres*, dels Alfes d'*Un món feliç* i de les classes dominants (política i econòmicament) d'algunes de les societats (miralls de la nostra realitat) de *Black Mirror* fa que es dediquin molts esforços des de les estructures de poder per tal de fer unes rutines hermètiques i ben tancades, evitant així l'enriquiment de les relacions interpersonals, la culturització de la ciutadania, el temps lliure simplement i, sobretot, el qüestionament de la legitimitat dels règims o del paper de cadascú en l'engranatge social.

A *1984*, els ciutadans són controlats des de casa seva a través de la tele-pantalla, un aparell que permet de veure i escoltar qualsevol activitat dels inquilins dels edificis, a part dels helicòpters, els guàrdies i la Policia del Pensament. Les rutines són alhora imposades i una eina de control per part dels governants i també un mitjà de defensa i seguretat pels ciutadans.

"A la llunyania, un helicòpter passava entre les teulades, es quedava un instant aturat enlaire com un tàvec i de sobte es llençava en un vol curvilini com un dard. Era la patrulla policial encarregada de tafanejar a través de les finestres de la gent. (...) La telepantalla rebia i transmetia alhora. Qualsevol so que fes Winston superior al més baix dels murmuris era captat per l'aparell, Més encara, mentre s'estigués dins el camp de visió controlat per la placa de metall, podia ser vist alhora que escoltat. (...) Calia viure assumint -i en això l'hàbit esdevenia instint- que qualsevol so que fessis seria detectat. I que, menys en la foscor, cada moviment seria escrutat". (*1984*, p.11)

Aquesta explicació del que és la rutina com a vigilància i també com a actuació amb instint de supervivència com passa amb el Winston Smith de *1984* és extrapolable, doncs, a la majoria de distòpies que s'han analitzat i és una de les crítiques i advertències més subtils dels autors, ja que mai s'exposa la rutina directament, sinó que simplement s'explica la quotidianitat de les societats que han ideat i és el lector o lectora qui rep aquesta sensació de repetició constant, de poc espai personal i d'ofegament imposat.

### 3.3. Deshumanització de l'espècie humana

Un dels temes més recurrents a les distòpies, i una de les pors més repetides dels seus autors, és la pèrdua de respecte i compromís mutu entre les persones. És per això que s'hi normalitzen les tortures entre humans, provant que la crueltat sovint pot no tenir límits, i faltes de respecte com enganys i mentides o infidelitats de les més complexes.

#### 3.3.1. Agudització de les desigualtats

##### *Les Eves de les distopies*

Com la poma i la temptació bíblica la dona té una postura que és generalment negativa dins el gènere distòpic. És negativa perquè és vista com a la **incitadora, la provocadora de la irracionalitat i la inestabilitat**. Ella encarna la desaparició de les prohibicions, l'oposició a l'ordre establert.

La dona, com a gènere en si, té un paper destacable -sigui principal o secundari- en algunes de les distòpies analitzades. Acostuma a aparèixer o bé com a sexe dèbil i manipulable (a la majoria d'episodis de *Black Mirror*, a *Blade Runner* i a *Fahrenheit* les dones tenen un paper molt secundari o, simplement, fràgil i de submissió) o bé com els personatges que encenen les revoltes i revolucions que tenen lloc a les societats distòpiques. Però tant en unes distòpies com a unes altres i malgrat el seu poc o molt protagonisme sempre tenen una funció determinada que no s'atorga mai als homes.

A *Metrópolis* és mitjançant la figura de la dona que els obrers es revoltent contra l'amo i la fàbrica, seduïts per la seva oratòria i figura. La dona que ells creuen seguir, sota l'aparença de la bona i compassiva Maria, és en realitat un robot agressiu i sense sentiments, que només emana odi. Però Maria, la real, que és el personatge femení principal de la pel·lícula, apareix com una dona tendra i servicial, com algú que està destinat a **tenir cura de la resta** (dels nens,

dels obrers i del mateix Freder). Així, el seu paper queda reduït a la incitació d'una revolta violenta, que els seus autors veuen com a negativa; o bé a la cura dels qui l'envolten pel simple fet de ser dona.

A *Fahrenheit* una de les dones és Clarisse, veïna de Montag, i l'altra Mildred, la seva esposa. Clarisse és una adolescent especial dins la societat de Montag, ja que es qüestiona tot el que fa i el que fan els altres, sap gaudir i retenir el moment present i sent admiració i amor per les coses i persones que l'envolten, amb una curiositat i ganes d'aprendre constants. És ella l'Eva de *Fahrenheit*, la que impulsa la revolta interna de Montag. Mildred, en canvi, és una dona de casa, sense interessos, sense cultura; que viu amb la màxima superficialitat i que segueix totes les pautes socials que se li han imposat sense ni tan sols qüestionar-les. Hi ha una polarització: Clarisse és l'espurna de la revolta de Montag i Mildred la dona sotmesa i reprimida inconscientment.

A *Blade Runner* les dues replicants tenen un paper molt secundari i són dones relacionades amb el desig; i Rachel, la replicant de qui el *blade runner* Rick s'enamora, també és una dona que, malgrat qüestionar-se qui i com és realment, no deixa de ser un ésser que necessita explícitament la protecció de l'home per sobreviure. Les tres són **dependents dels homes que acompanyen i complementàries**, i el seu paper és dèbil i limitat a la relació romàntica.

Així, el paper de la dona queda deshumanitzat i mancat de valor, com passa, també, a la nostra societat. Potser és una reivindicació dels autors o potser és, simplement, una casualitat per costumisme. Però el que queda clar és que sense el paper de la dona els protagonistes de *1984* i de *Nosaltres* ni tan sols s'haurien plantejat revoltar-se contra el sistema, igual que el protagonista de *15 milions de mèrits* (*Black Mirror*, 1ra temporada 2n episodi).

La novel·la distòpica de Zamiatin també té les dues vessants del que és la dona: I-330 és la temptació i la que incita D-503 a rebel·lar-se contra el Benefactor, però O-90 és una dona amb instints maternals, que de fet queda embarassada, i que és simple i sense aspiracions més enllà de la de ser mare. I-330 és una dona intel·ligent i autònoma però vista com la llavor del mal, i O-90 és una dona molt limitada però correcta, dins els cànons establerts d'allò que s'espera d'una dona en societat: dolça, atenta, somiadora; però sense iniciativa, sotmesa i obedient.

“Cuando entró, el volante de la lógica oscilaba todavía en mí y su enorme fuerza me hizo hablar a O de la fórmula que acababa de descubrir, la fórmula en la que estábamos todos nosotros, las máquinas y la danza.

-Maravilloso. ¿No es así? -pregunté.

-Sí, maravilloso. Es primavera -me contestó con una sonrisa rosada O-90.

Sí, la primavera. ¡Me está hablando de la primavera! ¡Las mujeres...! Me quedé callado”. (*Nosotros*, p.12)

A l'obra d'Ursula K. Le Guin, la dona té una posició molt diferent, depenent de si és habitant d'Urras o d'Anarres. A Anarres les dones tenen el mateix paper que els homes, les mateixes oportunitats, els mateixos accessos: la societat “anarquista” té la seva base en les propostes d'una dona que lluitava contra la desigualtat.

