
This is the **published version** of the article:

Bosch Martí, Dolors; Martín Alegre, Sara. De More a Moore : de la utopia al cos, i a l'inrevés. 2015. 61 p.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/132003>

under the terms of the  license

Màster d'Estudis Culturals i Literatura Comparada

Curs 2006-2007

De More a Moore:

De la Utopia al Cos, i a l'Inrevés

Dolors Bosch Martín

De More a Moore:
De la Utopia al Cos, i a l'inrevés.

Introducció	
Intencions i Motivacions	3
Naixement i Potencialitat de la Utopia Literària	4
Correspondències Històriques	6
Convivències	10
Per què <i>V for Vendetta</i> ?	11
El Cos	
Subjectes	12
Les Màscares del Teatre	13
Les Marques del Cos: Gènere i Sexe	18
Sentint la Carn: Tortura i Revolució	22
L'autobiografia	25
Del Cos a la Societat	29
La Societat	
El Totalitarisme com a Rerafons Utòpic.	31
El Paper de la Tecnologia	37
La Revolució	42
L'Anarquia	49
Conclusió	57
Bibliografia	60

Introducció

Una noche soñaron los suficientes. No hicieron falta muchos. Un millar, quizá, no más. Soñaron... Y al día siguiente, las cosas cambiaron.

Neil Gaiman

Intencions i Motivacions

Ens hem quedat orfes. Nosaltres, com a societat occidental actual, entesos com a conjunt, hem perdut quelcom, i ens ha quedat un buit que no sabem com omplir. Vam perdre la innocència quan vam descobrir que l’Autor, l’Individu unitari, Déu, i el Progrés eren morts, i com diu Llucifer al Senyor del Somnis abans d’abandonar l’Infern, “Perdida la inocencia, no puede recuperarse” (2: 19)¹. Probablement –segurament - ja no creiem en ells, però tampoc els podem oblidar. Les nostres ments han sigut formades segons els espais que omplien aquests signes, espais que encara hi són, malgrat que no tinguem fe. Aquesta és, seguint amb la generalització, segons Jean François Lyotard, la condició postmoderna: “Simplifying to the extreme, I define *postmodern* as incredulity toward metanarratives” (2002: 509). Ja no creiem en les grans narratives, en les grans explicacions del món, però això no vol dir que no les necessitem. Situats en aquesta paradoxa, quines opcions tenim? En primera instància, a mi se m’acudeixen dues opcions. La primera, seguint les interpretacions de Peter Sloterdijk (2003), ens podem convertir en uns singles cínics: no creiem en res, i el món per a nosaltres esdevé tot allò amb el que podem experimentar, esdevenint Narcissos que comencen i acaben en si mateixos, com el quadre de Caravaggio. O bé podem generar una revolució, en l’antic sentit de la paraula, com ens ensenya Hanna Arendt (2004), de tornar al passat. El terme revolució prové de l’astronomia, i s’utilitzava per a indicar el moviment rotatori i cíclic de les estrelles. L’altra opció que tenim doncs, és la de tornar a les utopies.

Encara que, després de llegir el primer paràgraf, no ho sembli, aquest és un estudi literari. Un treball que pretén reflexionar entorn al gènere utòpic, i que per a fer-ho, no té més remei que escapar de la literatura en més d’un sentit. Primerament, tal i com apunta Roland Schaer, “Utopia brings to the fore a specific relationship between literature and politics” (2000: 5). Com veurem més endavant, es tracta d’un gènere que

¹ Gaiman, Neil. 2003. *The Sandman: Estación de Nieblas*. Barcelona: Norma Editorial.

per al seu contingut no es pot entendre sense remetre a la societat i la seva organització. En segon lloc, no es pot parlar, a hores d'ara, del concepte societat sense parlar de la superfície sobre la qual se sustenta: les persones, amb el seus jos i els seus cossos. Una cita de Tom Moylan en la que resumeix a Foucault, pot ser útil a l'hora d'entendre la relació entre comunitat i individu:

Michel Foucault demonstrated in his various studies of bourgeois structures such as prisons, schools, medical and mental institutions, and knowledge and sexual practices how such systems developed in order to lessen the need for authoritarian coercion by producing the sort of person necessary for the optimal functioning of the general mode of production and reproduction of the profit-making economy. (1986:17)

Les institucions i convencions socials actuen constantment i força subtilment en nosaltres, oferint-nos uns rols, més o menys lliures, usualment relacionats a una determinada aparença física –com pot ser el mode de vestir, o la gestualitat–, i generant una negociació entre els nostres desigs i els nostres deures. En altres paraules, actuen damunt nostre per tal de conformar-nos en persones aptes per al funcionament en comunitat. En tercer lloc, les utopies han vessat les fronteres de la literatura per tal d'endinsar-se en altres mitjans artístics, com poden ser el cinema, o el còmic. De fet, l'obra que captarà més la meua atenció en aquest treball és una novel·la gràfica: *V for Vendetta*, D'Alan Moore i David Lloyd. A través d'aquesta, voldria problematitzar l'acte de classificació dins del que es podria anomenar subgèneres del gènere, intentant dur a terme una reflexió sobre el mateix, tocant, conseqüentment, d'altres obres, i prenent com a intertext d'aquestes la història occidental, tot partint de la intuïció que no tindrem futur si no tenim utopies, i per tant, esperança per a millorar les nostres societats. Abans però, d'explicar perquè trio *V for Vendetta*, i començar amb el qüestionament genèric, caldrà fer un breu repàs històric de la utopia.

Naixement i Potencialitat de la Utopia Literària

Usualment, es pren com a data de naixement del gènere utòpic tal i com l'entendem avui en dia, la publicació del llibre de Thomas More, *Utopia*, l'any 1516. En aquest, en forma de diàleg, Rafael Hitlodeo explica els costums i les normes de l'illa d'Utopia, la qual, etimològicament significa no-lloc. Aquesta illa imaginària, la qual podríem, avui per avui, titllar de comunista, ens és presentada com a una societat molt millor que la dels lectors/es de l'època. Per tant, com More mateix apunta en un poema introductori

del llibre, es tracta d'una eutopia, una societat feliç. Thomas More però, no va crear un gènere del no res. Podem trobar antecedents molt antics d'aquesta illa. Tenim, per exemple, el mite clàssic de l'Edat d'Or: època passada en la qual la natura era benevolent, generosa amb els éssers vius, regalant-los els seus fruits sense necessitat de treball per part d'aquests. Una època de pau i prosperitat. Hesíode, Ovidi, Virgili, begueren d'aquest mite en les seves obres – que Gabriel García Márquez va recuperar a l'hora d'explicar-nos els orígens de la seva Macondo. És inevitable apuntar *La República*, de Plató, on, juntament amb *Les Lleis*, proposa com hauria de funcionar una ciutat ideal, perfecte, i de la qual podríem dir que More n'extreu la seva forma dialèctica. També s'han vist influències d'utopies cristianes en More, concretament de *De Civitate Dei*, de Sant Agustí, ja que l'illa Utopia és una comunitat sense vicis. Així doncs, tot i que és Thomas More qui ha esdevingut el pare de la utopia moderna, les societats imaginàries ideals, m'atreuria a dir vistos els exemples, ens han acompanyat tota la vida, i han arribat amb nosaltres al segle XXI, proliferant en punts de vista i temàtica. Es pot fer un anàlisi del gènere, per exemple, distingint entre utopies creades sense l'esforç humà, ja sigui per una o varies deïtats, o per una natura sobrenatural, i utopies creades a través de l'esforç humà. O bé és pot distingir entre utopies situades espacialment, o utopies situades temporalment. També podríem distingir entre utopies polítiques, religioses, feministes, tecnològiques, racials, etc. Usualment, totes aquestes classificacions i mètodes d'anàlisi pateixen superposicions, però és possible discernir certes tendències segons el moment històric. Perquè, si reflexionem un instant, què implica la creació imaginària d'una societat millor, d'una eutopia? Comporta que la societat que envolta l'autor/a i el/la receptor/a no funciona com seria desitjable. Se li poden trobar pegues, i consegüentment, els seus habitants poden imaginar, desitjar, un canvi en positiu, pròsper. No necessàriament cal expressar aquest desig, aquest anhel, a través de la literatura, però fer-ho, tal i com apunta Roland Schaer, té les seves avantatges:

When Classical authors relied on fictional means to depict ideal societies, they did so, in part, to foil the censors; furthermore, by deliberately positioning themselves in imaginari realms where all things are permitted, they could make full use of their descriptive talents to endow their made-up societies with all the attributes of a material, manifest, and not just theoretical reality – qualities that befit a politics of literature. (2000: 3)

I no només això. És cert que a vegades la literatura, o la ficció, en general, ha ofert un terreny on poder expressar una mica més lliurement el pensament que no pas,

en certes èpoques i zones, una altra via més directa. També és veritat que la fantasia és molt més agraïda que no pas una base real, a l'hora de fer propostes, ja que té més capacitat per enlluernar, i ofereix més facilitats que no pas els límits de l'abstracció teòrica. Però, avui en dia, cal afegir que determinat art té l'habilitat d'arribar a un nombre molt més elevat de receptors i receptores que no pas un altre mitja de comunicació o informació. És més, si el que diu Lyotard és cert, i ja no creiem en grans narratives, la ficció és el mitja idoni per a la nostra societat, ja que no reclama ser portadora de la veritat. Això però, no vol dir que sigui mentida, tal i com Plató ens va fer voler creure. Wolfanf Iser, en el seu anàlisi de la nostra necessitat de ficció com a éssers humans, utilitza una afirmació de Sir Philip Sidney per tal de dur la contra al filòsof grec:

La primera vez que encontramos una oposición contundente a la queja expresada por Platón de que los poetas mienten es en el Renacimiento, cuando Sir Philip Sindey replica diciendo que <<the Poet... nothing affirmeth, and therefore never lieth>> [el poeta nada afirma y, por tanto, nunca miente], ya que no habla de lo que existe, sino de lo que debiera existir, y esta forma de sobrepasar la realidad es algo muy distinto a la mentira. (1997:43)

És precisament perquè la ficció no afirma ser veritat, que no és mentida, i per tant, si la nostra condició postmoderna és la incredulitat, la ficció no genera en nosaltres cap barrera de rebuig, ja que no ens demana cap esforç que no puguem acomplir. La ficció doncs, genera més confiança que qualsevol altre mitja. És d'aquí d'on radica la potencialitat de la utopia literaria, de la seva referencialitat a quelcom que no va bé en les nostres societats, i de la seva capacitat, com a ficció, d'entrar amb més llibertat pels porus de les nostres consciències.

Correspondències Històriques

Es diu que quan Plató va escriure *La República*, estava cansat d'Atenes, societat que va condemnar a Sòcrates, i es va inspirar en Esparta per tal de crear la seva ciutat ideal. (Sargent 2000) Se sap que Ovidi tampoc no estava gaire conforme amb la Roma imperial de la seva època quan va escriure les *Metamorfosis*. Si bé a Thomas More sempre l'havien considerat un bon cristià responsable, - la seva *Utopia* encara sorprèn als qui repassen la seva biografia, ja que, a pesar de ser un cristià aferrat, en la seva obra hi trobem eutanàsies, matrimoni entre sacerdots, divorci, etc.; I malgrat ser un gran propietari, en *Utopia* el sistema que ens presenta és comunista - la seva era una època

en la que començava a despuntar l'humanisme, i en la que el món s'estava descobrint. Tot just començaven a arribar les històries dels descobridors del Nou Món, i això es pot veure reflectit en la presentació del gènere en forma de literatura de viatge:

In an era of *curiositas* and exploration, anticipated worlds, inspired by the actual discoveries of different worlds and principally the New World, gave rise to a fantastic and archipelago-studded geography. It would not take long for this geography to exhaust the globe and sweep past the Western isles and the Southern continent to plummet to the depths of the earth or cast its sight on the moon and sun. When it came to representing the experience of otherness, all parts, including the most improbable places, were fair game. (Schaer 2000: 4)

El descobriment d'Amèrica fou com retrobar l'Edat d'Or. No només va significar, per desgràcia del nou continent, prosperitat per Europa, a causa de la seva explotació, sinó que també va despertar l'esperança d'haver recuperat l'antic paradís inclosos els seus bons salvatges. També va representar un lloc en el que les sectes que no estaven ben vistes en l'antic continent podien anar i instaurar la seva utopia:

Paralelamente, en el área anglosajona de América del norte, colonizada por los puritanos ingleses, se inicia desde muy temprano una tradición protestante del mito paradisiaco, contrapuesta tanto a la corrupta Babilonia europea como al catolicismo Jesuítico de Hispanoamérica. (Alonso, Arzoz 2002: 96)

Aquesta cita d'Iñaki Arzoz i Andoni Alonso expressa molt bé el que va significar Amèrica, tant el nord com el sud d'aquesta, per a les vàries religions. De fet, va ser en el segle XVIII l'època en la que el gènere es va veure més influït pel colonialisme americà. Tornant però a l'època de More, les utopies que seguiren la seva obra varen ser de caire cristià, les quals es basaven en el bon comportament entès en termes religiosos dels seus habitants, i les que es presentaven en forma de viatges. No va ser fins el segle XVII, amb *New Atlantis*, de Francis Bacon, concretament a l'any 1627, que es va proposar la ciència com a mitjà per a millorar la societat occidental. A pesar d'això, aquesta no deixa de ser una utopia fronterera, ja que és eminentment cristiana. Tal i com remarca Lyman Tower Sargent,

In the seventeenth century, science was in the process of being freed or differentiated from magic and religion, but at this time, the split was only beginning; science, religion, and magic were still very much part of each other, even in those writers we tend to think of as scientists of the age. And for this people, alchemy, millenarian expectations, science, and social improvement were all mixed together. It is only as these become differentiated that eutopias based on science and technology in our sense become possible. (2000: 11-12)

Quelcom semblant apunten Iñaki Arzoz i Andoni Alonso en *La Nueva Ciudad de Dios*, quan repassen breument la història del gènere, fins a arribar a la utopia tecnològica. Ells però, arriben a la conclusió que aquesta fe en la màgia que ens proporciona la tecnologia actua com a una religió emmascarada, i per tal de fer-ho, remunten a l'època a la que refereix Sargent, quan religió, màgia i ciència eren una sola cosa. A partir de Bacon però, i de mica en mica, la ciència comença a ser una opció utòpica, malgrat això, durant el segle XVIII, la major part de les utopies literàries són encara descobertes per personatges exploradors, ja sigui conscient o accidentalment. No és fins al segle XIX que la utopia deixa de ser un problema d'espai, de localització, per a esdevenir qüestió de temps. Sobre tot cap a finals d'aquest segle, la ciència ficció ja treu el cap per a acabar esdevenint la opció utòpica més seguida. És l'època de la revolució industrial, entre molts altres avenços tecnològics i científics, aconseguits gràcies al positivisme de la Il·lustració, i a la seva raó. Això va comportar un augment de l'esperança de la societat occidental, que va creure que realment, amb temps, en el futur, la ciutat ideal podia existir. A l'hora, aquestes utopies eren majoritàriament de caire socialista. Tan sols cal mirar la situació a França per entendre el perquè. Amb la Il·lustració no només van arribar els progressos científics, sinó també els drets de l'home, i tot el moviment social que aquests implicaven. Un bon exemple d'aquesta mena d'autors és H. G. Wells. Finalment, amb el canvi de segle, arriben les Grans Guerres:

The intellectual turn of the century was World War I and the succesful Bolshevik revolution in Russia. While World War I produced a widespread loss of hope, the Russian Revolution produced hope followed, for many, by rapid disillusionment. For some the hope remained, but the disillusionment combined with the hopelessness produced by the war led to the creation of the modern dystopia. (Sargent 2000: 13)

Així doncs, començant per la Primera Guerra Mundial, seguint pel desenvolupament de la Revolució Russa, i continuant per la Segona Guerra Mundial, sembla que varen acabar amb tota opció d'esperança per a la societat occidental. Sargent marca aquests fets com a els generadors de la distopia – una societat la qual ens és presentada als receptors i receptores com a pitjor en comparació a la que ens envolta - moderna, tot posant com a exemples *Brave New World*, d'Aldous Huxley, publicada l'any 1932, o *Nineteen Eighty-four*, de George Orwell, publicada l'any 1949. Se'n podrien anomenar moltes altres, i no només de literatura, ja que el cinema també ha creat grans obres del gènere. Moltes són adaptacions de novel·les, com *Blade Runner*.

Ja he anomenat el còmic que centrarà la meua atenció, *V for Vendetta*, el qual també té una no tant aconseguida adaptació cinematogràfica. Es podria dir que el segle XX és el gran segle de les distopies:

After the First World War, dystopia spread widely. The birth of great dictatorships, the clash of political blocks aiming for world hegemony, the experience of the concentration camps, anarchic overproduction and mass control destroyed confidence in the future, which was considered as apocalyptic. People no longer believed in the state's organizing power because of its totalitarian tendencies or in industrial development, which too often enslaved man instead of freeing him. (Fortunati, Trousson 2000: 184)

Sembla doncs, que amb tot això, les dictadures, la guerra freda, el nazisme, l'alienació, etc., no hi ha lloc per a imaginar cap eutopia. Malgrat això, és popularment sabut que l'esperança mai no s'acaba de perdre. Tal i com apunta Tom Moylan, cap als anys seixanta hi ha una recuperació de l'eutopia literaria, produïda pels moviments emergents com el feminisme, l'ecologisme, i varis col·lectius que proclamen la igualtat entre persones malgrat les diferències entre color, sexualitat, classe, etc (1986). Moylan anomena aquesta nova fornada "utopies crítiques", ja que, segons ell,

the subversive imaging of utopian society and the radical negativity of dystopian perception is preserved; while the systematizing boredom of the traditional utopia and the cooptation of utopia by modern structures is destroyed. Thus, utopian writing in the 1970s was saved by its own destruction and transformation into the "critical utopia". "Critical in the Enlightenment sense of *critique* – that is expressions of oppositional thought, unveiling, debunking, of both the genre itself and the historical situation. As well as "critical" in the nuclear sense of the *critical mass* required to make the necessary explosive reaction. (1986: 10)

És a dir, segons aquest teòric, les utopies dels seixantes i setantes renoven el gènere, ja que són crítiques amb aquest, i tenen quelcom d'eutopia a l'hora que de distopia.

Aquesta però, ha sigut una història simplificada del gènere. En un anàlisi més detallat, com el que podem trobar en el llibre de Fortunati i Trousson, es pot veure que utopies i distopies, deixant de banda les tendències explicades, han conviscut sempre. Fet que em fa pensar que, darrere de cada eutopia, si rasquem una mica, s'hi troba una distopia, i a l'inrevés. Darrere de cada distopia s'hi amaga una eutopia. Conclusió que fa possible l'aparició de la "utopia crítica".

Convivències

M'atreviria a dir que, com l'altre cara d'una moneda, al mateix temps que va sorgir la primera eutopia, va apareixer la primera distopia. Potser no va ser relatada, o potser si, però no se li va fer massa cas, probablement per anar a la contra de l'esperit de l'època. Sigui com sigui, allí, latent, la distopia hi era. Prenem, per exemple d'eutopia, l'Edèn, el paradís del qual els humans vam ser expulsats. És fàcil trobar-ne la seva contrapartida: tot el que resta fora d'aquest, allí a on vam ser exiliats/des, a on el treballar, i el parir varen esdevenir fets cansats i dolorosos: el nostre dia a dia seria la distopia de l'Antic Testament. Plató, com ens expliquen Arzoz i Alonso, també va tenir qui contestés la seva República:

Tampoco podemos olvidar dentro de esta vía literaria que, en relación directa con las utopías filosóficas, surge ya desde los primeros tiempos una corriente contrautópica o distópica, con frecuencia como respuesta crítica a éstas, como en *Las Nubes* y en *Las Aves* de Aristófanes, contra la tiránica república platónica. (2002: 80)

D'altres vegades la distopia no es fa més evident fins que no ha passat el temps, i el que potser semblava desitjable en una època, en la següent és rebutjat, tal i com ens mostra la reflexió que Lyman Tower Sargent fa sobre *Utopia*:

Today, much of More's *Utopia* is clearly dystopian, but with some historical imagination, we can see that life in this law-ridden, patriarchal, hierarchical society would have looked like heaven to the poor of 1516, if they had been able and allowed to read about it. (2000: 11)

D'altra banda, no només les distopies són respostes crítiques a eutopies concretes, o són eutopies provades fallides amb el temps, sinó que n'hi ha d'altres que ben aviat van sorgir en forma de dubte de la desitjabilitat d'una societat perfecte. Una de les més rellevants és *The Fable of the Bees*, de Bernard de Mandeville, de l'any 1714, en la que, en forma de rusc, se'ns presenta una societat corrupte, on s'hi poden trobar tots els oficis propis de l'Anglaterra d'aquelles dates, però tots pervertits per l'interès. El rusc però, en conjunt, funciona bé. Els negocis són pròspers, i fins i tot de mica en mica, els pobres explotats van aconseguir millores. Una maledicció cau sobre el rusc, i són condemnats a ser honestos. A partir d'aquí, el progrés i l'opulència desapareixen, tothom és virtuós, però el nivell de vida baixa dràsticament, i finalment són conquerits per un rusc enemic. Sempre sorgeixen polèmiques a l'hora d'interpretar aquesta faula. Per un cantó, sembla que vegi bé la corrupció, ja que quan la virtut apareix el rusc cau

en la misèria. Però no és tan senzill com això, ja que Mandeville utilitza per a presentar aquesta societat un to sarcàstic en tot moment. També és de complexa interpretació la comunitat que Jonathan Swift ens presenta, l'any 1726, dels Houyhnhms. Aquesta societat formada per cavalls ens és descrita com a una eutopia. Entre ells viuen en pau i conformes, tots a una. Tot i això, Swift ens mostra l'altra cara que comporta aquesta mena de convivència: els Houyhnhms no tenen llibres, no tenen història, ni tan sols tenen diversitat d'opinions. De fet, Gulliver no els pot fer entendre què significa el concepte opinió, ja que per a ells, pel camí de la raó sempre s'arriba a la veritat, i aquesta no admet punts de vista diferents. Conseqüentment, malgrat l'admiració que sent per a aquests, Gulliver ha de marxar, ja que ell és un element diferenciador, i una societat com aquesta no pot tolerar una cosa així. Els cavalls doncs, es destapen com el que realment són: una societat totalitària, on no hi ha espai per a la diferència, i per tant, és normal que no hi hagi història, ja que sense aquesta no hi pot haver canvi possible, aconseguint així una societat fixada en el temps. Així doncs, els Houyhnhms ens fan sentir una certa enveja, a l'hora que rebuig. Val la pena renunciar a la diferència per tal d'obtenir una societat ideal? Estem disposats/des a pagar aquest preu?

Conseqüentment, com mostren aquest exemples, que una societat utòpica sigui considerada eutòpica o distòpica, no depèn del model de comunitat que ens presenta, ni de la sort dels seus protagonistes i habitants, sinó de que ens sigui descrita com a quelcom favorable, o ben al contrari, una aberració. Això dependrà del to de la veu narradora, de la focalització que s'utilitzi, de les escenes presentades, entre d'altres recursos. Ara bé, per molt meticulosa, o per molt literària, o innovadora que sigui una utopia, això no evitarà que passi per les mans d'un/a lector/a per al/la qual la cara oculta de la societat imaginària sigui evident, i la llegeixi segons aquesta. Les distopies doncs, no han acabat amb les eutopies, com a vegades s'ha proclamat, tan sols han mostrat la cara no maquillada d'aquesta, fent possible l'aparició d'utopies més autoconscients, i no tant complaents ni tant extremades.

Per què *V for Vendetta*?

La meva intenció amb aquest treball és prendre el concepte utopia amb tota la seva ambivalència, i complexitat, per veure la importància que aquest té en la nostra vida com a persones, i com a motivació de canvi històric. Mostrar com una utopia sempre actua en dos sentits: el positiu i el negatiu, encara que només se'n vulgui

ressaltar un. Conseqüentment, no hi ha distopia, per catastròfica que sigui, que no mostri una espurna de desig, un principi d'esperança guiada per una eutopia. Per tal de dur a terme tot això, *V for Vendetta*² serà un molt bon exemple, ja que en aquesta el cos dels personatges esdevé el camp de batalla de les utopies, a l'hora que ensenya com la pròpia distopia és la que genera l'esperança de la subversió. Tot i centrar-me en aquesta obra, considero que les reflexions que generi es poden aplicar a qualsevol mena d'utopia, ja sigui literària, o d'una altra mena. Per aquest motiu aniré rescatant exemples d'altres societats imaginàries.

A continuació, el treball es troba dividit en dos apartats, per tal de ser més entenedor, i no per considerar que es tracti de dos apartats independents l'un de l'altre. En primer lloc, enfocaré la meua atenció als personatges de l'obra, a la seva relació amb la seva vida, els seus jos, i els seus cossos, en com aquests són repercutits per qüestions socials. Mentre que en segon lloc, analitzaré la ideologia presentada per la societat imaginària, en diàleg amb altres utopies, per tal de veure com juga amb les convencions del gènere. Tot plegat requerirà com a intertext el context social i històric de l'obra, al tractar-se d'un gènere, com hem vist abans, especialment lligat amb aquest.

El Cos

Mi cuerpo me abandonará, a mí, que siempre fui su presa.

Rauda Jamis

Subjectes

Des de teories com la psicoanalítica, els estudis de gènere, i de sexualitat, entre d'altres, l'individu ha deixat de ser indivisible per a esdevenir fragmentat, complex, múltiple, fins i tot un cyborg híbrid de matèria orgànica i mecànica. La manera com entenem el nostre cos i la nostra subjectivitat, la manera com fem funcionar ambdues coses, és representativa de la mena de societat en la que vivim. Tal i com veurem a continuació, els dos protagonistes d'*V for Vendetta* mantenen una relació molt conscient amb el seus cossos, ja sigui amb la seva carn, o amb les marques culturals inscrites en

² He escollit per aquest treball la versió original, però existeix la traducció al castellà: Lloyd, David. Moore, Alan. 2002. *V de Vendetta*. Barcelona: Norma Editorial. Traducció d'Ernest Riera.

aquests. A través d'ambdós, i la carta d'amor o autobiografia que els uneix, em proposo reflexionar sobre com funcionen aquestes marques culturals a nivell personal; Fins a quin punt són eines que ens permeten crear el nostre espai en el món, o fins a quin punt són cadenes que ens tenen més o menys subjectes; I si és possible reescriure damunt d'aquestes per generar noves utopies.

Les Màscares del Teatre

Com a protagonistes de l'obra de Moore i Lloyd hi trobem un home i una dona. D'ell no en sabem gairebé res. No ens dóna el seu nom, només una lletra per tal d'anomenar-lo, V. Tampoc no coneixem el seu rostre, ni el color de la seva pell, ja que en tot moment va cobert de dalt a baix, amb guants, perruca, i gairebé sempre amb barret. La màscara que el representa és la d'un somrient Guy Fawkes. Una de les coses que sabem del seu passat és que va estar tancat en un camp de concentració. Un camp que es troba en l'Anglaterra de l'imaginari futur 1997. El món ha patit una tercera guerra mundial, una guerra nuclear; ja no existeix ni Àfrica, ni Europa. Davant del caos que després d'això s'instaura a l'illa britànica, un grup feixista pren les regnes del poder, i crea el camp en el que van tancar a V, i a tota altra persona que no fos blanca, heterosexual, i més o menys simpatitzant del partit. Pel que fa a ella, Evey Hammond, en tenim més informació. Era una criatura quan va començar la guerra, llavors la seva mare va morir, i al seu pare el van detenir els del partit, sense que ella en tornés a saber mai res. Les vides d'ambdós personatges es creuen en la història, fins a tal punt que, quan V mor, Evey es vesteix amb la seva màscara i el seu vestit per tal de seguir el que ell ha començat. És aquest intercanvi de disfresses, i consegüentment de rols, entre un home i una dona el que fa brollar reflexions sobre el tema de la identitat, del cos, i del gènere.