Contràriament, a Urras la dona és un simple objecte de plaer, una espècie supeditada a l'home. Això comprova Shevek quan visita Urras i pregunta per què no hi ha dones científiques:

“-No pueden dedicarse a las matemáticas; no tienen cabeza para el pensamiento abstracto; no es un campo para ellas. Usted sabe lo que quiero decir, lo que las mujeres llaman pensar es lo que hacen con el útero. Por supuesto, siempre hay algunas excepciones, mujeres espantosamente cerebrales con atrofia vaginal”. (*Los Desposeídos*, p.82)

Però la igualtat es troba lluny de ser considerada a la majoria de distòpies, ja que sovint ni tan sols es planteja i a d'altres es dóna per fet que l'entramat social és exactament el mateix que ara: que sense la col·laboració dels homes les dones segueixen reduïdes a un complement, a un objecte per complementar l'home, o una **eina de seducció** que revolta el petit món personal dels protagonistes de les distòpies, com passa amb el Neo de *Matrix*, amb el D-503 de *Nosaltres*, i amb Winston de *1984*.

Aquest aspecte ni tan sols apareix, simplificant altre cop la igualtat (en aquest cas, de gènere), en una utopia. Isabel Rauber expressava aquest problema real i actual de la següent manera:

“Y aunque será difícil convertir el ideal utópico en realidad, para las mujeres es el único camino: la lucha y la construcción de lo nuevo que será, en gran medida, engendrado y parido por nosotras. Nos anima la convicción de que los



hombres se irán sumando poco a poco, ganando conciencia acerca de la importancia de luchar por la equidad de género para construir un mundo diferente y justo. Esto supone nuevos modos de ser mujer y de ser hombre, que se irán conformando en la medida que vayamos conquistando espacios y transformándolos, demostrando que no se trata de una lucha contra ellos - para desplazarlos y ocupar su lugar, invirtiendo la relación de poder-, sino a favor de la liberación de todas y todos. (RAUBER, 2005)<sup>57</sup>

Curiosament, aquest plantejament es pot extrapolar a les societats distòpiques en el seu conjunt, en aquelles minories que perceben la injustícia que perpetuen i decideixen alçar-s'hi en contra. És exactament aquest el paper que els personatges que planten cara als sistemes pautaíssims de les distòpies desenvolupen.

#### *Estratificació jerarquitzada*

Deixant de banda la desigualtat en termes de gènere, a les distòpies analitzades hi ha un altre aspecte que fomenta la injustícia social. La **segregació en classes i la seva jerarquització és un sistema organitzatiu força comú.**

A *Un món feliç*, la societat s'estructura en 5 classes diferents. La superior, els alfes, són els qui la controlen; amb l'ajut dels betes, però la resta de classes existeixen per ser servils i ja es creen amb una intencionalitat concreta per fomentar el seu servilisme i el **conformisme en l'esclavitud que els toca viure**. La desigualtat tan marcada no és sinó una de les característiques d'estats totalitaris o estats on, malgrat no ser totalitaris, l'estructura social té unes pautes molt marcades o l'elit de poder té el control absolut sota una aparença de felicitat induïda, que permet el conformisme i evita la revolta:

“Un estado totalitario eficaz sería aquel en el cual los jefes políticos todopoderosos y su ejército de colaboradores pudieran gobernar una población de esclavos sobre los cuales no fuese necesario ejercer coerción alguna por cuanto amarían su servidumbre. Inducirles a amarla es la tarea asignada en los actuales estados totalitarios a los ministerios de propaganda,

---

<sup>57</sup> RAUBER, Isabel; *Movimientos sociales, género y alternativas populares en Latinoamérica y el Caribe*, 2005. Estudi en pdf a *Itinéraires*, núm. 77:  
[http://graduateinstitute.ch/files/live/sites/iheid/files/sites/genre/shared/Genre\\_docs/2342\\_TRavauxEtRecherches/Itin%C3%A9raire\\_Rauber.pdf](http://graduateinstitute.ch/files/live/sites/iheid/files/sites/genre/shared/Genre_docs/2342_TRavauxEtRecherches/Itin%C3%A9raire_Rauber.pdf)

los directores de los periódicos y los maestros de escuela". (*Un mundo feliz*, p.15-16)

A *Black Mirror* la separació de classes, tan marcada, apareix en episodis com *15M de mèrits*, on les persones grasses són pràcticament esclaves, denigrades dia rere dia sense cap mena de dret o privilegi; o a *Caiguda en picat*, on el rànquing de les publicacions a les xarxes socials és la que determina a quina part de la ciutat podràs viure o no i a quins serveis podràs accedir. També a *Ciència de matar* s'estratifica la societat entre els privilegiats (els normals, els que poden sobreviure bé en un context de postguerra), els de classe baixa, que són més pobres i un pes social pels privilegiats i l'elit governant; i els més pobres de tots, els que els militars assassinen i que el programa militar implantat als seus cervells camufla rere imatges de monstres.

A *Blade Runner* només aquelles persones que no tinguin problemes físics ni malformacions són autoritzades a habitar els altres planetes: la Terra és, pràcticament, un recull de desfetes i ruïnes humanes i materials. La lletjor hi cap, però la bellesa i la normalitat (segons els cànons del moment) han emigrat a l'exterior. I les persones que no passen els exàmens mèdics tenen vetada la vida als planetes de fora, com passa a J. F. Sebastien (subordinat de Tyrell -el fabricant dels replicants- que acull els replicants fugitius a casa seva).

Així, la segregació social és un assumpte que els autors distòpics observen amb preocupació, ja que contribueix a la desigualtat abismal present a les distòpies i a les realitats que les inspiren.

### 3.3.2. La desesperació i el desig de la no-existència

Alguns dels personatges distòpics analitzats acaben vivint **conflictes morals interns** que els sotmeten a una pressió que són incapaços de gestionar.

Aquesta pressió acaba desencadenant-se en situacions dramàtiques pels protagonistes de les distòpies, que acaben explotant en el **debat de ser o no ser humans**, de deixar-se endur per la massa o seguir nedant contracorrent, de mantenir la pròpia revolució o acotar el cap i tornar enrere. O fins i tot a assumir responsabilitats incoherents i acceptar el càstig que se'ls destini.

Guy Montag, el bomber protagonista de *Fahrenheit 451*, acaba per vèncer el règim establert i resistir la pressió, fugint de la ciutat on se'l persegueix i amagant-se amb altres fugitius lectors i cultivats com ell. Montag és, dins les distòpies analitzades, el **màxim símbol del triomf utòpic**

dins una distòpia hegemònica. Però per resistir ha de renunciar a tot allò que era i tenia i recomençar de nou.

A *1984* i a *Nosaltres*, en canvi, els protagonistes revoltats acaben traïnt les Eves respectives (Júlia amb Orwell i I-330 amb Zamiatin), agenollant-se davant els seus líders i disposats a seguir els càstigs que se'ls apliquin. Així, Smith passa a ser un **marginat social** a l'espera de la seva execució en una existència buida, i D-305 es sotmet a l'operació que li **extraurà l'última part mínimament humana** que li queda, la glàndula de la fantasia. I cap dels dos sent remordiments per haver entregat les Eves a la "justícia", és a dir, a la seva tortura i execució. Per ells l'enaltiment al líder i al règim és tal que la resta perd tota la importància que havia tingut anteriorment: de fet, quan D-503 ja ha estat operat de la glàndula de la fantasia, s'ha transformat en un ésser tan inhumà que és incapaç de reflexionar com abans ni d'identificar els sentiments que li despertava I-330, de qui estava profundament enamorat:

"Conté al Bienhechor todo cuanto sabia sobre los enemigos de la felicidad. No entiendo por qué antes me resultaba difícil hacerlo. La única explicación que logro encontrar es mi enfermedad anterior (mi alma). (...) Estuve por primera vez en la célebre cámara de gas. Trajeron a aquella mujer (I-330). Debía presentar testimonio en mi presencia. (...) La llevaron luego a la Cámara de Gas. Su rostro palideció y, al ser sus ojos grandes y negros, estaba muy hermosa. Cuando empezaron a extraer el aire de la cámara, ella echó la cabeza hacia atrás y apretó los dientes con los ojos cerrados. Ello me recordó algo. Me miraba mientras se agarraba a los brazos del sillón y lo hizo hasta que se le cerraron los ojos. Luego la sacaron de la cámara, la hicieron volver en sí con descargas eléctricas para colocarla de nuevo bajo la campana". (*Nosotros*, p.201)

A *Black Mirror* el seguiment de les pautes socials i la **tendència a l'obediència sistèmica** és recurrent i pràcticament visible a tots els capítols. Els membres que formen part d'una societat directament la segueixen tal com és, sense qüestionar-se el per què. Fins i tot quan la societat és marcadament desigual que els personatges no s'hi immuten perquè assumeixen que cadascú té els seus rols assignats. A la sèrie anglesa el factor social que assegura aquesta solidesa és la **moda**: cal seguir-la per ser acceptat socialment.

En aquesta obstinació de seguir la moda i aglutinar-se en un corrent massificat per no destacar i per concentrar-se en les estructures socials, hi ha una **despersonalització dels individus per l'acceptació dins un col·lectiu**.

Quan els personatges protagonistes o les minories es revoltent, quan prenen consciència que cal canviar la realitat que viuen malgrat es desmarquin del col·lectiu on intentaven encaixar, sovint no els surt bé i el desenllaç és completament tràgic.

Al primer capítol de *Black Mirror*, *Himne nacional*, l'artista incomprès que segresta la princesa busca una reacció per part del govern, els mitjans i la ciutadania, busca comprovar que no estan tan abduïts pels mitjans i per les pautes socials; que davant un acte dramàtic com el segrest d'una persona estimada per tota la comunitat farà que el govern es mobilitzi, que la ciutadania es solidaritzi amb la causa i actuï en conseqüència, però al final la decepció que s'enduu és tan gran que es suïcida.

El **suïcidi** és, doncs, una via d'escapament definitiva per tots aquells individus que veuen trencada tota esperança davant una societat massa inhumana, egoista i embrutida.

A *Nosaltres*, D-503 es planteja el suïcidi com una sortida quan es troba al bell mig d'un dilema íntim, per si s'afegeix a la revolta on l'incita I-330 o si es fa enrere, per si la denuncia o la deixa fer, perquè sent que l'estima i no pot fer-ho i perquè la seva lleialtat al Benefactor i al règim es veu trontollar i no ho pot concebre. D-503 no acaba suïcidant-se, però pren una decisió encara més dura: traïx I-330 i els nòmades i s'opera. I ho fa convençut que **mai s'ha de traïr la raó**, perquè la raó és l'únic que ha de vèncer i prevaldre.

A *Fahrenheit 451* els suïcidis en les seves diverses formes és també una idea normalitzada, però banalitzada i incompresa. Alguns ciutadans es suïciden amb els fàrmacs per dormir, altres amb el cotxe a la carretera, altres deixant-se cremar amb els seus llibres i d'altres es tiren dalt a baix dels edificis. El suïcidi és un acte corrent quan la pressió i els dilemes s'acaben menjant les consciències dels personatges de Bradbury, però tot i rebre's com un aspecte cru i preocupant, a la novel·la apareix de forma molt subtil.

Winston Smith, protagonista de *1984*, també comet, en certa manera, un suïcidi. De forma molt similar a D-503, Smith traïx la Júlia (tot i que és una traïció recíproca) quan se'l tortura, i això l'acaba desgastant i xuclant tant que es torna en un ésser pràcticament general, sense ni

una gota d'empatia, ni interès, ni absolutament res: passa a ser un vegetal buit i sense vida, que redueix la seva vida a l'espera davant la mort.

“-Et vaig trair -va dir Júlia sense embuts.

-Et vaig trair -va dir ell.

La noia li va llençar un altre ràpid cop d'ull de disgust i va dir:

-De vegades t'amenacen amb una cosa, una cosa que no pots suportar, que ni tan sols et pots imaginar. I aleshores dius: “no m'ho feu a mi, feu-l'hi a un altre”. Potser podries pretendre, més tard, que s'havia tractat només d'un truc i que els ho havies dit per fer-los parar, però que, en realitat, no ho pensaves. Però no és veritat. En el moment que està passant, ho penses de debò. Creus que no tens cap altra via de salvació i estàs disposat a salvar-te encara que sigui així. Per tant desitges que li passi a una altra persona. T'importa un rave que pateixi. Tan sols et preocupes de tu mateix.

-Tan sols et preocupes de tu mateix - va repetir ell”. (1984, p.387)

També a *15M de mèrits* apareix la idea del suïcidi com a últim recurs, quan el protagonista apareix davant els jutges de l'entreteniment i amenaça amb tallar-se el coll amb un tros de vidre. Però la resposta no és l'esperada: els jutges l'inciten a fer-ho perquè saben que, tant si ho fa com si no, l'audiència pujarà. I ell acaba renunciant-hi i acceptant el contracte dels jutges, que li ofereixen un programa perquè aparegui amb el tros de vidre exposant els motius que el farien suïcidar-se de la societat on viu.

Tot i així, el suïcidi més tràgic de les distòpies segurament sigui el d'*Un món feliç* de Huxley. John, el salvatge que viatja de la reserva on vivia fins a Utopia, no es sent part d'enlloc i quan intenta aïllar-se en ell mateix la societat el persegueix i pressiona de tal manera que **desisteix amb la vida i amb ell**. El seu suïcidi és una crítica al tractament que fem a la natura que ens envolta, però també a la poca capacitat d'acollida i adaptació social, la poca tolerància entre cultures i, sobretot, la inexistència d'una empatia que podria facilitar tota relació i que seria la clau per a l'eradicació de desigualtats i distòpies.

### 3.3.3. La manca d'empatia com l'expressió més inhumana

Una altra de les preocupacions clau dels autors distòpics és la manca d'empatia. Per als autors del gènere, tant per als més antics com als contemporanis, l'empatia és una mostra d'humanitat que cal preservar per tal de **mantenir l'espècie**. La solidaritat i el cooperativisme s'han vist amenaçats i en perill d'extinció a causa dels efectes tant de les guerres mundials com de l'aplicació de les polítiques desiguals i de la globalització que beneficia uns països en detriment d'altres.

Així, si l'empatia fos un valor en auge la comprensió entre classes, o països, o persones en si seria possible i facilitaria l'existència de la **justícia social i una bona convivència solidària**, més que no pas l'accentuació de les desigualtats i estratificacions o de l'embrutiment de la nostra espècie cada vegada en éssers més individualistes i tancats.

La pel·lícula distòpica que més tracta aquest aspecte és la inspirada en Philip K. Dick, *Blade Runner*. A *Blade Runner* els humans són els qui no tenen gens d'empatia, pràcticament per dessota dels replicants, per molt que aquests últims siguin extremadament brutals.

L'extermini dels replicants Nexus 6 que se li ordena al protagonista, Deckard, parteix de la **incomprensió entre "espècies"**, una creadora de l'altra. Els replicants no estaven programats per desenvolupar emocions i intel·ligències superiors a la humana, i un cop descobreixen que tenen una esperança de vida de 4 anys el pànic els porta a emigrar a la Terra per visitar el seu creador i buscar una solució a la seva mort prematura.