Primer de tot però, m'agradaria parlar de les màscares que es van succeint al llarg de la trama. Si bé la màscara d'V és la més significativa en quant a òbvia, ja des d'un bon inici del còmic Moore i Lloyd ens ofereixen un paral·lelisme entre la màscara física que V es col·loca, i el maquillatge que Evey decideix utilitzar per tal de sortir al carrer per a fer de prostituta. Així doncs, en la novena pàgina, la primera de la història, Evey i V, cadascú a casa seva, estan davant d'un mirall, i mentre s'intercalen les vinyetes

d'ambdues llars i personatges, veiem com es van posant les seves respectives màscares³. Ja he dit a què es dirigeix ella, pren el rol de treballadora sexual i es disposa a actuar com a tal. Per l'altra banda, V s'encamina a volar el parlament londinenc, i de passada salva a Evey de les mans de la policia de l'Estat, els dits, "fingers", els quals es disposen a violar-la i matar-la, com a càstig per a intentar incomplir la llei treballant de prostituta (11). Conseqüentment, la relació entre els actes d'un personatge i la seva vestimenta queda des d'un bon principi assenyalada, i se segueix remarcant al llarg de tota la novel·la gràfica. Així doncs, quan el marit de Rose, un policia, mor, a ella li toca prendre una nova disfressa, i per tant actuar en concordança amb aquesta. "You've gone beyond the veil... Me too." (101) Aquestes són les paraules que li dirigeix al seu difunt marit, ja a la tomba, mentre se'l mira des de darrere del seu vel de viuda. "...But when you are a widow, the world looks diferent. You step through a curtain and you're in a place where people treat you differently." (101) La seva situació ha canviat. El seu vestir també, i juntament amb tot això, l'escenari canvia. Se sent com si hagués travessat una cortina, tal i com ella mateixa diu, i conseqüentment ni ella ni els que l'envolten actuaran com ho havien fet anteriorment. Més endavant tornarem a veure a Rose davant d'un mirall amb una nova vestimenta. Ha hagut d'acceptar una feina com a ballarina eròtica, ja que l'Estat no li paga cap pensió de viduïtat (89), i la única experiència que té laboralment parlant és la de ser mestressa de casa. Tornant als dos protagonistes, Evey, abans de prendre la màscara de Guy Fawkes, es disfressa de nena angelical per tal de seduir a un bisbe pederasta sobre el qual V vol infligir una part de la seva venjança, ja que va participar en el camp de concentració en el que el van empresonar. (47) Ella ha de mantenir aquest paper fins que V arribi i mati al vell, a pesar de que ella realment no sap que és això el que vol fer V. Més endavant, quan Evey es creu retinguda per la policia per haver col·laborat amb V, considerat terrorista, altre cop canvia el seu rol i amb aquest, la seva aparença: Lloyd ens la dibuixa amb el cap rapat, esquàlida, i amb un sobri vestit de presonera. Aquests en són els exemples que jo crec més destacables en el còmic, i que ens transmeten la sensació de que ens trobem en un teatre. De que la vida és un teatre, i nosaltres en som actors i actrius canviant, en escenaris i coprotagonistes que no cessen de variar. El mateix V ho expressa així en l'únic cop en el que el veiem canviar-se de màscara:

³ Lloyd, David. Moore, Alan. 1990. (parcialment publicada per primer cop 1982-1983, i totalment l'any 1988) *V for Vendetta*. Nova York: DC Comics.

- You and me, Evey. You and me against the world! Ha ha ha ha! Melodrama, Evey! Isn't it strange how life turns into melodrama?
- That's very important to you, isn't it? All that theatrical stuff.
- It's everything, Evey. The perfect entrance, the grand illusion. It's everything... And I'm going to bring the house down. They have forgotten the drama of it all, you see. They abandoned their scripts when the world withered in the glare of the nuclear footlights. I'm going to remind them about melodrama. About the tuppenny rush and the penny dreadful. You see, Evey, all the world's a stage. And everything else... Is Vaudeville. (31)

Ell apunta com la gent, la del còmic, no es recorda de que viuen en un drama, en un acte teatral. Han abandonat els guions arrel de la guerra. Però de fet, nosaltres tampoc no hiensem gaire en les convencions teatrals que ens envolten. Mitjançant les seves paraules i els seus actes, V ens fa adonar d'això. És senzill, doncs, relacionar tot aquest acte teatral que V destapa amb les teories de Judith Butler. En el seu llibre, *Gender Trouble*, la pensadora apunta que “there is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very “expressions” that are said to be its results.” (2006: 34) És a dir, la nostra identitat s'ha d'entendre des de fora cap a dins, i no a l'inrevés. Les nostres accions són el que ens constitueixen, i no nosaltres a elles. El problema està en que el llenguatge que utilitzem, la mateixa estructura gramatical, genera la ficció de que som subjectes amb capacitat agent. Així doncs, tota la filosofia de la substància, com anomena ella la filosofia occidental prenent el sintagma de Nietzsche, es basa en una convicció gramatical que genera sensació ontològica. Per tal d'explicar-ho, Butler cita les paraules de Michel Haar:

The destruction of logic by means of its genealogy brings with it as well the ruin of the psychological categories founded upon this logic. All psychological categories (the ego, the individual, the person) derive from the illusion of substantial identity. But this illusion goes back basically to a superstition that deceives not only common sense but also philosophers – namely, the belief in language and, more precisely, in the truth of grammatical categories. It was grammar (the structure of subject and predicate) that inspired Descartes' certainty that “I” is the subject of “think,” whereas it is rather the thoughts that come to “me”: at bottom, faith in grammar simply conveys the will to be the “cause” of one's thoughts. The subject, the self, the individual, are just so many false concepts, since they transform into substances fictitious unities having at the start only a linguistic reality. (en Butler 2006: 28-29)

Així doncs, si Haar es troba en el cert, el subjecte és una creació de l'estructura gramatical, no una realitat ontològica. I si no tenim una realitat ontològica, una identitat intrínseca a nosaltres, llavors som actors i actrius als quals el gran escenari del món els va oferint un paper rere un altre, tal i com passa en el còmic. Què implica tot això?

Doncs que les etiquetes classificadores perden estabilitat. Per aquest motiu Butler pren aquest camí argumentatiu per tal de reflexionar sobre què és una dona. Una dona se suposa que ha de ser el subjecte del feminisme. Però establir aquest subjecte, com es pot veure en la història de les teories feministes, ha sigut i està sent molt difícil. Es considera que les dones que van iniciar els moviments feministes varen ser dones blanques, heterosexuales, de classe benestant, les quals reclamaven el seu dret a vot. Quan elles parlaven de dona, era aquest el tipus de dona al qual es referien, i el qual elles mateixes representaven. Això implica deixar de banda molts altres tipus de dona. De mica en mica, el concepte dona s'ha anat eixamplant, però juntament amb les diferències, venen les disputes per objectius i maneres d'entendre distintes. Segons Judith Butler, aquest és el problema d'una política basada en la identitat. Si el concepte s'ha anat eixamplant a través d'altres visions, això suposa que el subjecte dona s'ha anat construït a partir dels discursos, i per tant la seva base ontològica trontolla, ja que es tracta doncs d'un subjecte que format per la mateixa paraula política que clama representar-lo. Això és un inconvenient, ja que la manera que la capacitat representativa del subjecte dona creixi és a base de conflicte, i sempre corre el risc de deixar fora a altres maneres de sentir-se dona. Butler ho exposa de la següent manera:

Indeed, the premature insistence on a stable subject of feminism, understood as a seamless category of women, inevitably generates multiple refusals to accept the category. These domains of exclusion reveal the coercive and regulatory consequences of that construction, even when the construction has been elaborated for emancipatory purposes. Indeed, the fragmentation within feminism and the paradoxical opposition to feminism from "women" whom feminism claims to represent suggest the necessary limits of identity politics. The suggestion that feminism can seek wider representation for a subject that it itself constructs has the ironic consequence that feminist goals risk failure by refusing to take account of the constitutive powers of their own representational claims. This problem is not ameliorated through an appeal to the category of women for merely "strategic" purposes, for strategies always have meanings that exceed the purposes for which they are intended. In this case, exclusion itself might qualify as such an unintended yet consequential meaning. By conforming to a requirement of representational politics that feminism articulate a stable subject, feminism thus opens itself to charges of gross misrepresentation. (2006: 6-7)

Per tant, cal ser crític amb el mateix discurs feminista, però no per anar en contra d'ell, dels seus objectius, sinó per ser conscient dels seus punts febles per tal de poder-los arranjar. Ella creu que fins i tot si només ens aferrem a una determinada noció de dona com a posició estratègica correm risc, ja que les estratègies sempre comporten conseqüències no previstes i no desitjades. Què és doncs el que ha de fer el feminisme? Partint del fet que no podem canviar la nostra gramàtica, i que per a instaurar canvis en

l'estructura de la societat cal un discurs que ens faci visibles, i per tant necessitem un cert discurs de representació, el que caldria és generar una nova estratègia política en la qual es promogui una identitat variable, i no fixa. Ella apunta que aquest no ha de ser només un prerequisit, sinó també un objectiu:

If a stable notion of gender no longer proves to be the foundational premise of feminist politics, perhaps a new sort of feminist politics is now desirable to contest the very reifications of gender and identity, one that will take the variable construction of identity as both a methodological and normative prerequisite, if not a political goal. (2006: 7-8)

Un exemple d'aquesta mena d'unió política no basada en una identitat estable la trobem explicada per Donna Haraway en el seu llibre *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. En aquest ens parla del grup anomenat dones de color, el qual es forma a través del que Chena Sandoval ha anomenat consciència oposicional:

'Women of color', a name contested at its origins by those whom it would incorporate, as well as a historical consciousness marking systematic breakdown of all the signs of Man in 'Western' traditions, constructs a kind of postmodernist identity out of otherness, difference, and specificity. This postmodernist identity is fully political, whatever might be said about other possible postmodernisms. Sandoval's oppositional consciousness is about contradictory locations and heterochronic calendars, not about relativisms and pluralisms. Sandoval emphasizes the lack of any essential criterion for identifying who is a woman or colour. She notes that the definition of the group has been by conscious appropriation of negation. (1991: 155-156)

Si bé és veritat que aquest grup no basa la seva política de representació en una identitat estable, el que sí fa és continuar amb les oposicions binàries característiques del pensament que Cixous anomenaria falogocentrisme, ja que les participants són conscients de que el que les uneix és el no ser allò contra el qual lluiten. Així doncs, per un cantó és revolucionari, mentre que per l'altre és encara conservador. Per tant, tant pot ser que reforci allò contra el qual s'oposa, o que es converteixi en un primer pas per aconseguir un món que no s'aferra a les identitats estables. Clar, la gràcia d'aquestes reflexions en torn al gènere no és només el que s'anomena l'alliberament de la dona. Sí, la dona ha estat reprimida, és més, maltractada en moltes societats, en nombrosos moments històrics, i és important tenir-ho amb compte. Però a l'home, encara que en general li hagi tocat un paper en el qual pot fer més coses, ha sigut i és reprimat en la nostra societat occidental cada cop que els seus desigs miren cap al que s'ha considerat formar part del rol femení. Així doncs, les discussions sobre gènere no només afecten a un sol gènere, sinó que són aplicables als dos. Cadascun dels dos doncs, els podem entendre com a una màscara que ens permet actuar de determinades maneres, però no

d'unes altres, de la mateixa manera que hem vist com els diferents maquillatges, les varies vestimentes, etc., estan relacionats amb la nostra manera d'actuar segons els exemples extrets d'*V for Vendetta*.

Les Marques del Cos: Gènere i Sexe

Un cop desestabilitzada la noció d'identitat, i qüestionada la suposada ontologia d'aquesta, voldria aturar-me en el concepte que tant he utilitzat en la secció anterior: el gènere. Quan parlem de gèneres, solem parlar de dos gèneres: la dona i l'home. Quan parlem de sexes, també solem parlar de dos sexes: el femení i el masculí, cadascun d'ells associats als genitals corresponents: la vagina i el penis. Dit així, tot sembla perfectament simètric, però el cert és que el concepte gènere va sorgir per tal de contrarestar la tirania del sexe biològic com a determinant en les nostres accions. Si fos determinant, el comportament tant masculí com femení no aniria canviant segons el context històric, la classe social, l'ètnia, la sexualitat, etc. Aquesta variabilitat de comportament indica que sigui quina sigui la constitució del nostre sexe, aquest no és l'únic factor que ens fa actuar d'una determinada manera. El cos té varies marques que podem llegir, interpretar, i que parlen no solament de nosaltres com a persones, sinó també de la societat que els hi dóna significat:

To locate myself in my body means more than understanding what it has meant to me to have a vulva and clitoris and uterus and breasts. It means recognizing this white skin, the places it has taken me, the places it has not let me go. (Rich 2002: 640)

Així explica Adrienne Rich les implicacions de les marques que es troben impreses en nosaltres i que no sempre hi prestem atenció, a no ser que ens tinguin tant subjectes que ens ofeguin. De moment però, per l'exemple d'*V* i Evey que tenim entre mans, enfocarem la nostra atenció en la qüestió del gènere. Aquesta noció doncs, va aparèixer per indicar que el comportament masculí i femení s'adquireix socialment. Així doncs, el gènere ha sigut bàsic a l'hora de reclamar la igualtat entre l'home i la dona, ja que si les nostres accions com a dones no es veuen coartades per la nostra constitució física, són coartades per la societat, la qual, al seu torn, es pot canviar a través de la lluita política. Tanmateix, mitjançant la distinció entre gènere i sexe, encara podem anar més enllà, ja que si una dona pot actuar igual que un home, un home pot actuar com li correspondria a una dona, pel que fa a les relacions socials. A més a més, si gènere i sexe no depenen l'un de l'altre, no hi ha cap necessitat de seguir pensant de

dos en dos: hi cap la possibilitat de que puguin existir més de dos i de tres gèneres.