Però els humans els veuen com una simple amenaça, els havien condemnat per sempre a l'espai i la seva finalitat és que s'extingeixin, sense donar-los l'oportunitat d'allargar-los la vida o d'explicar-los per què; ja que els veuen com a monstres i no com a humans, malgrat pràcticament ho siguin.

El desenllaç de *1984* és una evident demostració de la invisibilitat de l'empatia a les obres distòpiques. Durant el desenvolupament de la novel·la, Smith donava la impressió d'haver-se tornat sensible i ser capaç d'empatitzar amb les emocions humanes i el patiment aliè, però el final del llibre constata que era, efectivament, una simple impressió. És ben sabut que en aquest desenllaç l'empatia es troba completament absent, però ja als inicis de *1984*, quan

Smith redacta les conclusions del visionat d'unes pel·lícules, s'entreveu aquesta insensibilitat i despreocupació cap al dolor d'altres persones i cap a les injustícies socials:

“Ahir a la nit, a veure unes pel·lis. Totes de guerra. Una de molt bona una d'un vaixell ple de refugiats que era bombardejat en algun punt de la Mediterrània. Públic molt divertit pels fotogrames d'un home gras molt gros intentant d'escapar nedant amb un helicòpter al darrere semblava un dofí (...) públic trencant-se de riure quan anava enfonsant-se. hi havia una dona de mitjana edat podia ser jueva que seia amb un nen d'uns tres anys als braços bramant de por i amagant el cap ella l'envoltava amb els braços com si es pensés que les bales no podrien tocar el nen. aleshores l'helicòpter va llençar una bomba un esclat terrible i el bot reduït a estelles. tot seguit un bonic fotograma del braç del nen volant amunt, amunt, amunt hi havia molts aplaudiments als seients del Partit (...)”. (1984, p. 17-18)

L'empatia és també el valor més inexistent a l'Utopia de Huxley. La separació entre classes és tan marcada i els privilegis de les superiors tan diferents als de les inferiors, que les classes dominants ni es plantegen millorar la situació de la resta, sinó que com que simplement són condicionats científicament i cadascú està destinat a una classe genèticament ni tan sols tenen remordiments per les classes inferiors.

A més, la separació entre el món de John (les reserves dels salvatges) i el de Marx i Crowe (Utopia) és una altra mostra de la incomprensió acceptada entre els dos models de vida. Els salvatges són vistos com a primitius i endarrerits, i les seves costums i el sistema de vida és quelcom repugnant per als habitants d'Utopia. Però el mateix passa a la inversa.

A *Fahrenheit 451* no hi ha empatia entre els bombers i les persones que cremen, o la ciutadania en general i aquells rebels que emmagatzemen llibres a casa o que els memoritzen per no perdre la cultura; ja que les parets-pantalla i els fàrmacs abdueixen a la majoria de la població. La **desvalorització de les vides humanes** és una evident mostra de la decadència de la humanitat, i la censura acceptada i legitimada constata la indiferència de la societat, fruit de la ignorància, que també es connecta amb la falta de ser empàtics.

Les traïcions de *1984* i de *Nosaltres* dels protagonistes a Júlia i a I-330, les Eves, són una clara mostra de la no-empatia dels personatges i de l'assimilació de les pautes socials; i la diferència de classes a *Metròpolis*, malgrat el final (que tampoc és gaire esperançador perquè la línia divisòria no fa més que reforçar-se), també demostra que la comprensió entre obrers i propietaris és inexistent.

Dins de l'aspecte empàtic també s'hi troba la curiositat i **interès cap allò que és diferent**. Si hi ha curiositat de saber més sobre aquelles espècies o models de vida que tenen un funcionament desconegut, més que no pas quedar-se amb els punts i explicacions més superficials, segurament sigui més fàcil empatitzar-hi.

I els éssers més curiosos, i que per tant poden ser més empàtics, són els nens. És per això que en algunes societats distòpiques, com l'obra de Zamiatin, **els infants són vistos com un perill** i se'ls ha d'adoctrinar des de petits. A *1984* se'ls ensenya a espiar en benefici del règim, a *Fahrenheit 451* se'ls educa per tal que siguin cruels (és a dir, gens empàtics) i a *Nosaltres* els infants són els primers membres de la societat que s'operen per extirpar-los la glàndula de la fantasia:

“Los niños son los únicos filósofos valientes. Y los filósofos atrevidos son obligatoriamente niños. Hay que ser como los niños, siempre hay que preguntar “¿Qué pasa después?” (*Nosotros*, p.155)

A *Els Desposseïts* la incomprensió entre el món d'Urras i el d'Anarres també es deu a la falta d'empatia, i tots els conflictes bèl·lics que s'hi comenten tenen el seu origen en la incapacitat de simpatitzar entre les diferents perspectives del que és just.

A *Black Mirror* la falta d'empatia és una constant, que apareix a tots els seus episodis. A més, a la sèrie aquesta manca va lligada a l'interès propi: no hi ha empatia però sí un **egoisme exacerbant**. El paper de les xarxes socials és la promoció d'un mateix i l'intent de perjudicar la resta en benefici propi; o la propagació d'informacions personals que poden malmetre vides senceres. Els avenços tecnològics de la sèrie es basen sobretot en el control de la societat (com la llavor de *Tota la teva vida*, 1ra temporada 3r episodi), la vigilància permanent (com els insectes d'*Odi nacional*, 3ra temporada 6è episodi), el càstig i la tortura com el muntatge espectacular de *White Bear* (2na temporada 2n episodi), la pressió social i la banalització de tot



com *El moment Waldo* (2na temporada 3r episodi), el genocidi justificat a *Ciència de matar* (3ra temporada 5è episodi),

A les sèries de *West World* (2016) i *Humans* (2015) la relació entre els humans i els sintètics té la seva base en aquesta falta d'empatia. Per part dels humans no s'és capaç de veure els robots com a iguals; per molt que tinguin característiques que els fan ser humans, que tinguin sentiments i que percebin la realitat pràcticament de la mateixa manera. Als sintètics, al seu torn, els dol la marginació a la que es veuen sumits i es senten impotents davant qualsevol canvi, perquè no tenen cap eina de poder més enllà de la violència: no tenen drets perquè no es consideren persones.

Per això es fa impossible una convivència sana entre uns i altres, perquè les dues espècies es veuen com una amenaça mútua i així s'impedeix qualsevol forma de comprensió que faciliti una convivència real.

És aquesta falta la que ens porta a no ser comprensius, a no veure el dolor que podem causar, o a veure'l i gaudir-lo; és la manca d'empatia la que ens condueix a dur a terme assassinats, violacions i tortures; és aquesta falta la que ens força a vetllar pels propis interessos sense importar-nos gens els de qui ens envolten. És la manca d'empatia el que ens fa ser éssers maquiavèl·lics, despreocupats, o freds i calculadors, inconscients o no, i perillosos.

La manca d'empatia és la qualitat necessària per a l'existència i **perpetuació de les desigualtats distòpiques** i, per tant, de les distòpies mateixes.

---

Així, els temes comuns que es tracten a distòpies literàries i cinematogràfiques dels segles XX i XXI són, majoritàriament, perills o amenaces que exposen els autors i que veuen com una decadència de la nostra espècie.

A més, és preocupant que algunes de les distòpies hagin resultat ser prediccions ja complertes, com els rumors sobre el Primer Ministre britànic i les novatades universitàries, similar a *Odi nacional* (1ra temporada 1r episodi) de *Black Mirror*: Charlie Brooker, creador de la sèrie, va publicar al seu twitter "Merda. Ara resulta que *Black Mirror* és una sèrie documental", en clau d'humor àcid, ja que alguns dels capítols reflecteixen una realitat inevitable.

De fet, el periodista David Bauer ha fet una aportació al món de la distòpia que és indispensable al nostre temps. La seva pàgina Dystopia tracker fa un recull d'aquelles previsions de la ciència ficció que s'han complert actualment o que tenen possibilitats de fer-ho aviat.

El trànsit i ressò de la pàgina és un reflex de les pors d'autors distòpics dels segles XX i XXI: el control dels mitjans, la centralització del poder, el consumisme com una religió, la destrossa del medi, la pèrdua de valors humans, i la dependència tecnològica són alguns dels aspectes que, malgrat sorgissin com exageracions i advertències, ja són la nostra realitat d'avui.

Les distòpies són, doncs, conseqüència del mal funcionament de les realitats que vivien o viuen els autors. Avui en dia, les preocupacions més presents ja no són els règims totalitaris, com les distòpies del segle XX. Probablement el dilema és més de caire tecnològic, sempre lligat al **menyspreu per les humanitats** i els valors més humans; i també als **perjudicis contra el medi ambient**. Roa exposa aquesta última preocupació de la següent manera:

“Las perspectivas de un futuro no tan promisorio como el añorado por algunas de las generaciones anteriores llevan a pensar en el fracaso de los ideales de ciudad y sociedad que se habían previsto para el siglo XXI, en contraste con lo que el mundo ansiaba ver y vivir; lo que fuera un sueño de progreso y transformación social, cultural, ambiental y política es ahora un ejemplo más de los alcances nefastos de la máquina humana. A catorce años de iniciado el siglo XXI el balance no resulta alentador. El debate político y económico se enfrenta a las **emergencias ambientales** cuyos efectos comienzan a hacerse visibles; la posibilidad de una catástrofe ambiental o biológica no es ajena a las prospectivas de la sociedad del nuevo milenio, y de esta manera, lo que antes se pensaba como una sociedad en constante estado de progreso e innovación, preparada para cualquier situación futura, muy posiblemente se convertirá en una sociedad en busca de respuestas y alternativas para salvar lo poco que quede de su planeta. Ante la inminencia del cambio climático y el afán por poseer las pocas reservas de recursos no renovables pero indispensables para la vida, la carrera por la tierra y la búsqueda de estrategias de transformación ambiental y desarrollo sostenible se han convertido en puntos relevantes de muchas de las agendas políticas de nuestra era. Lo denominado “ecología humana”, la investigación e implantación de energías alternativas, biocombustibles y materiales biodegradables no parecen ser suficientes para contrarrestar los daños tras siglos de colonialismo ambiental y una aparente

evolución globalizada que, en realidad, solo activó una bomba de tiempo entre el ser humano y el entorno que creía dominar a totalidad". (ROA, 2014)<sup>58</sup>

El debat que acaba desembocant de les distòpies de l'actualitat, com les seves antecessores, és el de la contraposició de la llibertat i la seguretat; aquesta última camuflada en un control absolut i una maquinació complerta de la percepció de la realitat que es pretén vendre a societats senceres. La prioritat de tot règim sempre ha estat assegurar la pròpia supervivència, i per assolir-ho és indispensable evitar qualsevol revolta.

Les distòpies ens porten a analitzar aquests perills meditant sobre la llibertat i les seves àmplies possibilitats, sobre el que és realment la felicitat plena (i no la simple satisfacció distòpica), sobre els inconvenients de la seguretat i el conformisme, i la realitat o no de la resignació i l'adaptació intrínseca de l'ésser humà: som realment adaptables com a espècie, o ens agrada -i ens cal- lluitar per ser més justos, nobles i "humans"?

Els objectius de les elits i les classes dominants, doncs, són mantenir la ciutadania en una calma constant que n'eviti l'ebullició (mitjançant els mitjans de masses, les rutines, les pors a quedar desprotegits; en definitiva, la dependència d'aquestes classes dominants), i crear la sensació de llibertat i felicitat a partir de les polítiques i els recursos disponibles, i la impressió que tota necessitat bàsica queda coberta i assegurada com a l'Utopia de Huxley.

El control propagandístic és l'eina més potent, que amb els avenços tecnològics es torna encara més infal·lible. Les distòpies del segle XX criticaven l'ens propagandístic tant dels totalitarismes com de les democràcies europees i del socialisme soviètic; però actualment els mètodes han canviat i són més eficients, perquè són més subtils.

Partint de l'intent de combatre difamacions i informacions falses, Rose i Mchangama fan una última advertència del control mediàtic i l'aclapament de poder de les elits, fent un repàs a règims i democràcies actualment vigents:

"Los instrumentos jurídicos propuestos por los políticos europeos para suprimir falsas noticias suenan alarmantemente como los utilizados por los gobiernos autoritarios para silenciar la disidencia. Esto es peligroso. Dichas medidas no sólo son incompatibles con el principio de la libertad de expresión,

<sup>58</sup> ROA DEVIA, Cindy; *Distopía y literatura: de 1984 de George Orwell a Los Juegos del Hambre de Suzanne Collins* (2014). Treball de fi de Grau, Universitat Javeriana, Bogotá:  
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/12130/RoaDeviaCindyLorena2014.pdf;se>

sino que también establecen precedentes que podrían fortalecer rápidamente la mano de las fuerzas populistas que los políticos europeos se sienten tan amenazados.

Europa puede encontrarse pronto con populistas como la francesa Marine Le Pen y el holandés Geert Wilders con poder real. Estos líderes marcarían la línea divisoria entre las noticias falsas y la libertad de expresión de manera muy distinta a la de los políticos de la corriente principal, quizás dirigiéndolos a los supuestamente corruptos medios establecidos en lugar de sitios web, blogs y medios sociales con tráfico de “hechos alternativos”. También es improbable que los gobiernos cada vez más iliberales de Polonia y Hungría estén de acuerdo con la Comisión Europea o la canciller alemana, Angela Merkel, en lo que constituye la información falsa o las falsas noticias.

Mientras que la Primera Enmienda impide que el gobierno de Estados Unidos limite abiertamente la libertad de prensa, está claro que la definición del presidente Trump de noticias falsas es muy diferente de lo que sus oponentes o los medios de comunicación tienen en mente.

Por encima de todo, en lugar de fortalecer las instituciones de medios establecidos, la prohibición de noticias falsas podría muy bien socavarlas a los ojos del público. Si los puntos de venta alternativos son procesados o cerrados, los medios de comunicación convencionales se arriesgan a ser vistos como herramientas de propaganda no oficiales de las potencias que existen. Detrás de la Cortina de Hierro, los medios de comunicación no oficiales tenían más credibilidad que los medios oficiales a pesar de que no todo lo que publicaban era preciso o comprobado. El hashtag *#fakenews* podría convertirse en un punto de venta con el público si fuera prohibido en lugar de rigurosamente contrarrestado y refutado”. (ROSE I MCHANGAMA, 2017)<sup>59</sup>

Les distòpies segueixen sent, doncs, una eina de canvi social necessària, ja que les seves advertències, a diferència de les utopies que *ens fan caminar*, són essencials per no fer més passos en fals. I els passos s'han de vigilar en tots els àmbits, des del medi ambient i la tecnologia a l'empatia i solidaritat, passant per l'eradicació de les desigualtats i l'esforç per l'objectivitat periodística i la independència dels grups de poder financer i polític que no vetllin pel bé comú, sinó que es centrin en els interessos i beneficis d'una minoria privilegiada.