Judith Butler ho explica de la següent manera:

Taken to its logical limit, the sex/gender distinction suggests a radical discontinuity between sexed bodies and culturally constructed genders. Assuming for the moment the stability of binary sex, it does not follow that the construction of “men” will accrue exclusively to the bodies of males or that “women” will interpret only female bodies. Further, even if the sexes appear to be unproblematically binary in their morphology and constitution (which will become a question), there is no reason to assume that genders ought also to remain as two. The presumption of a binary gender system implicitly retains the belief in a mimetic relation of gender to sex whereby gender mirrors sex or is otherwise restricted by it. When the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice, with the consequence that *man* and *masculine* might just as easily signify a female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one. (2006: 9)

Per començar, ella posa en dubte que realment només hi hagi dos sexes. I encara que fos així, el gènere no té perquè emmirallar-se en el binarisme del sexe, i pot, conseqüentment, esdevenir múltiple. No només això, sinó que si el gènere no ve determinat, tan un cos sexual en masculí, com un cos sexual en femení, tenen la possibilitat d'actuar des de qualsevol posició genèrica. Possibilitat, és la paraula clau, la paraula que engendra les utopies, literàries o no. La possibilitat de canvi, d'un nou guió, amb una nova repartició de rols que afluixi les eines i les cadenes a les que ens subjecten i que ens tenen subjectes: una eutopia per a aquells i aquelles que s'han sentit algun cop discriminats/des. Una distopia per als partidaris del sistema patriarcal a través del qual ens relacionem avui per avui – i a través del qual es relacionen els personatges del còmic -. Si ens fixem en els termes de possibilitat i de probabilitat, el concepte de llibertat, i també potser el d'anarquia, són quimeres. Però si més no existeixen en el nostre llenguatge, en la nostra manera de projectar el món, i funcionen com a horitzons cap als quals podem decidir encaminar-nos. Malgrat això, mentre llegim *V for Vendetta*, quan ens apropem al final d'aquest, just en el moment en el que V es mor i Evey fantasieja amb la idea de treure-li la màscara i veure qui és ell, no ens sorprenem davant de les vàries possibilitats que a Evey se li acudeixen. Podria ser el director del partit governant; Podria ser qui antigament havia sigut el seu amant; Podria haver sigut el seu pare. Però sí que ens sorprenem quan s'imagina que sota la màscara hi apareix la seva cara. (249-251) Tots els indicis apunten que V era un home, però, si ens basem en la teoria de la performativitat de Butler, res impedeix que a partir d'ara V esdevingui una dona. Tot i així, a pesar de que teòricament s'hagi demostrat que és possible,

encara, una majoria de persones, ens sorprenem. Són necessaries més accions com la d'Evey, per tal de que no ens sembli estrany que un home i una dona puguin representar el mateix paper. Potser així, d'aquesta manera, deixarem d'entendre el gènere com a un simple atribut cultural per veure'l com a un mecanisme, una institució, si es vol, la qual estableix en els nostres cossos un sexe, adjuntant-li uns patrons d'acció:

Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pre-given sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which "sexed nature" or "a natural sex" is produced and established as "pre-discursive," prior to culture, a politically neutral surface *on which* culture acts. (Butler 2006: 10)

Resumint, el gènere no és tan sols una innocent tradició de comportament heretada que omple de significat el nostre sexe, si no que és el mecanisme a través del qual s'escriu sobre nosaltres un sexe que ens hauria de determinar, i que s'ha volgut entendre com a natural, esborrant el que té de creació cultural, per tal de que no pogués ser qüestionat, romanent així estable. El sexe doncs, podria ser entès com a una marca que s'ha inculcat en el nostre cos, la qual no només ens ha convertit en subjectes intel·ligibles a ulls de la nostra societat, sinó que també ens subjecta a un mode de funcionament determinat, i que per tant deu interessar al model de comunitat en el qual vivim basada en el capitalisme i en el patriarcat. V i Evey són uns bons exemples de funcionament d'aquest mecanisme d'inscripció de significat, ja que quan ell la salva i l'educa, veiem en ella una noia passiva, moldejable, ignorant, mentre que ell és fort, agressiu, actiu, culte. Mitjançant les imatges de les vinyetes, ell és relacionat amb el foc (83), mentre que ella ens és relacionada amb la pluja. (172) Es reproduïxen així totes les oposicions binaries que Cixous apunta han representat la relació jeràrquica entre home i dona en el sistema patriarcal occidental, i que han mantingut als cossos marcats en femení per sota dels cossos marcats en masculí. (2002) Per tant, sobre el nostre cos no només sentim els efectes de la naturalesa, de la biologia, sinó que sobre el nostre cos s'hi implanten estratègies polítiques sense que ens n'adonem plenament. Això ja va ser molt ben explicat per Michel Foucault a través del concepte tecnologia política del cos:

Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo dominan, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte está imbuído de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si

se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido. Pero este sometimiento no se obtiene por los únicos instrumentos ya sean de la violencia, ya de la ideología; puede muy bien ser directo, físico, emplear la fuerza contra la fuerza, obrar sobre elementos materiales, y a pesar de todo esto no ser violento; puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo, puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico. Es decir que puede existir un “saber” del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que es más que la capacidad de vencerlas: este saber y este dominio constituyen lo que podría llamarse la tecnología política del cuerpo. (2005: 32-33)

El cos doncs, no ha de ser una abstracció. És un espai físic, un camp, en el qual hi actuen varies forces. Per això Adrienne Rich apunta que “When I write “the body,” I see nothing in particular. To write “my body” plunges me into lived experience”. (2002: 639) Ella demana la màxima concreció possible per tal de veure el que no sempre veiem els i les teòriques quan escrivim treballs, massa centrats/des en l’abstracció. És a través del nostre cos que podem arribar a entendre el funcionament de la societat d’una manera que ens impliqui amb més profunditat. Foucault apunta que a través de les tecnologies del cos, aquest es pot sotmetre, dominar. No pot fer servir uns termes més físics. El vocabulari que emprava doncs, es pot relacionar fàcilment amb terminologia bèl·lica, metaforitzant el cos en un camp de batalla. A pesar de la metàfora, i tal i com ell apunta, els efectes que ens causen les forces a les que refereix no sempre són subtils, i sempre afecten al cos en sentit físic, encara que aquestes no sempre utilitzin la violència directament. D’altra banda, a vegades són massa físiques, com veurem en el següent punt, seguint amb l’exemple d’*V for Vendetta*. Pel seu cantó, posteriorment, Teresa de Lauretis va agafar aquest concepte per parlar específicament de les estratègies polítiques referents al gènere, de com aquest s’inculca a través d’expressions culturals de tot tipus i nivells que nosaltres anem assimilant gairebé sense prestar-hi atenció. Ella es va referir a tot plegat a través del sintagma tecnologia de gènere (2002). Les teories de Foucault, tot i no trobar-se centrades en qüestions de gènere, han pogut ser utilitzades per varis discursos feministes, així com per altres grups que han demanat una societat menys opressiva pel que fa a determinades tendències, fet que corrobora que el nostre cos és el punt d’intersecció de varis interessos polítics.

Sentint la Carn: Tortura i Revolució

Conseqüentment, ens trobem subjectes a unes marques, o a unes etiquetes, escrites en el nostre cos, de manera que ens semblen naturals, quan en realitat vam nàixer sense elles. Hi ha una teòrica de color que estableix una distinció que ens pot ser bastant útil a l'hora de reflexionar sobre la qüestió del cos. Referint-se a la tortura que patiren els negres africans a l'hora de ser traslladats a Amèrica com a esclaus, Hortence Spillers apunta com les brutalitats que es van cometre no les entén com a crims contra la humanitat, sinó com a crims contra la carn, ja que robant-los del seu context, robant-los el nom, i torturant-los indiscriminadament sense tenir en compte marques de gènere, els van prendre el que havia sigut la intel·ligibilitat del seu cos:

I would make a distinction in this case between “body” and “flesh” and impose that distinction as the central one between captive and liberated subject-positions. In that sense, before the “body” there is the “flesh”, that zero degree of social conceptualization that does not escape concealment under the brush of discourse, or the reflexes of iconography. Even though the European hegemonies stole the bodies – some of them female – out of West African communities in concert with the African “middleman”, we regard this human and social irreparability as high crimes against the *flesh*, as the person of African females and African males registered the wounding. If we think of the “flesh” as a primary narrative, then we mean it's seared, divided, ripped-apartness, riveted to the ship's hold, falen, or “escaped” overboard. (2002: 659)

Spillers doncs, també remarca que aquest grau zero de conceptualització social, com ella ho anomena, simbolitzat per la carn, es troba amagat pel discurs. Així doncs, es pot relacionar amb la cita anterior de Michel Haar, la qual culpava al discurs, al llenguatge, de decebre el judici dels filòsofs fent-los creure que reflectia una identitat intrínseca. El cos doncs, pren sentit a través de conceptes, o més ben dit, de signes, que no poden ser entesos fora de la comunitat. Per tant, quan Hortence Spillers diu que els roben el cos, i ho diu en cursiva, no només es refereix al seu cos físic, sinó a la significació cultural i d'aquest:

First of all, their New-World, diasporic plight marked a *theft of the body* –a willful and violent (and unimaginable from this distance) severing of the captive body from its motive will, its active desire. Under this conditions, we lose at least *gender* difference *in the outcome*, and the female body and male body become a territory of cultural and political maneuver, not at all gender-related, gender-specific. But this body, at least from the point of view of the captive community, focuses a private and particular space, at which point of convergence biological, sexual, social, cultural, linguistic, ritualistic, and psychological fortunes join. (2002: 658)

L'experiència a la qual són sotmesos, és realment un conflicte de mutilació. Extirpen el seu cos de la seva carn, tot allò generat per la sociabilització i que a l'hora és vivència particular és arrancat d'ells i elles. Tornant al còmic, Evey – al igual que V – passa per una situació similar. A la meitat de la novel·la gràfica, Evey és detinguda i torturada pels dits, els policies. El seu objectiu és que confessi que ha estat col·laborant amb el considerat terrorista V. Fins i tot qual l'amenacen de mort, ella no signa cap declaració inculpant-lo. Però el que ella no sap –i nosaltres com a lectores i lectors tampoc-, és que en realitat és V qui ha organitzat tot aquest escenari de la presó. Tot plegat es descobreix quan ella ha acceptat la seva futura mort amb serenitat (162). Llavors, per a sorpresa de tothom, la deixen lliure, ella pot caminar pel recinte, i descobreix que tot és un escenari; un escenari situat dins la mateixa casa d'V (166). Quan ella, enfadada, desesperada, li pregunta perquè ha fet tot això, la resposta que rep és: “Because I love you. Because I want to set you free.” (167) Una resposta incomprendible per a tots/es plegats/des. Com pots estimar a algú i dir que per aquest motiu el/la tortures? Evey es desespera encara més amb aquesta resposta. Sembla que estigui a punt d'agafar-li un atac d'ansietat. La discussió que mantenen continua així:

- You say you love me and you don't because you just frighten me and torture me for a joke... You say you want to set me free and you put me in a prison...
- You were already in a prison. You've been in a prison all your life.
- Shut up! I don't want to hear it! I wasn't in a prison! I was happy! I was hu-happy here until you threw me out.
- Happiness is a prison, Evey. Happiness is the most insidious prison of all.
- That's warped! That's warped and evil and wrong! When you threw me out I went to live with somebody. I... I was in love with him. I was happy. If that's a prison, then I don't care!
- Don't you? Your lover lived in the penitentiary that we are all born into, and was forced to rake the dregs of that world for his living. He knew affection and tenderness but only briefly... Eventually, one of the other inmates stabbed him with a cutlass and he drowned upon his own blood.
- H-how did you know? How did you know what happened to Gordon?
- It's not an uncommon story, Evey. Many convicts meet with miserable ends... your mother. Your father. Your lover. One by one. Taken out behind the chemical sheds...and shot. All convicts, hunched and deformed by the smallness of their cells; The weight of their chains; The unfairness of their sentences... I didn't put you in a prison, Evey. I just showed you the bars.
- You're wrong! It's just life, that's all! It's how life is! It's what we've got to put up with. It's all we've got. What gives you the right to decide it's not good enough?
- You're in a prison, Evey. You were born in a prison. You've been in a prison so long you no longer believe there's a world outside.
- Shut up! You're mad! I don't want to hear it!
- That's because you're afraid, Evey. You're afraid because you can feel freedom closing in upon you. You're afraid because freedom is terrifying... (168-170)

V constantment fa referència a la presó en la qual, segons ell, neixen i moren tots. Ell clama que la fica en una cel·la, la tortura, la interroga, tan sols per mostrar-li que, encara que ella no ho veiés, estava enclaustrada per cadenes, darrere d'uns barrots. Malgrat que hi fos feliç a temporades, això no vol dir que ella fos lliure. És més, aquesta felicitat ajudava a dissimular els barrots. El fet de que V relacioni la violència que aplica a Evey amb la llibertat ens permet, seguint amb la metàfora del cos com a camp de batalla, formular un paral·lelisme amb el concepte de revolució. Tal i com Hanna Arendt explica,

Pero ni la violencia ni el cambio pueden servir para describir el fenómeno de la revolución; sólo cuando el cambio se produce en el sentido de un nuevo origen, cuando la violencia es utilizada para constituir una forma completamente diferente de gobierno, para dar lugar a la formación de un cuerpo político nuevo, cuando la liberación de la opresión conduce, al menos, a la constitución de la libertad, sólo entonces podemos hablar de revolución. (2004: 45)

V justifica d'aquesta manera, darrere del concepte de revolució, la seva violència. Tan la que desencadena damunt d'Evey, com la que utilitza contra les institucions oficials del govern que vol derrocar. El seu objectiu era alliberar a Evey, per paradoxal que sembli. D'altra banda, si tenim en compte la idea que comporta la revolució de començar de nou, - que com veurem en el segon apartat és la intenció d'V a nivell social - i establim un paral·lelisme entre la tortura del còmic i la distinció que proposa Spillers en el seu text, llavors podríem dir que V intenta esborrar el cos d'Evey de la seva carn, intenta fer-la retrocedir fins al grau zero, per tal d'instaurar un nou orde de coses, tal i com van fer amb ell en el camp de concentració. La meua pregunta és: és això possible? Es pot arribar a la carn? Evey, quan surt del escenari de la presó, encara se'n recorda de qui és, del seu nom, de la seva història. Probablement les persones obligades a convertir-se en esclaves mai van oblidar qui van ser, en aquest sentit, però col·locades en el nou món, el seu significat va passar a ser un altre. S'aferrarien a alguna cosa, igual que Evey s'aferra al que ha viscut amb desesperació mentre discuteix amb V, però a l'hora quelcom s'ha deixat anar. S'ha sentit la carn, el dolor d'aquesta, i les mans han deixat escapar alguna cosa, irremeiablement, però amb la boca, entre les dents, s'ha retingut quelcom. Imagino que hi ha la possibilitat, per ínfima que sigui, d'arribar al grau zero, però dubto que algú en aquest estat servís per a res. Molts supervivents de l'holocaust jueu van acabar suïcidant-se, probablement perquè després de l'experiència que van sentir, no van poder resignificar-se, un cop lliures. En el cas d'Evey, i també en el cas d'V, ja que ell va viure experiències similars en el camp de

concentració, ells senten el patiment de la carn, ja que totes les cadenes i lligams, bons i dolents, que s'havien fusionat en aquesta, estaven sent arrancats, però no tots, ja que tenen la suficient força per tal d'aferrar-se a algun o alguns com a salvavides, per tal de no sortir volant i esdevenir no res, per tal de no perdre significat, i de poder-se reconstruir.