<sup>59</sup> ROSE, Fleming i MCHANGAMA, Jacob; *Cuando la distopía de 1984 se convierte en realidad*, 2017. Article publicat a *El economista*, originari de *The Washington Post*: <http://eleconomista.com.mx/internacional/2017/02/18/cuando-distopia-1984-se-convierte-realidad>

## BIBLIOGRAFIA

- ANTILLANO, Pablo; *La profecía de Huxley y el siglo biotech: La sociedad posthumana nos alcanza* (2012). *Apuntes Filosóficos*, núm. 30.
- BLOCH, Ernst; *El principio esperanza*, vol. II (1848). Ed. Trotta
- BOSCH, Antoni et al.; *Atena. Lectures de Filosofia* (2012). Ed. La Magrana, Barcelona.
- BRADBURY, Ray; *Fahrenheit 451*, 1993. Ed. Plaza & Janés editores, S.A. Barcelona.
- BUCK-MORSS, Susan; *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2004). Ed. A. Machado Libros, S.A., Madrid.
- CABET, Étienne; *Voyage en Icarie* (1848, 5na edició); au bureau du *Populaire*, París
- FERRELL, Jeff; *Tearing down the streets. Adventures in urban anarchy*, 2001. Ed. Palgrave, Nova York.
- HUXLEY, Aldous. *Nueva visita a un Mundo Feliz. Lavado de cerebros*, 1960. Editorial Sudamericana S. A. Buenos Aires.
- HUXLEY, Aldous; *Un mundo feliz*, 1969. Ed. Penguin Random House, Barcelona.
- K. LE GUIN, Ursula; *Los Desposeídos*, 1983. Ed. Minotauro, Barcelona.
- LÓPEZ KELLER, Estrella; *Distopía: otro final de la utopía*, 1991. Article publicat a la *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 55. Publicacions del Centre d'Investigacions Sociològiques.
- LÖWY, Michael; *Negatividad y utopía en el movimiento altermundialista*, 2009. Publicat a la *Revista Herramienta*, núm. 42.
- MARIN, Louis; *L'Utopie n'est pas un projet politique ou 'le Projet d'émigration du citoyen Cabet' (1848)*, 1973. *Utopiques: Jeux d'espaces*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- MIGUEL AGUILERA, Juan et al.; editor Ricard Ruiz Garzón: *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI*, 2014; Ed. Fantasy, Madrid.
- MORE, Thomas / CAMPANELLA, Tomaso / BACON, Francis; *Utopías del Renacimiento*, 1980(6ª edició) Ediciones F.C.E. España, S.A. Madrid.
- NÚÑEZ LADEVEZE, Luis; *Sobre el proceso de la utopía a la distopía*, 1986. Publicat a la *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)*; núm. 52.
- ORWELL, George; *1984*, 2011. Ed. 62, Barcelona.
- RUSSELL, Bertrand; *Elogio de la ociosidad y otros ensayos. (In Praise of Idleness)*, 1986. Ed. EDHASA, Barcelona.
- SIERRA GONZÁLEZ, Ángela; *Las utopías. Del Estado real a los Estados soñados*, 1987. Ed. Lerna, S.A., Barcelona.
- ZAMIATIN, Yevgueni; *Nosotros*, 1991. Ed. Tusquets, Barcelona.

## WEBGRAFIA

- ALFOCEA, José; 1984, *la novela distópica que todos debemos leer*, 2013. Article publicat a El blog de José Alfocea: <http://jalfocea.com/2013/07/18/1984-la-novela-distopica-que-todos-debemos-leer/>
- BILBAO, Javier; *La ciencia ficción, el futuro y las distopías políticas*, 2012. Article publicat a JotDown: <http://www.jotdown.es/2012/09/la-ciencia-ficcion-el-futuro-y-las-distopias-politicas/%20>
- CAMPBELL, Gabriela; *La distopía en la literatura*, 2011. Article publicat a Lecturalia: <http://www.lecturalia.com/blog/2011/10/24/la-distopia-en-la-literatura/>
- CARRILLO, Francisco; *Distopías muy británicas*, 2015. Article publicat a JotDown: <http://www.jotdown.es/2015/10/distopias-muy-britanicas/>
- COSTA, Jordi; *El tiempo de la distopía*, 2014. Article publicat a El País: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689\\_539421.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html)
- Del pergamino a la web: “Fahrenheit 451”: *la temperatura a la que el papel de los libros se enciende y arde*, 2013: <https://delpergaminoalaweb.wordpress.com/2013/10/23/fahrenheit-451/>
- DÍAZ, Fernando; *Nosotros, de Yevgueni Zamiatin*, 2006. Publicat al blog Destripando Terrones: <http://destripandoterrones.blogspot.com.es/2006/11/nosotros-de-yevgueni-zamiatin.html>
- FERNÁNDEZ-RECATALÀ, Denis; *Étienne Cabet et le comunisme de l'ingénuité*, 2002. Article publicat a l'Humanité: <http://www.humanite.fr/node/270038>
- GALINDO, Jorge; *La desigualdad inevitable: una mirada a través de la ciencia ficción*, 2015. Article publicat a JotDown: <http://www.jotdown.es/2015/04/la-desigualdad-inevitable-una-mirada-a-traves-de-la-ciencia-ficcion/>
- GONZÁLEZ OROZCO, Ignacio; *Distópico, pero no tanto*, 2014. Article publicat a Culturamas: <http://www.culturamas.es/blog/2014/11/03/distopico-pero-no-tanto-nosotros-de-yevgueni-zamiatin/>
- HOPENHAYN, Martin; *Utopías del Renacimiento*, Moro, Campanella, Bacon. Estudi online en pdf: [https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303183553/rev39\\_hopenhayn.pdf](https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303183553/rev39_hopenhayn.pdf)
- NADAL SUAÚ, Josep Maria; *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI*, 2014. Article publicat a El cultural: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Manana-todavia-Doce-distopias-para-el-siglo-XXI/34892>
- ORWELL, George; *Review of “We”*, by E. I. Zamiatin, 1946. Article publicat a una pàgina web dedicada a Orwell: [http://orwell.ru/library/reviews/zamyatin/english/e\\_zamy](http://orwell.ru/library/reviews/zamyatin/english/e_zamy)
- PICHERY, Anthony; *Utopia vs. Dystopia in Fahrenheit 451*, 2012. Presentació Prezi online: <https://prezi.com/mtsvhre1gdx/utopia-vs-dystopia-in-fahrenheit-451/>
- RAUBER, Isabel; *Movimientos sociales, género y alternativas populares en Latinoamérica y el Caribe*, 2005. Estudi en pdf a Itinéraires, núm. 77:

[http://graduateinstitute.ch/files/live/sites/iheid/files/sites/genre/shared/Genre\\_docs/2342\\_TRavauxEtRecherches/Itin%C3%A9raire\\_Rauber.pdf](http://graduateinstitute.ch/files/live/sites/iheid/files/sites/genre/shared/Genre_docs/2342_TRavauxEtRecherches/Itin%C3%A9raire_Rauber.pdf)

- ROA DEVIA, Cindy; *Distopía y literatura: de 1984 de George Orwell a Los Juegos del Hambre de Suzanne Collins* (2014). Treball de fi de Grau, Universitat Javeriana, Bogotá: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/12130/RoaDeviaCindyLorena2014.pdf;se>
- ROSE, Flemming i MCHANGAMA, Jacob; *Cuando la distopía de 1984 se convierte en realidad*, 2017. Article publicat a *El economista*, originari de *The Washington Post*: <http://eleconomista.com.mx/internacional/2017/02/18/cuando-distopia-1984-se-convierte-realidad>
- SAURAS, Javier; *Nosotros, Evgueni Ivánovich Zamiátin: las matemáticas nunca se equivocan*, 2014. Article publicat a *Fabulantes*: <http://www.fabulantes.com/2014/03/nosotros-evgueni-ivanovich-zamiatin/>

### PE·LÍCULES I SÈRIES

- *Black Mirror* (2011), de Charlie Brooker
- *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott
- *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang





## ANNEX

### ANNEX 1: *BLACK MIRROR*(2011)

#### 1.1. PRIMERA TEMPORADA

##### 1.1.1. L'himne nacional (Paraules clau: Primer Ministre britànic, princesa segrestada, porc, xantatge mediàtic)

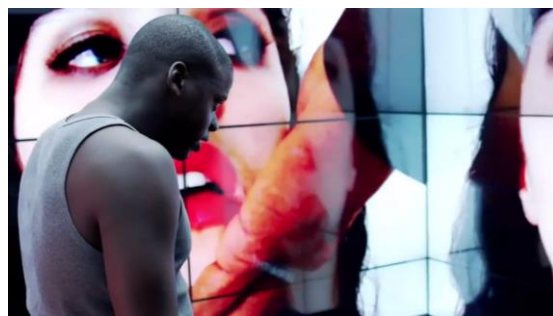


A l'esquerra, el primer ministre disposant-se a complir les exigències del segrestador. A la dreta, una tertúlia als mitjans sobre els esdeveniments, i a sota un anàlisi per part de la cadena UK News on es publiquen resultats d'una enquesta "tu ho miraràs?", referint-se a l'acte sexual entre el ministre i la truja; i el vídeo viratllitzat del segrest de la princesa.



##### 1.1.2. 15 milions de mèrits (Paraules clau: desamor, objectificació, entreteniment, societat grisa i little boxes)





A les dues primeres imatges es mostra la quotidianitat de la bicicleta estàtica, activitat obligatòria per guanyar mèrits, i la degradació contra les persones grasses (són les que netegen i els objectes de burla social). A la imatge superior de l'esquerra apareix el tribunal que decideix qui té prou talent per abandonar la vida de bicicleta, i a la dreta el protagonista a la seva habitació de parets-pantalla, on se li impedeix evitar visualitzar material pornogràfic on apareix una amiga seva. A sota, el protagonista quan fa al seu discurs contra el sistema i on amenaça de suïcidar-se; i a la darrera imatge el protagonista venut com la resta amb el seu programa personal, gràcies al qual abandona la bicicleta i també la personalitat.



1.1.3. **Tota la teva història** (Paraules clau: llavor, projecció records, deshumanització, passat dominant el present)





A les dues primeres imatges el protagonista està visualitzant els propis records a partir de la projecció de la memòria de la llavor que té implantada. A les dues següents imatges, es pot observar el sistema de control (en aquest cas i en la imatge de l'esquerra, el personal de l'aeroport està revisant la memòria del protagonista per si ha comès algun acte delictiu o pot ser perillós) i també la projecció en comú, com és el cas de la imatge de la dreta, on un grup d'amics comenta les impressions d'un d'ells sobre les males condicions d'un hotel i poden veure el que ell percebia des de la pròpia ment. A sota, el protagonista visualitzant records:

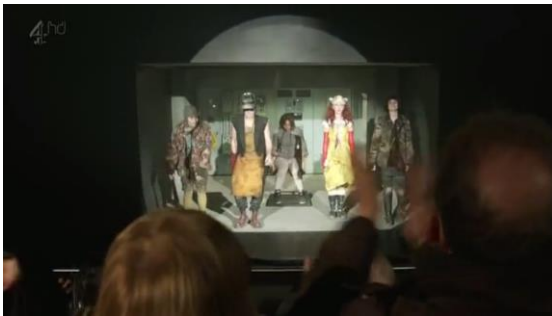


1.1.4. **Blanc Nadal** (Paraules clau: bloqueig, negoci de l'amor, enganys, deshumanització, assassinats, brutalitat humana, patiment, límits i NO empatia)



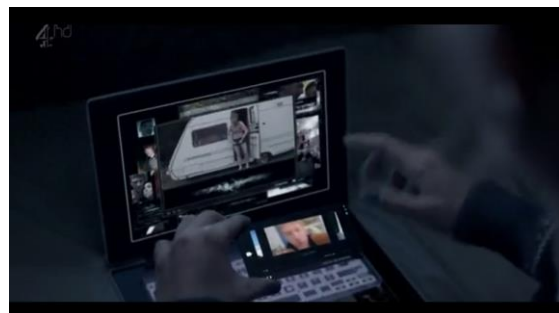
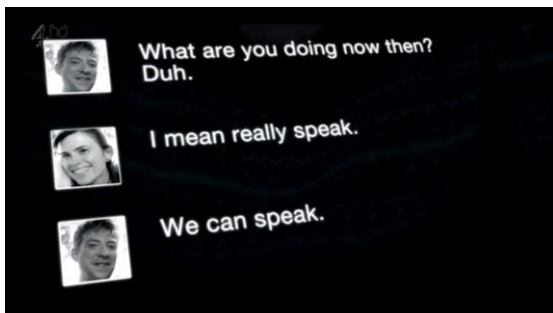
A les imatges superiors, la protagonista a l'escenari de l'espectacle, que, a causa dels efectes dels fàrmacs i l'aparell a què la sotmeten cada nit, no entén ni què fa ni qui és ni què passa amb tota la gent que l'observa. A les inferiors, el plató final (esquerra) i l'inici del programa de tortura mental que li fan cada nit abans de re-iniciar tot l'espectacle l'endemà (dreta).





## 1.2. SEGONA TEMPORADA

### 1.2.1. Torno de seguida (Paraules clau: no superació de la pèrdua, egoisme, manca d'empatia, incapacitat d'estar sol, addicció, tecnologia com a substitutiu humà)



A les imatges superiors, el funcionament de l'aplicació que s'apropia de les dades on-line i personals de les persones mortes. A sota, una rèplica robòtica de la parella difunta de la protagonista, que pretén ser-ne un substitutiu.



1.2.2. **El moment Waldo** (Paraules clau: fracàs personal, efemeritat de l'èxit, opinió pública, mitjans de comunicació, ínfima importància d'un membre dins l'engranatge social)



A les imatges superiors, l'ós Waldo al seu programa i en un debat electoral com a candidat. A sota, el protagonista posant veu i moviment al personatge (esquerra) i, finalment, vivint com un vagabund pels carrers quan ha abandonat la feina i veu arreu el seu personatge triomfant.