L'autobiografia

En aquest punt de les seves vides, ambdós personatges tenen una cosa en comú que és bastant determinant en la seva actitud posterior: una carta, o una autobiografia. En un forat a la paret de la seva cel·la, Evey hi troba un tros de paper higiènic enrotllat. En ell hi ha un escrit signat amb el nom de Valerie. En aquest, en forma de carta, dirigida a qui sigui que hi hagi a la cel·la del seu costat, hi escriu la seva autobiografia. L'inici és commovedor:

I don't know who you are. Please believe. There is no way I can convince you that this is not one of their tricks. But I don't care. I am me, and I don't know who you are but I love you. I have a pencil, a little one they didn't find. I am a woman. I hid it inside me. Perhaps I won't be able to write again, so this is a long letter about my life. It is the only autobiography I will ever write and oh God I'm writing it on toilet paper. (154)

Evey llegeix una i una altra vegada la carta de Valerie, la presa de l'habitació contigua a la seva, la qual passa pel mateix que està patint ella. A punt de morir, Valerie sent la necessitat d'escriure la seva autobiografia, i donar-la a llegir a qui sigui que hi hagi al seu costat. "Jo sóc jo, i no sé qui ets tu, però t'estimo", li diu. D'aquesta manera, escrivint-se en un paper, no justificant-se, Valerie dóna sentit a la seva vida, a pesar de que tingui aquest horrible final. "Jo sóc jo". No farà res per convèncer a Evey de que existeix, de que no és el truc d'un policia. Tampoc intentarà esbrinar qui hi ha a l'altra banda, no li demanarà mai comptes. Simplement l'estima, tant li fa que sigui home o dona. És l'altre/a, el seu reflex, o el/la seu/va company/a; de fet, no ho explica, no ens ofereix cap motiu per fer-nos entendre els seus sentiments vers el/la destinatari/a de la carta. Tan sols es proclama com a jo, i explica les seves vivències. No es qüestiona, tal i com estem acostumats a qüestionar-nos els subjectes occidentals d'avui en dia, per breus que siguin les nostres converses interiors. Simplement s'assumeix. És curiosa aquesta seguretat en el seu jo, si tenim en compte que Valerie era actriu. Altre cop doncs, Moore i Lloyd ens refereixen al món del teatre. Conseqüentment, a través

d'ella han fluït molts papers. El seu jo no s'ha tancat a d'altres jos. Ha sigut un jo obert. Això em fa pensar en un capítol d'Hélène Cixous anomenat "Sorties", en el qual, argumenta que les dones tenen una certa facilitat per no tancar-se a l'altre, mentre que als homes els han ensenyat a tancar-se, blindar-se davant de l'altre. També parla de l'homosexualitat, i de la bisexualitat, de la mateixa manera: com a formes de ser no renyides amb l'altre. Cal entendre-ho com a una metàfora, ja que no cal ser ni dona ni homosexual per escriure bé, tal i com ella mateixa apunta, però sí que cal tenir una certa passivitat en el sentit de deixar passar molts jos, jos inexplorats, pel nostre interior –de fet, les seves idees tenen un cert ressò a la "negative capability" de John Keats, a través de la qual un autor ha de deixar de ser ell per a participar en el ser alguna altra cosa; és a dir, ha de negar-se a si mateix-. Passivitat que, com ella mateixa remarca, ha sigut considerada una virtut femenina. Aquesta però, pot ser perillosa, ja que si és massa accentuada pot matar, per tant, cal la seguretat que mostra Valerie en ella mateixa, en el jo que assumeix, per tal de ser una actriu: "As for passivity, in excess, it is partly bound up with death. But there is a nonclosure that is not submission but confidence and comprehension; that is not an opportunity for destruction but for wonderful expansion." (Cixous 2002: 583) Conseqüentment, si Valerie no vacil·la a l'hora de dir "jo sóc jo", Cixous tampoc ho fa a l'hora d'acabar el capítol dient: "I am spacious singing Flesh: onto which is grafted no one knows which I – which masculine or feminine, more or less human but above all living, because changing I." (2002: 584)

Més endavant en la seva carta, Valerie parla d'integritat. Aquella última polzada d'ella mateixa que no li han pogut robar, que mai ha venut, i per la qual se sent lliure, encara que estigui al costat d'Evey, presa, o que els seus pares intentessin detenir-la oposant-se a la seva homosexualitat. (156) Íntegre significa sencer, però el que sembla significar en les paraules de Valerie és la capacitat de fer allò que creu correcte, o allò que la seva carn li demana que faci, malgrat les coaccions que les persones del seu voltant puguin infligir-li. O potser significa la capacitat de no renunciar als seus desigs, i no demanar perdó per dur-los a terme. Potser vol dir el no sentir-se culpable per intentar ser tal i com vol ser. Probablement signifiqui totes aquestes coses a l'hora. I probablement tingui raó quan diu que les persones deixem enrera molt fàcilment aquesta integritat, sigui el que sigui. Les persones no solem resistir tant com ella. Tendim més a fer com Ruth, la seva parella que, durant tres anys li va regalar roses, i que després la va delatar quan va ser torturada. Potser doncs, integritat significa resistència, no trencar-se, tenir força. Valerie resisteix moltíssim, i en el moment

que sent que va a morir, escriu la seva autobiografia, ens mostra la seva capacitat d'aguantar, i transmet la seva força i el seu amor a través d'una carta a V, i a Evey, i a tots/es els/les destinataris/es que hi caben en aquest "tu" indeterminat:

It's strange that my life should end in such a terrible place, but for three years I had roses and I apologised to nobody. I shall die here. Every inch of me shall perish... Except one. An inch. It's small and it's fragile and it's the only thing in the world that's worth having. We must never lose it, or sell it, or give it away. We must never let them take it from us. I don't know who you are, or whether you are a man or a woman. I may never see you. I will never hug you or cry with you or get drunk with you. But I love you. I hope that you escape this place. I hope that the world turns and that things get better and that one day people have roses again. I wish I could kiss you. Valerie. X. (159-160)

Un cop Evey ja s'ha recuperat de la seva estada a la presó, ja s'ha reconciliat amb V, i fins i tot li dóna les gràcies, li comenta que li sembla increïble que hagi pogut escriure una carta tant convincent com la de Valerie. Li sap greu, ja que comenta que gairebé arriba a estimar-se-la. Llavors V li confessa que Valerie va existir realment. Era la presonera que estava a la cel·la del seu costat al camp de concentració. Ell, doncs, va rebre la carta primer que Evey. Fins i tot li ensenya algunes fotos d'ella, les que ha pogut recuperar de les pel·lícules que va rodar. "Valerie wrote the letter in her own hand, while she lived. I delivered it to you as it was delivered to me. The words you wept over were those that transformed me." (175) Per tant, tots dos surten transformats per l'estimació i la fortalesa que Valerie els inculca a través de les seves paraules. Per entendre però, l'abast de la seva carta, cal parlar una mica sobre alguns conceptes del gènere autobiogràfic.

No és la meua intenció justificar aquest gènere literari, tal i com molts altres autors i autores han procurat fer. És cert que ha estat posat en dubte a causa de les reconsideracions de conceptes tals com el llenguatge, la identitat, la memòria, etc. Pel que fa a la identitat, ja he parlat de les disputes que ha generat i que li han anat traient estabilitat. Per altra banda, la memòria deforma allò viscut, raó per la qual s'ha postulat que no podem confiar en ella. Si ajuntem aquesta desconfiança amb el llenguatge, el qual s'ha anat destapant no com una simple eina de representació del món amb el seu present i passat, sinó com a un mediador entre les persones i el món. Un mediador que, com qualsevol intèrpret, resta a l'hora que ofereix de més als i les receptors. Llavors, l'autobiografia passa a estar a la corda fluixa entre el que es considera vertader, i el que es considera ficció, entre el que es considera història i el que es considera novel·la. Clar, la qüestió no és intranscendent, ja que si ens basem en la inestabilitat del subjecte,

de la capacitat de recordar els fets, i la capacitat evocadora del llenguatge, podem arribar a la conclusió de que tot discurs és ficció. Hayden White formula unes reflexions molt interessants sobre aquest tema en *El Texto Histórico como Artefacto Literario y otros Escritos*, en el qual arriba a la conclusió de que estructuralment, potser no hi ha diferència entre una narració historiogràfica i una narració ficcional. Això però, no implica que el que narren tan un discurs com l'altre sigui més o menys "real":

Si el mito, la ficción literaria y la historiografía tradicional utilizan el modo narrativo de discurso es porque todos ellos son formas del uso del lenguaje. Ello en sí mismo no nos dice nada acerca de su veracidad y, aún menos, acerca de su <<realismo>>, puesto que esta noción está siempre determinada culturalmente y varía de una cultura a otra. De cualquier modo, ¿cree alguien seriamente que el mito y la ficción literaria *no* refieren al mundo real, no cuentan verdades acerca de él y no proporcionan un conocimiento útil acerca de él? (2003: 180)

Conseqüentment, el discurs considerat real, o realista, depèn de la cultura que el rep. A més a més, fins i tot els discursos considerats com a ficció, refereixen al món. Per tant, potser ja no té sentit una discussió basada en els termes vertader/fals, o realitat/ficció, ja que les fronteres es difuminen, i tot passa a tenir ambdues qualitats. És per aquest motiu que el factor determinant esdevé el/la lector/a. O V i Evey. Per a ella és important saber que Valerie va ser un personatge de carn i óssos. Això comporta la diferència entre una implicació emocional més o menys forta. Diu que gairebé se l'arriba a estimar. Un cop considera la carta "falsa", el seu amor se sent barrat. Aquesta barrera però, desapareix un cop V li mostra que Valerie va existir. Les emocions floreixen un altre cop. La carta és la mateixa, tan si el personatge existeix, com si no, però les implicacions que comporta en els seus dos lectors, no són les mateixes. Jacques Derrida ja va desviar la importància de qui firma de l'autobiografia, cap a la importància de l'orella que escolta el relat. Així ho explica Ángel G. Loureiro en la seva introducció als problemes del gènere, "Problemas teóricos de la autobiografía":

El texto autobiográfico no es <<firmado>> por un autor que se compromete en una identidad común con el personaje sobre el que escribe, sino que la estructura de la firma hace que quien firme, en realidad, sea el <<destinatario>> del texto autobiográfico: la firma no ocurre en el momento de la escritura sino en el momento en que el otro me escucha [...] La oreja del otro firma por mí, me dice, me constituye mi yo autográfico. El yo pasa siempre por el otro, lo que convierte a la empresa autobiográfica en algo paradójico en el que el *autos*, lejos de ser autosuficiente, queda comprometido en la dinámica del nombre y de la firma que lo constituyen por ese desvío a través del otro: lo autobiográfico no puede ser nunca autosuficiente ya que no puede darse la presencia completa del yo ante sí mismo. (1991: 7)

Per tant, aquesta petita autobiografia és útil per a Valerie, ja que, encara que ens posem d'acord en que el subjecte és una entitat creada discursivament, ella el sent en el seu interior, creu en ell. Per a Haar, igual que per Nietzsche, com hem vist abans, aquest subjecte és una ficció. Però això no té per què ser una qualitat dolenta. Una ficció, a diferència d'una essència, pot ser canviaable, com la literatura oral. Diuen que les paraules se les emporta el vent, però el cert és que els papers també. Les persones ens resistim a deixar anar els nostres jos. Doncs, potser no cal que renunciem a ells, i que només aprenguem a moldejar-los, no amb la tirania dels fets, dels atributs intrínsecs, sinó a través de la literatura. Una literatura a la qual ja no se li poden aplicar els adjectius vertader o fals, ja que no acaba d'arribar del tot al món, entès com a entitat objectificada, a l'hora que el traspassa i va més enllà. Una literatura que depèn de l'orella que l'escolta. És útil en els dos sentits, ja que amb la seva qualitat de carta impregna als seus lectors i lectores d'una manera especial.

Del Cos a la Societat

Les utopies doncs, no només actuen a nivell comunitari, sinó que tenen conseqüències a nivell individual. La distopia que instauren els homes del partit governant de l'Anglaterra del còmic, comporta greus patiments als cossos d'V i Valerie. Són aquests patiments els que generen en ella el desig i l'esperança d'una eutopia, una societat millor que no pas la que li ha tocat viure: "I hope that the world turns and that things get better and that one day people have roses again." (160) És aquesta eutopia que desitja Valerie la que V vol promoure a través de la transformació d'Evey en la següent portadora de la màscara, i la que conseqüentment ella pateix en la seva carn. A l'hora que també sent les forces de poder de la distopia de l'Estat. És més, si una eutopia té molts seguidors i seguidores, és perquè promet la millora d'algun aspecte de la vida de tots ells i elles. Així doncs, si entenem la utopia com a promesa, com a desig, esperança, futur, veurem que aquesta, a pesar dels graus de popularitat que tingui segons el pas del temps en l'art com a gènere, es troba constantment envoltant-nos, guiant-nos. El feminisme és una utopia que preveu un món on hi hagi igualtat d'oportunitats per a tothom. El consumisme pot ser vist i entès també com a una utopia, la qual en cada anunci promet una vida millor, una eutopia, realitzable sempre i quant puguem buidar la butxaca:

Advertising, drawing on a simplified Freudian model of human motivation, created an image of the ideal life filled with material goods and proceeded to sell a steady line of products to those whose lives were shaped by that limited image. In the commodity society, then, utopia was reduced to the consumption of pleasureable weekends, Christmas dreams, and goods purchased weekly in the pleasure-dome shopping malls of suburbia. (Moylan 1986: 8)

El capitalisme per a molts i moltes és una eutopia que clama ser ja realitat. Mentre que per a d'altres, la veritable eutopia és l'estat del benestar, que garanteixi uns mínims iguals per a tothom. L'alliberament sexual, per a alguns/es, és la decisió individual d'escollir els companys/es sexuals que vulgui i com vulgui, mentre que per a d'altres significa una amenaça a la família heterosexual – amb el ressò al sistema patriarcal que aquesta comporta -, i un crit a la perversió. Depèn de nosaltres escollir quina ens convé més, així com Valerie escull la seva integritat per damunt de tot, sense negar el seu desig. L'eutopia d'V, és la d'una societat que no discrimini a les persones segons el color de la seva pell, o la seva sexualitat, o el seu gènere, o les seves tendències polítiques. La seva és una revolució que vol començar de nou. Bombardejar el sistema que l'ha generada com a resistència, per tal de crear una societat que funcioni sense autoritat. Una comunitat responsable de sí mateixa, que no necessiti una figura que la lideri. Segurament, la d'V és una eutopia irrealitzable. Però això no significa que no sigui necessària, i desitjada per molts i moltes. Per tots i totes les que s'han sentit discriminades, rebutjades per l'hegemonia. Probablement per això l'obra acaba quan V ja és mort, tirotejat pel detectiu Mr. Finch en el que sembla un final previst pel mateix V, i Evey pren la màscara de Guy Fawkes tot pronunciant les següents paraules:

The people stand within the ruins of society, a jail intended to outlive them all. The door is open. They can leave, or fall instead to squabbling and thence new slaveries, the choice is theirs, as ever it must be. I will not lead them, but I will help them create where I'll not help them kill. The age of killers is no more. They have no place within our better world. (260)

El primer V acaba, i amb ell la violència. Ara és l'hora d'Evey, la qual, sota la mateixa màscara que ell, representarà l'altra cara de la moneda: la creació. La seva missió, tal i com V ho tenia planejat, és la d'ajudar a crear una nova societat, millor que la que ha sigut destruïda. No sabem com ho farà, ni si se'n sortirà. L'obra doncs, acaba en el punt de màxima possibilitat, el punt de màxima esperança: acaba en el principi de quelcom nou.

La Societat

Hasta los hombres más radicales y menos rutinarios sienten pavor por las cosas nunca vistas, las ideas nunca imaginadas, las instituciones nunca ensayadas.

Hannah Arendt

El Totalitarisme com a Rerafons Utòpic

Si apropem la mirada al gènere utòpic, veurem com, amb el temps, les eutopies s'han anat destapant com a quelcom més que una societat perfecta. Aquestes solen ser societats estables, les quals, havent arribat a tal punt de benestar, sembla que hagin entrat en punt mort, sense futur ni passat. Solen ser, a més a més, societats en les quals tots van a una. No hi ha discrepància entre els seus habitants, ja que si n'hi hagués, aquesta seria el símptoma d'alguna imperfecció, de que hi ha quelcom que falla. Com es pot arribar a aconseguir una societat d'aquestes característiques? Si fem una repassada a algunes eutopies imaginades, la resposta sembla ser la unitat. Es tracta de construir una societat unida, que vagi tota a una, per un mateix camí. La qüestió, per tant, esdevé la manera a través de la qual es produeix aquesta unió.

Un molt bon exemple de la societat a la qual em referia en el paràgraf anterior la trobem en *Los Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift. Es tracta del país dels Houyhnhnms. Aquesta societat, formada per cavalls, ens és presentada pel seu narrador com a la societat més perfecte, honorable i meravellosa de totes les que ha conegut en els seus viatges. Els houyhnhnms no es governen mitjançant un Estat, sinó que ho fan a través d'una assemblea general que convoquen cada quatre anys. Com que no tenen mai cap problema, no necessiten de la lletra escrita per tal de recordar res. De fet, el seu idioma és més simple que no pas qualsevol dels europeus, ja que no tenen paraules com opinió o mentida. Clar, ells i elles es guien per la raó, dins la qual no hi caben ni opinions ni mentides, ja que la raó només ofereix un únic camí a seguir. Per tant, al ser aquesta raó pura, no existeixen ni vicis ni malvolences. És més, al utilitzar només la raó, no existeixen malalties, ja que no mengen mai més del compte, ni res que pugui ser perjudicial pel seu cos. No és d'estranyar doncs, que etimològicament parlant, el terme

Houyhnhnm signifiqui “*perfección de la naturaleza*”⁴ (213). Com tampoc és d’estranyar que Lemuel Gulliver expressi la seva intenció de quedar-se a viure per sempre més en aquesta eutopia:

Al año escaso de mi estancia en este país, contraje tal respeto y veneración por sus habitantes que resolví firmemente no regresar jamás al seno de mi raza, sino pasar el resto de mi vida entre aquellos admirables houyhnhnms en el estudio y práctica de todas las virtudes, donde, además, no existiría el ejemplo o la iniciación al vicio. (235)

Desig que, com veurem més endavant, no pot dur a terme. Un dels trets que em sembla més interessant d’aquesta societat, és el fet de que no existeixi el concepte opinió. Això implica que els cavalls del país van tots a una, no divergeixen en la seva manera de pensar. Lemuel descriu de la següent manera com recorren les jornades en les que es reuneixen els houyhnhnms per parlar:

Experimentaba un infinito placer en desempeñar el papel de sencillo oyente en tales pláticas, donde nada inútil se trataba, y se expresaba todo con el mínimo de palabras y en términos llenos de significado. Como ya he comentado, se observaba un decoro máximo pero sin el menor asomo de formalismos. Nadie hablaba sin complacerse en sí mismo o a los demás; no se producían interrupciones, aburrimiento, acaloramiento u opiniones contrapuestas. (253)

Clar, com ja he apuntat anteriorment, el concepte d’opinió no té lloc en la raó plena, en la qual tot és evident, i en la que ells es mouen. Per tant, a la pregunta formulada anteriorment sobre el mecanisme emprat per tal d’aconseguir la unitat d’una societat, en el cas d’aquesta eutopia la resposta és la raó. Una raó que és molt semblant al concepte de voluntat general, o voluntat de tots, emprada inicialment per Rousseau, i que poc més endavant Robespierre, un cop havent aclaparat el poder que la Revolució Francesa havia col·locat en suspensió, utilitzarà per tal de governar al poble francès. Aquesta voluntat general, la qual s’originava mitjançant l’oposició de cada ciutadana al seu interès particular, que, al seu torn, se suposava topar amb el benestar comú, era l’eix sobre el qual es volia fer pivotar la concreció de l’eutopia que havia impulsat la Revolució. (Arendt 2004) Si pensem en les paraules de Lemuel, no sembla pas una mala idea que una societat es dirigeixi a través de la raó, o d’una voluntat de tothom, ja que tots dos conceptes impliquen unanimitat. Però Hannah Arendt ens ofereix la reflexió següent:

⁴ Swift, Jonathan. 2005 (1726). *Los Viajes de Gulliver*. Traducció de Pedro Guardia Massó. Rodesa: Editorial Altaya.

Revistió una importancia mayor el hecho de que la propia palabra <<consentimiento>>, con sus resonancias de elección deliberada y de opinión reflexiva, fuese reemplazada por la palabra <<voluntad>>, que excluye, por naturaleza, todo proceso de confrontación de opiniones y de su eventual concierto. La voluntad, si ha de cumplir con su función, tiene que ser, sin lugar a dudas, una e indivisible. (2004: 101)

És a dir, el que inicialment pot semblar quelcom desitjable, en el fons el que implica és un punt de vista únic, que esquiva la reflexió, el consens, el diàleg, i fins i tot l'opció d'escollir, ja que en una voluntat única, tot ve donat. Conseqüentment, Lemuel Gulliver no té massa a dir quan, en l'assemblea general dels houyhnhnms es decideix que per ser un yahoo, - una espècie bruta, irracional, d'aparença humana, i esclavitzada pels cavalls de l'illa- malgrat que tingui l'habilitat de parlar, no pot seguir actuant com un houyhnhnm, i ha de passar a comportar-se com els seus congèneres, o bé abandonar nedant el país:

Aunque no podía criticar ni el consejo de la asamblea ni la impaciencia de sus amigos, sin embargo, en mi débil y corrupta opinión, creía que no habría sido incompatible con la razón el mostrar un poco menos de rigor. No podía nadar más de una legua y, probablemente, la tierra más próxima se hallaba a más de cien leguas de aquí. Que no había en este país muchos materiales, necesarios para construir una pequeña nave para mí. Sin embargo, por obediencia y gratitud hacia Su Honor, lo intentaría aunque deducía que la empresa resultaría imposible, y, por consiguiente, me consideraba condenado a perecer. Que la segura perspectiva de una muerte no natural era el menor de mis males. Porque, imaginando que me escapara con vida en virtud de un acontecimiento inesperado, ¿cómo podría pasar con calma mis días entre yahoos y recaer en mi depravación primitiva por falta de ejemplos que me condujeran y guiaran por el sendero de la virtud? Conocía demasiado bien en qué sólidas razones se fundamentaban las decisiones de los houyhnhnms para que los argumentos de un miserable yahoo como yo las alterasen. (255-256)

De cop i volta, aquestes paraules de Lemuel ens fan pensar que potser la dels houyhnhnms no és pas una societat tant benvolent com sembla ser en primera instància, ja que sense que s'hagi deixat endur per cap vici, o hagi comès cap crim, el condemnen a l'esclavitud o a un exili que podria acabar en la mort. Clar, la seva impecable raó els confereix una superioritat que els permet fer això, sense que ell, en la seva inferioritat racial, tingui res a dir. De la mateixa manera que, en nom de la Virtud, ja que fou en nom d'aquesta que es va justificar la cacera contra els hipocrites, els falços patriotes, Robespierre va instaurar el Regnat del Terror durant la seva dictadura. Conseqüentment, la mort es destapa com a la cara oculta de la raó o de la voluntat general. La mort, o l'exclusió, es rebel·len com a la manera més directa d'aconseguir l'eutopia Rousseauiana d'una nació moguda per una sola voluntat. Tan sols cal

eliminar les voluntats oposades a la general. Eliminant el divers, s'aconsegueix la unitat.

Si “la voluntad general era, ni más ni menos, el vínculo que liga a muchos en uno” (Arendt 2004: 102), el feixisme és, segons Adam Susan, el líder del Govern d'Anglaterra en *V for Vendetta*, una altra manera d'anomenar aquesta mena d'unitat. Aquestes són les seves paraules sobre el tema:

My name is Adam Susan. I am the leader. Leader of the lost, ruler of the ruins. I am a man, like any other man. I lead the country that I love out of the wilderness of the twentieth century. I believe in survival. In the destiny of the nordic race. I believe in fascism. Oh yes, I am a fascist. What of it? Fascism... a word. A word whose meaning has been lost in the bleatings of the weak and the treacherous. The Romans invented fascism. A bundle of bound twigs was its symbol. One twig could be broken. A bundle would prevail. Fascism... strength in unity. I believe in strength. I believe in unity. And if that strength, that unity of purpose, demands a uniformity of thought, work and deed then so be it. I will not hear talk of freedom. I will not hear talk of individual liberty. They are luxuries. I do not believe in luxuries. The war put paid to luxury. The war put paid to freedom. The only freedom left to my people is the freedom to starve. The freedom to live in a world of chaos. Should I allow them that freedom? I think not. I think not. Do I reserve for myself the freedom I deny to others? I do not. I sit here within my cage and I am but a servant. I, who am master of all that I see. I see desolation. I see ashes. I have so very much. I have so very little. I am not loved, I know that. Not in soul or body. I have never known the soft whisper of endearment. Never known the peace that lies between the thighs of woman. But I am respected. I am feared. Ant that will suffice. (37-38)

Adam Susan oposa la unitat al caos, a la fam, al salvatgisme. En front de tots aquests aspectes negatius, la unitat aconseguida mitjançant el feixisme per a ell representa una eutopia. Per tant, ell i el seu partit no dubten en tancar en els camps de concentració a tothom que sobresurti d'aquesta unitat que ell vol per a la seva societat. Segons ell, la unió significa fortalesa, mentre que la diversitat, en aquest joc d'oposicions que ell presenta, significaria la debilitat. Cal recordar que quan ell arriba al poder, el Regne Unit es troba immers en l'enorme caos sorgit arrel de la Tercera Guerra Mundial. Gràcies a la violenta confusió social, el seu partit, de caire militar, ho té fàcil per a esdevenir una autoritat representant de l'ordre, i prendre el poder de la situació. Aquest ordre però, resulta ser una unitat feixista. Així doncs, podríem dir que de la distopia de la postguerra, Susan és capaç d'instaurar la seva eutopia. Una eutopia que, tal i com indica el mateix títol del capítol en el qual es pot trobar el discurs citat anteriorment, és tan sols una versió dels fets. La segona versió és la d'V, el qual, com ja he apuntat en l'apartat del cos, va estar tancat en un dels camps de concentració de l'Estat. Ell apunta que sense llibertat no hi ha justícia, i que una justícia en mans d'un

aparell militar autoritari no mereix aquest nom. La llibertat que Adam Susan considera un luxe del qual ens podem desprendre, ell la considera la base d'una societat guiada per l'anarquisme, l'eutopia que el mou en la seva lluita contra el que ell considera la distopia d'Adam Susan (39-41). Per tant, en aquest capítol, titulat "Versions", Lloyd i Moore ens mostren com qualsevol societat es pot interpretar de maneres molt diferents.