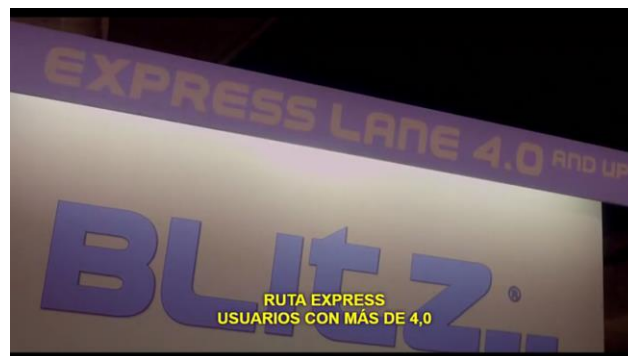
1.3. TERCERA TEMPORADA

1.3.1. **Caiguda en picat** (Paraules clau: xarxes socials, rànquing, segregació, popularitat, marginació social, realitat fingida)

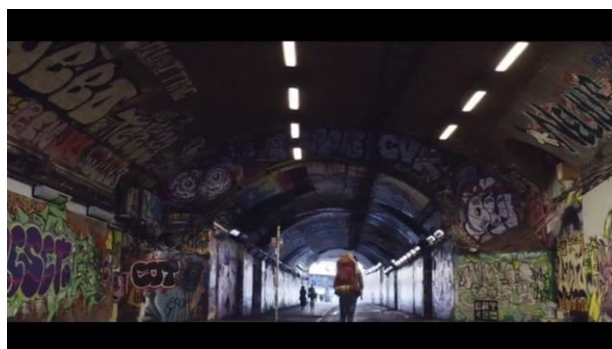




A les imatges superiors es pot apreciar el funcionament de la societat i el sistema de les puntuacions, així com les posicions en el rànquing de popularitat. A la imatge de sota, un exemple dels serveis vetats a aquelles persones que no superin un número concret de punts; en aquest cas, els 4:



1.3.2. **Playtesting** (Paraules clau: videojoc real, experiment, manca empatia, curiositat)



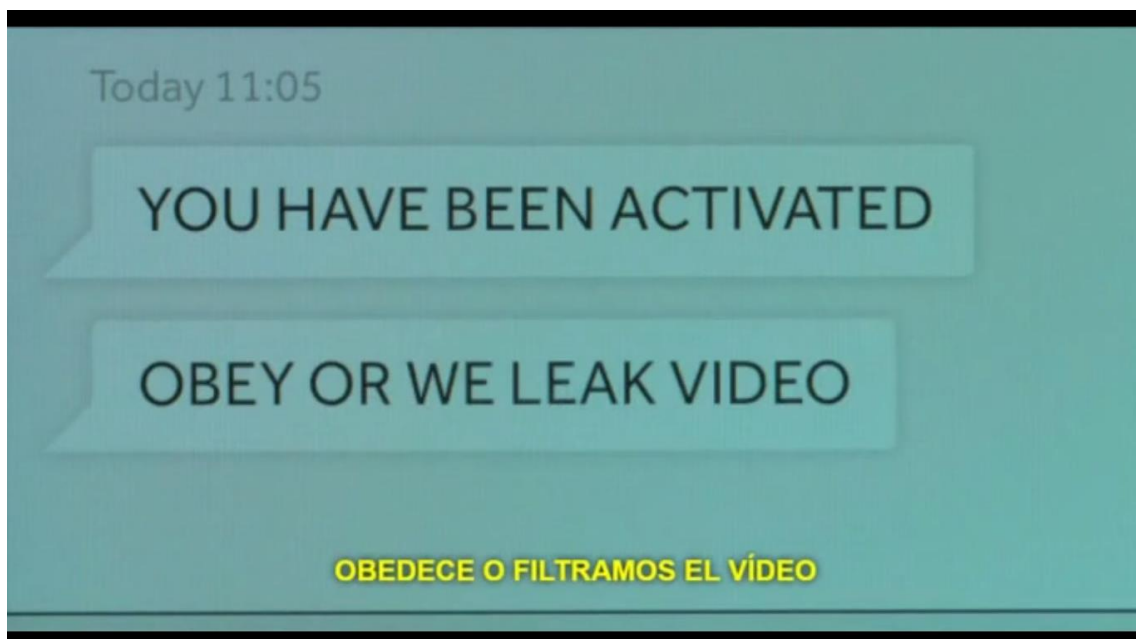
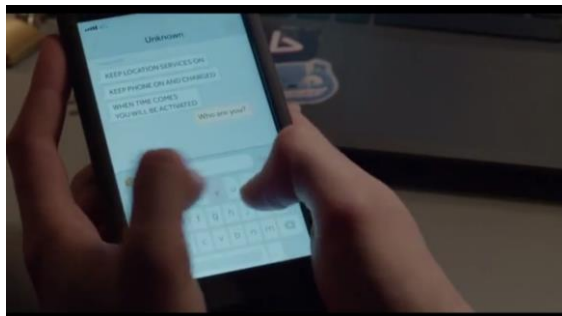


A la primera imatge apareix el jove protagonista emprant l'aventura viatgera. A les imatges següents, el protagonista sotmetent-se al videojoc i comprovant-ne la realitat en pròpia pell:



1.3.3. **Shut up and dance** (Paraules clau: xantatge, exposició involuntària, manca privacitat, moralitat d'accions, venjança, justícia social)

Les imatges mostren com el protagonista és gravat des de la webcam sense saber-ho; i els missatges que rep dels xantatgistes:



1.3.4. **Saint Juniperus** (Paraules clau: por a la mort, carpe diem fallit, segona oportunitat gràcies a la tecnologia, ficció mental com a realitat present)



A les imatges superiors apareixen els avatars de les dues protagonistes, coneixent-se i conversant entre elles sobre el que és realment la utopia on es troben; i a la imatge inferior una de les protagonistes (però la real) parlant amb un dels cuidadors de la residència on es troba en coma des de fa 40 anys la seva companya:



1.3.5. **La ciència de matar** (Paraules clau: eradicació de l'empatia, exèrcit genocida, violència estatal, crueltat inconscient, ignorància necessària)





A les imatges superiors apareix el protagonista i la visió que té dels humans que ha de matar. A les inferiors és quan descobreix que tot és un engany, i la darrera imatge mostra com un dels psicòlegs de l'exèrcit l'intenta convèncer de la necessitat de l'implant, ja que li assegura que sinó serà incapaç de matar les altres persones perquè "som empàtics per naturalesa però ara la nostra existència depèn de la mort dels nostres iguals":



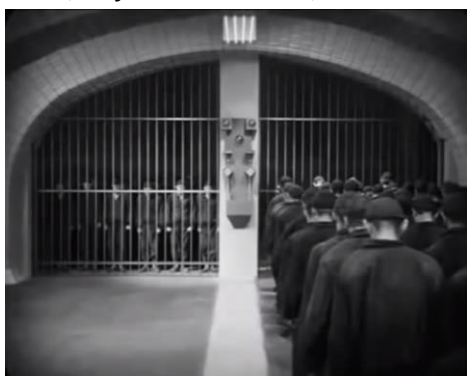
1.3.6. **Odi nacional** (Paraules clau: opinió pública assassina; insectes i xarxes socials com a armes dels crims, rànkung de popularitat negativa)



A les imatges superiors s'aprecien els hivernacles on es fabriquen i ambienten els insectes robòtics, i també el sistema de control.

#### ANNEX 2: METRÒPOLIS (1927)

A les següents imatges es fa un recull de com s'organitza la societat de la pel·lícula de Fritz Lang. Així, s'hi pot observar el món dels obrers i la màquina-cor (Moloch), la dolça Maria amb els nens, Freder quan s'intercanvia els papers amb un obrer, la creació del robot, i quan el robot, disfressat de Maria, incita els obrers a la revolució:





**ANNEX 3: BLADE RUNNER (1982)**

*A les imatges següents es pot captar l'ambient de Los Angeles del 2019, la replicant Rachel i Roy, el replicant que allibera els humans.*