Tornant però, a l'aspecte de la unitat, i seguint amb el diàleg entre utopies, podem fàcilment relacionar *V for Vendetta* amb una altra obra d'Alan Moore, *Watchmen*. En aquesta obra publicada per primer cop l'any 1986, Moore, en aquest cas juntament amb Dave Gibbons, ens situa en uns Estats Units en plena Guerra Freda. Es tracta però, d'uns Estats Units força peculiars, en els quals la clàssica la figura del superheroi de còmic ha transcendit a la realitat. Aquests, inicialment vistos amb bons ulls per la societat per les seves bones accions, s'associen. Alguns tenen superpoders, d'altres tan sols fan servir enginyers inventats per ells/es, però el que és més important, és que cadascun d'ells i elles tenen els seus defectes. Es troben en una situació de poder, donada per la seva força i/o intel·ligència, però no són res més que persones amb les seves mancances morals i tendències polítiques. Per exemple, un d'ells, "the Comedian", és conegut per haver violat a una companya seva. Malgrat això, és vist amb bons ulls al govern pel seu patriotisme i la seva visió anticomunista. Molts d'ells i elles utilitzen procediments massa violents, i tan sols són útils per acabar amb els dolents emmascarats, no amb empresaris malversadors, o narcotraficants. Així doncs, el que acaba succeint és que la gent del carrer acaba agafant-los por, la policia fa una gran vaga, i els ciutadans i ciutadanes es revoltent perquè prefereixen a la policia i no a ells/es, sota el lema "who watches the watchmen?"⁵ (2: 18). Un d'aquests superherois, Ozymandias, obsessionat amb la figura d'Alexandre el Magne i les seves intencions de governar tot el món civilitzat unit, decideix seguir el seu exemple, però millorant-lo, creant un món sencer unit que el sobrevisqui. El que es proposa és el següent: amb l'ajut de científics, tècnics i artistes, dissenyar un monstre de matèria orgànica que al ser teletransportat al centre de Nova York esclati, provocant un número terrible de morts, i fent creure a la gent que es tracta d'un atac extraterrestre. D'aquesta manera, ell creu que els Governos de l'Est i de l'Oest s'uniran en la lluita contra els alienígenes, cessarà així l'amenaça de guerra, i el món esdevindrà un. Efectivament, així succeeix. Tal i com anuncien les notícies, es proclama un "immediate end to hostilities" (12: 19). Tan sols unes pàgines més

⁵ Gibbons, David. Moore, Alan. 2005 (1986). *Watchmen*. New York: DC Comics.

endavant, es veu a algú penjant un cartell amb el dibuix d'un món en el qual s'hi sobreposen la bandera d'Estats Units i la Russa, amb el lema "One world. One Accord" (12: 31). Finalment, Ozymandias pot pronunciar les següents paraules: "I saved the Earth from hell. Next, I'll help her towards utopia." (12: 20) Així doncs, com se'ns mostra en aquest còmic, la guerra contra un enemic exterior és el que fa que la societat es blindi en una fortalesa en forma d'unitat. Tal i com explica Hannah Arendt:

Solamente en presencia del enemigo es posible que se dé tal cosa como *la nation une et indivisible*, el ideal del nacionalismo francés y de todos los nacionalismos. Por consiguiente, la unidad nacional puede afirmarse a sí misma únicamente en los asuntos extranjeros, bajo circunstancias de hostilidad, al menos potencial. Tal conclusión ha sido el caballo de batalla no confesado de la política nacional durante los siglos XIX y XX. (2004: 103)

És a dir, l'enemic exterior és el que fa que les persones d'una determinada societat s'uneixin per tal de defensar els interessos propis d'aquesta, i això ja fa temps que els governs ho saben. Quelcom semblant podem veure en dues altres distopies. La primera d'elles és *Nineteen Eighty-Four*, en la qual, mitjançant una guerra que mai s'acaba entre potències exteriors, es manté la societat no només atemorida, i per tant tancada en sí mateixa, sinó també sota una economia molt precària amb la qual poden mantenir a tothom dominat:

War, it will be seen, is now a purely internal affair. In the past, the ruling groups of all countries, although they might recognise their common interests and therefore limit the destructiveness of war, did fight against one another, and the victor always plundered the vanquished. In our own day they are not fighting against one another at all. The war is waged by each ruling group against its own subjects, and the object of the war is not to make prevent conquests of territory, but to keep the structure of society intact.⁶ (207)

En la segona, l'adaptació cinematogràfica d'*V for Vendetta*, la guerra també és un assumpte intern, no exterior, ja que és el mateix Norsefire qui emet un atac biològic contra un col·legi en el seu propi país, per així poder culpar a un enemic exterior, tenint d'aquesta manera la població atemorida, i com a resultat, fàcilment manipulable. Val la pena apuntar que d'aquesta manera se solventa el canvi de context històric entre obra i adaptació. La primera, situada durant el mandat de Margaret Thatcher, va ser donada a llum sota la preocupació d'una guerra nuclear devastadora, temor provocat per la guerra freda, i sota la foscor d'un partit conservador el qual no veia amb bons ulls la diversitat. La segona, en canvi, ja sense Margaret Thatcher i sense guerra freda, reflexa la desconfiança que nombrosos ciutadans i ciutadanes occidentals senten vers els seus

⁶ Orwell, George. 2000 (1949). *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books.

dirigents. Així doncs, aquestes tres últimes obres, utilitzen la guerra contra l'enemic exterior, fingida o no, d'una manera semblant, amb uns interessos propers.

Conseqüentment, podem afirmar que, quan la base d'una utopia és la unitat, és a dir, el intentar governar la societat com si aquesta es tractés d'un sol cos, i no d'una multitud diversa, el mètode més dràstic al qual es pot incorre és el de la mort -ja sigui provinent de l'interior del mateix sistema de govern o d'algun suposat enemic exterior - el de la mutilació d'aquesta societat, provocant així la seva reducció. Per tant, no ens ha d'estranyar que, malauradament, nombroses eutopies acabin destapant-se com a Estats totalitaris, els quals tenen a la societat civil mancada de llibertats, encara que sigui en nom del seu bé, tal i com fa Adam Susan, en un discurs paternal en el qual justifica la seva autoritat. El que sona com una dolça promesa d'harmonia, com per exemple la ja anomenada voluntat general de Rousseau, per la via ràpida probablement acabi convertint-se en un Estat de repressió, tal i com ens mostra l'evidència de l'exemple històric francès, entre d'altres.

El Paper de la Tecnologia

La mort, la violència, sembla ser un dels camins més usuals que prenen les utopies per tal de ser dutes a terme. Un dels altres camins és la vigilància, el control. Si ja he referit als camps de concentració, maquinària de la mort, d'*V for Vendetta*, també cal parlar del paper que juguen varies tecnologies a l'hora d'intentar assegurar la desitjada unitat.

La vigilància és potser una de les maneres més econòmiques d'aconseguir una comunitat estable i unida, ja que procura una reducció de l'ús de la força sobre aquesta societat. L'important d'aquesta vigilància és que, tot i que la seva presència ha de ser notòria, miri i escolti sense ser vista. És a dir, que la vigilància no pugui ser mai vigilada ni controlada, ja que això oferiria punts obscurs en els quals actuar sota la protecció de l'ombra. Michel Foucault ja va estudiar que implica aquest joc de mirar sense ser mirat –sintagma que ens fa recordar el lema antiherois de *Watchmen* –en *Vigilar y Castigar*.

Nacimiento de la Prisión:

El que està sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en el cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento. Por ello, el poder externo puede aligerar su peso físico; tiende a lo incorpóreo; y cuanto más se acerca a este límite, más constantes, profundos, adquiridos de una vez para siempre e incesantemente

prolongados serán sus efectos: perpetua victoria que evita todo enfrentamiento físico y que siempre se juega de antemano. (2005: 206)

Així doncs, una presència d'aquesta mena de vigilància, potencialment constant, però que mai pot ser confirmada, aconsegueix que els subjectes visibles coartin constantment les seves accions a la llei establerta, deixant de banda els seus interessos particulars, ja que viuen constantment sota la pressió de ser descoberts/es i de que se'ls hi apliqui la violència que saben que vindrà en forma de càstig. Per aquest motiu Foucault apunta que sempre juga per avançat, ja que aquesta mena de vigilància el que fa és eliminar el que considera un acte desviat abans de que aquest succeeixi. Redueix aquest acte a una intenció descartada, no materialitzat, com tampoc ho és la violència del càstig.

A través de diverses tecnologies, podem veure com s'aplica aquesta mena de vigilància estudiada per Foucault en diverses utopies. En el cas d'*V for Vendetta*, existeixen dos instruments controlats pel partit, anomenats "the ear", i "the eye", que vigilen a la població. L'ull consta de videocàmeres als carrers i a les cases dels treballadors importants del Govern, mentre que l'orella escolta les converses telefòniques, més el que succeeix a les cases dels ciutadans importants. Aquesta utilització de la tecnologia que proposa el còmic, com a eina de control i vigilància, fou anteriorment imaginada per George Orwell en *Nineteen Eighty-Four*, en la qual veiem que el protagonista, Winston, com a treballador de partit governant Ingsoc, pot ser constantment observat i escoltat per una pantalla, a l'hora retransmissora i receptora, que mai pot apagar, situada a casa seva:

The telescreen received and transmitted simultaneously. Any sound that Winston made, above the level of a very low whisper, would be picked up by it; moreover, so long as he remained within the field of vision which the metal plaque commanded, he could be seen as well as heard. There was of course no way of knowing whether you were being watched at any given moment. How often, or on what system, the Thought Police plugged in on any individual wire was guesswork. It was even conceivable that they watched everybody all the time. But at any rate they could plug in your wire whenever they wanted to. You had to live –did live, from habit that became instinct – in the assumption that every sound you made was overheard, and, except in darkness, every movement scrutinised. (4-5)

La tecnologia ofereix el mitjà a través del qual, Winston, té constantment present la possibilitat de ser vigilat, sense tenir la certesa sobre en quin moment succeirà aquesta vigilància. Conseqüentment, ha d'optar per la resolució d'actuar com si realment estigués constantment sota una mirada atenta. La vigilància en *V for Vendetta* funciona

d'una manera semblant, també a través de la tecnologia. De fet, en el tercer volum del llibre, titulat “The Land of Do-As-You-Please”, V col·loca bombes als edificis receptors de les videocàmeres i dels aparells d'escolta que controlen la societat, destruint-los –cal remarcar que una bomba és també tecnologia al cap i a la fi –i deslliurant d'aquesta manera als/a les ciutadans/es de l'amenaça constant de vigilància. (184-186) De seguida es noten els efectes d'aquesta acció amb el següent exemple: Una nena, mirant atentament una de les càmeres situades al carrer sota la qual s'hi troba la inscripció “for your protection”, pronuncia la paraula “bollocks”, i es tapa el cap a l'espera de la represàlia per haver dit quelcom prohibit. Al veure que no succeeix res, torna a dir-ho mirant a la càmera tota divertida, i finalment, ho escriu al terra amb un esprai, mentre que dibuixa a la paret una V tancada dins d'un cercle: la coneguda firma del terrorista. (188-189) V ha convertit Londres en el país de fes el que et plagui. La gent surt al carrer a saquejar, però no només això, també surten al carrer a manifestar-se i a protestar. Els ha deslliurat de les cadenes invisibles de la vigilància, promovent la desobediència civil.

Ara bé, si ells/es no han de ser els polícies dels seus propis actes arrel de l'amenaça de la vigilància constant, una altra tecnologia que encara roman quan les càmeres no transmeten són els “fingers”, com els anomenen a *V for Vendetta*. Aquests, que no sempre són vistos, ja que van de carrer, sí que veuen, i es troben despleats per tota la ciutat: “millares de ojos por doquier, atenciones móviles y siempre alerta, un largo sistema jerarquizado” (2005: 217), apunta Foucault, sobre la policia. Però la policia no només consta dels seus ulls. Si prenem per un moment *Fahrenheit 451*, davant del quarter de bombers s'hi troba una bústia en la qual qualsevol ciutadà anònimament pot denunciar la tinença de llibres per part d'algun altre ciutadà. La mirada sense rostre és doncs la pitjor mirada de totes. Cal preguntar un altre cop, “who watches the watchmen?”

Són moltíssimes les vàries tecnologies utilitzades per generar control. Una altra distopia en la qual en podem observar una de molt interessant, en forma de comèdia negra, és la pel·lícula *Brazil*, de Terry Gilliam⁷. En aquesta, la manera de tenir sota vigilància els i les ciutadanes és a través de la burocràcia. Aquests i aquestes han d'omplir i entregar papers signats i segellats per a qualsevol acte que vulguin dur a terme. Si algú vol escapar d'aquesta burocràcia, com és el cas de Tuttle, un electricista que, fugint de la paperassa esdevé un símbol llibertari, i també terrorista, se'l

⁷ Gilliam, Terry. 1985. *Brazil*. Twentieth Century Fox, Regency.

persegueix, per eliminar-lo mitjançant la tortura. D'aquesta manera, tenint-ho tot controlat a través dels informes, qualsevol cosa que surti de la rutina, de la quotidianitat, queda registrada com un buit d'informació que cal erradicar. És tracta també d'una tecnologia que aconseguix que tothom actui seguint els mateixos camins, els establerts per la burocràcia. En *V for Vendetta* podem trobar un seguiment semblant, a través d'informes, continguts en l'ordinador "Fate". Sobre aquests, V comenta el següent: "In a bureaucracy, the file cards are reality. Punching new holes we recreate the world." (218) Els forats, per tant, que crea Tuttle, encara que semblin la cosa més innocent del món, és el terrorisme més perillós al qual es pot enfrontar una societat controlada per la burocràcia, ja que ataca als fonaments de l'edifici que la sustenta.

D'altra banda, la tecnologia no només significa control. Ja hem vist en *V for Vendetta* que la tecnologia està també en les mans d'V, qui la fa servir per tal de generar la revolució, amb l'exemple de les bombes. Fou precisament la preparació d'una bomba el que el va permetre escapar del camp de concentració (82-83), i és des del seu laboratori que pot fer reviure les roses que el desastre nuclear havia extingit, acomplint el desig que Valerie deixa apuntat en la seva carta de que en un món millor tothom pugui tenir roses un altre cop. (220) De mica en mica anem descobrint que tota la tecnologia que té als ciutadans i ciutadanes sota control, és la mateixa que fa servir V per tal de contrarestar-lo. Fins i tot posseeix un gran ordinador connectat a l'ordinador d'Adam Susan, "Fate", des del qual aquest últim dominava la societat. (218) D'aquesta manera queda palès que la tecnologia no comporta el control de les persones, sinó que això sempre dependrà de les mans que agafin els instruments. De fet, en el nostre món occidental la tecnologia s'ha convertit en una promesa de felicitat, o dit en altres paraules, a través dels avenços tecnològics se'ns fa imaginar un futur confortable i ple de felicitat – una eutopia –per a tothom. Arzoz i Alonso, en el seu llibre ja citat, argumenten que la tecnologia ha substituït el buit que ha anat deixant la fe religiosa, i detallen aquesta eutopia tecno-religiosa que se'ns promet mitjançant la nostra societat occidental consumista/capitalista. (2002) Nombroses utopies artístiques qüestionen si realment la tecnologia ens pot aportar aquesta felicitat. Una d'elles és la en aparença perfecta comunitat descrita en *Fahrenheit 451*, en la qual, la dona del protagonista, Mildred, intenta suïcidar-se prenent-se píndoles per dormir. La resposta dels operaris que li fan el rentat d'estómac i de sang quan Montag es queixa perquè no han enviat un doctor és la següent:

Tenemos nueve o diez casos como este cada noche. Tantos que hace unos cuantos años tuvimos que construir estas máquinas especiales. Con la lente óptica, claro está, resultan una novedad; el resto es viejo. En un caso así no hace falta doctor; lo único que se requiere son dos operarios hábiles y liquidar el problema en media hora. Bueno –se dirigió hacia la puerta -, hemos de irnos. Acabamos de recibir otra llamada en nuestra radio auricular. A diez manzanas de aquí. Alguien se ha zampado una caja de píldoras.⁸ (25-26)

És a dir, els intents de suïcidi són tant habituals que ja no es necessita un doctor, ja que han desenvolupat dues màquines que duen a terme la neteja a la perfecció. Que s'ho agafin amb tanta fredor fa esgarrifances. Montag fins i tot s'enfada amb ells. El que fa realment pensar és, en una societat en la que realment tenen totes les confortabilitats possibles, com és que hi ha tanta infelicitat? Mildred, a l'endemà, quan es lleva, no és capaç de donar-nos la resposta. No se'n recorda de res del que ha succeït durant la nit. Mentre un robot prepara les torrades de pa untades amb mantega, l'únic que li preocupa és substituir la quarta paret de la sala per una altra pantalla de televisió. Quelcom semblant passa a una altra utopia: *Brave New World*. En aquesta, malgrat tothom clami i sembli ser feliç, malgrat els avenços tecnològics i científics que els hi aporten una vida fàcil i agradable, hi ha alguna cosa, algun sentiment que han d'apaivagar mitjançant una droga que anomenen "soma".⁹

Sembla ser doncs, que no tothom pensa que el benestar tecnològic assegura una societat feliç, sinó tan sols una societat en aparença feliç, tal i com ho demostren aquestes conegudes utopies. En *La Nueva Ciudad de Dios*, Arzoz i Alonso plantejen aquest problema de relació entre tecnologia i felicitat mitjançant termes religiosos. Segons ells, el problema sorgeix qual la ciència se separa de la religió i la màgia, convertint-se així de mica en mica en la ciència moderna, apartant a aquestes dues com a fonts d'autoritat, però eliminant d'aquesta manera de sí mateixa els valors de la fe i l'espiritualitat:

El problema para la ciencia triunfante es que, mención aparte de contados ateos militantes, no es capaz de ofrecer una satisfacción psicológica y vital a los mortales, privados del consuelo religioso de la trascendencia que dé sentido a su vida y a su finitud. Es entonces cuando la ciencia se despliega como una poderosa tecno-ciencia cuyo objetivo es satisfacer de alguna manera las ansias religiosas de los creyentes desamparados. La ciencia se ve obligada a convertirse en una pseudo-religión que, ante la carencia de valores espirituales propios, ha de reactivar los mitos herméticos que siempre la han guiado hasta hacerlos manifiestos y explícitos. (2002: 69)

⁸ Bradbury, Ray. 1999 (1953). *Fahrenheit 451*. Traduit per Alfredo Crespo. Barcelona: Plaza & Janés Editores.

⁹ Huxley, Aldous. 2005 (1932). *Brave New World*. New York: HarperTorch.

Quan refereixen a mites hermètics, parlen dels orígens en els que ciència, religió i màgia eren un tot. Segons ells, la ciència, mitjançant la eutopia tecnològica de la societat capitalista de consum, torna la vista enrera a aquesta antiga unitat. Aquest divorci que plantejen Arzoz i Alonso pot ser una bona explicació a la sospita de la tan sols aparent felicitat que aporta la tecnologia.

La Revolució

Hem vist alguns dels mitjans a través dels quals diverses utopies han intentat crear una unitat social, convertint-se així en distopies per a una sèrie de determinades persones. Sembla ser que sempre hi ha algú que no encaixa en aquesta unitat, i que d'alguna manera, violenta o no, se l'ha de callar o sotmetre. És aquest encontre de l'ideal d'unitat amb el comú divers, amb l'esperança i desigs de cadascú, que genera l'espurna de la revolució. Si hi ha quelcom que fa especial *V de Vendetta*, és que ens ofereix un molt bon material per observar l'encontre entre dues utopies, la lluita entre aquestes per tal d'imposar-se, i què té lloc en una comunitat per tal de que una revolució tingui lloc.

Si ens centrem en les accions del protagonista, podem dir que, a l'inici de l'obra, durant el primer llibre, V porta a terme una venjança que en teoria no té res a veure amb la revolució que ocorre en el tercer llibre. El primer que fa però, és fer esclatar el parlament, fet que no tindria res a veure, aparentment, amb la seva venjança. Tot seguit però, aquesta ja s'inicia amb el segrest de la veu de les retransmissions radiofòniques orquestrades pel partit, Lewis Prothero, qui va ser militar al camp de concentració en el que van tancar a V. A ell no el mata, el fa parar boig al cremar la seva col·lecció de nines de porcellana. (34-35) La seva següent víctima és el bisbe Lilliman, el qual tingué tasques de mossèn en el mateix camp de concentració. (54) Delia Surridge, doctora en el campament de Larkhill també rep la mortal visita d'V. (75) Per tal de dur a terme aquestes venjatives morts, V no dubta en matar també als "fingers" que calgui. El detectiu Finch juntament amb Dominic però, descobreixen que anteriorment hi havia hagut altres morts, totes elles d'antics treballadors de Larkhill. Aquestes però, havien semblat morts naturals. Van ser doncs, assassinats invisibles. Ja he parlat abans sobre la importància de la visibilitat i de la mirada. Amb aquests últims crims visibles, entre els quals s'hi ha d'incloure l'explosió del parlament, V no simplement es venja, sinó que a

l'hora posa en tela de judici la credibilitat de Norsefire, el partit, tal i com el mateix Adam Susan apunta:

He's blown up the Houses of Parliament, dispatched five of Mr. Almond's fingermen... And now he's abducted our top broadcaster. If Prothero is unable to make his "Voice of Fate" broadcasts as scheduled, our credibility will suffer. Two days, Mr. Finch. That's all it's taken him. (30)

D'aquesta manera, ajuntant la seva vendetta amb la visibilitat dels seus actes, V prepara el terreny per tal de que la revolució pugui tenir lloc. És a dir, si la credibilitat del partit pateix per culpa d'un element subversiu, o terrorista, que escapa del seu control, el que també es ressent a l'hora és l'autoritat del partit, ja que sense credibilitat no es pot tenir autoritat. És més, sense credibilitat, sense autoritat, el poder s'escola de les mans. Cal tenir en compte, com argumenta Hannah Arendt en el seu estudi sobre la revolució, que allí on el poder polític es troba fermament instal·lat, no hi ha possibilitat de revolució:

Ninguna revolución ha sido nunca iniciada por las masas, aunque su propósito haya sido el de abolir las barreras que oprimían a los pobres, de igual modo que ninguna revolución fue nunca resultado de la sedición, por mucho descontento e incluso conspiración que puedan haber existido en un determinado país. En términos generales, se puede decir que ninguna revolución es posible allí donde la autoridad del cuerpo político se mantiene intacta, lo que, en las circunstancias actuales, sería tanto como decir donde puede confiarse en la lealtad de las fuerzas armadas a las autoridades civiles. Si siempre parece que las revoluciones se realizan con pasmosa facilidad en sus etapas iniciales, ello se debe a que los hombres que las ponen en marcha se limitan a tomar el poder de un régimen en plena desintegración; en realidad, son las consecuencias, no las causas, de la ruina de la autoridad política. (2005: 153)

Conseqüentment, V, abans d'instigar a les masses, procura erosionar l'autoritat del cos polític que té el poder a les seves mans. Sap que si no, no tindrà res a fer. Com no tenen res a fer ni Winston, ni Montag. Tot i que ells sobresurten de la unitat, tal i com fa V, no tenen ni la capacitat ni els mitjans per a fer trontollar l'autoritat dels qui es troben al poder. Així doncs, el seu intent de canviar les coses fracassa. V, en canvi, va pas a pas. Un cop ha comès els crims ja detallats, es dirigeix cap a la cadena de televisió, on amenaçant-los amb explosius, fa que retransmetin a totes les llars un vídeo en el qual surt ell interpretant el rol d'un paternal cap d'empresa que parla als seus empleats/des, els/les telespectadors/es, als quals està apunt d'acomiarar. El primer motiu que dóna és el següent:

It's your basic unwillingness to get on within the company. You don't seem to want to face up to any real responsibility, or to be your own boss. Lord knows, you've been

given plenty or opportunities... We've offered you promotion time and time again, and each time you've turned us down. "I couldn't handle the work, gov'nor," you wheedled. "I know my place." To be frank, you are not trying, are you? You see, you've been standing still for far too long, and it's starting to show in your work...(114)

Els hi retreu la falta d'interès que mostren a l'hora de prendre més responsabilitat. Si bé el discurs juga en la dinàmica d'un falç diàleg entre cap-empleat, mitjançant les imatges de les vinyetes veiem que V es refereix al dia a dia dels/de les ciutadans/es, així com a varis fets històrics. Per tant, quan els hi demana que siguin més responsables, tal i com aclarirà més endavant en el mateix discurs, el que V vol dir és que no donin el poder que tenen a les seves mans a uns dirigents polítics, per tal de que aquests prenguin unes decisions errònies en nom de la ciutadania, gràcies a la capacitat que els hi dona la suma de tots els poders cedits. A més a més, V també els hi retreu el seu mal comportament pel que respecta a la seva vida privada:

And I might add, in your general standard of behaviour. The constant bickering on the factory floor has not escaped my attention... Nor the recent bouts of rowdiness in the staf canteen. Then of course there's... Hmm. Well, I didn't really want to have to bring this up, but... Well you see, I've been hearing some disturbing rumours about your personal life. No, never you mind who told me. No names, no pack drill... I understand that you are unable to get on with your spouse. I hear that you argue. I am told that you shout. Violence has been mentioned. I am reliably informed that you always hurt the one you love... The one you shouldn't hurt at all. And what about the children? It's always the children who suffer, as you are well aware. Poor little mites. What are they to make of it? What are they to make of your bullying, your despair, your cowardice and all your fondly nurtured bigotries? Really, it's not good enough, is it? (115-116)

La responsabilitat doncs, va en dos sentits. Per un cantó, V retreu el comportament dels individus respecte a les seves decisions polítiques i públiques. Mentre que per l'altre, li retreu el seu mal comportament respecte a la gent que els envolta en la seva vida privada. Fins i tot, tal i com està formulat el discurs, sembla que una cosa vagi lligada amb l'altra. Si més no, ens ho fa qüestionar, de la mateixa manera que Hanna Arendt ens planteja un dubte semblant quan contraposa els termes felicitat pública i felicitat privada, o dit en altres paraules, sobre el dret a participar en l'esfera pública i els drets individuals, en *Sobre la Revolució*. Fins a quin punt una felicitat està relacionada amb l'altra? Finalment, V critica a la "direcció de l'empresa", moment en el qual Lloyd ens dibuixa els rostres de varis caps d'Estat, entre ells, Hitler:

And it's no good blaming the drop in work standards upon bad management, either... Though, to be sure, the management is very bad. In fact, let us not mince words... The management is terrible! We've had a string of embezzlers, frauds, liars, and lunatics

making a string of catastrophic decisions. This is plain fact. But who elected them? It was you! You appointed these people! You who gave them the power to make your decisions for you! While I'll admit that anyone can make a mistake once, to go on making the same lethal errors century after century seems to me nothing short of deliberate. You have encouraged these malicious incompetents, who have made your working life shambles. You accepted without question their senseless orders. You have allowed them to fill your workspace with dangerous and unproven machines. You could have stopped them. All you had to say was "no." (114-117)

Té, raó, hi ha hagut caps d'Estat, dictadors, que han fet barbaritats. Però tal i com apuntava abans quan criticava la por a la responsabilitat, la culpa recau en tots els qui han permès que aquestes persones acumulessin poder, cedint el seu poder individual a canvi de no haver de prendre decisions. Segons ell, tan sols havíem de dir no. Si bé V té una part de raó en el seu discurs, ja que la font de tot poder, com van descobrir els revolucionaris francesos, es troba en el poble, negar-se als dirigents no és tan senzill com ell ens vol fer creure. Probablement ho planteja en aquests termes ja que el que ell vol és incendiar a les persones. Procurar que aquestes es revoltin. Si realment ell pensés que és tant senzill com dir no, no es preocuparia per desautoritzar primer als dirigents del Govern. D'altra banda, si per començar una revolució només es necessités desautoritzar qui domina el poder, no es preocuparia tampoc per llençar aquest missatge als/a les ciutadans/es. V acaba el discurs apuntant que els hi deixa com a data límit dos anys per tal de canviar la situació. És a dir, els i les crida a l'acció. Per tant, per tal de dur a terme una revolució és necessita una direcció del poder desautoritzada, i algú disposat a reprendre aquest poder:

Aunque sea patente la pérdida de autoridad, las revoluciones sólo pueden estallar y alcanzar la victoria cuando existe un número suficiente de hombres que están preparados en el momento en que se produce el colapso y, al mismo tiempo, ansían asumir el poder, estando prestos para organizarse y actuar unidos para la consecución de un objetivo común. (Arendt 2005: 153)

V fa embogir a Lewis Prothero; Mata a Almond, el cap dels "fingers"; Aconsegueix que per error els dits matin a Dascombe, el coordinador de la cadena televisiva; També planeja la mort del coordinador de "the Eye"; Mr. Finch, el responsable de "the Nose", el detectiu, al entendre tot el pla d'V, dimiteix i no fa res per aturar-ho, en un acte que sembla més una satisfacció que una derrota; Finalment, després d'aconseguir que mig embogís Adam Susan, el líder, al haver entrat al seu ordinador, "Fate", del qual sembla que n'estigui enamorat, teixeix la seva mort a mans de Rose. En altres paraules, fa trontollar tot l'aparell directiu del partit. Al mateix temps, elimina en gran part la vigilància dels ciutadans i ciutadanes, oferint-los així

l'oportunitat d'actuar sense ser mirats. D'aquesta manera fa que el poder els hi rellisqui per entre els dits, a l'hora que procura que el poble, tot ell, sigui qui prengui el relleu en la tinença del poder. Per tal d'assegurar-se de que això succeeix, no només els hi transmet el discurs citat anteriorment incitant-los a que prenguin responsabilitats, sinó que procura eliminar a tota persona a l'aguait del moment indicat per substituir a Adam Susan en el seu lideratge, com és el cas de Peter Creedy, o Ally, els quals s'havien espavilat per tal de fer-se amb la direcció dels "fingermen", de les forces armades. Cal apuntar que V no els mata ell mateix, però, tal i com col·loca les peces del domino una darrere de l'altra i només empentant la primera la resta va caient, sí que planeja els seus actes de manera que aquestes persones acabin resultant mortes. V no vol un poder només regentat per unes quantes persones. V vol el poder diluït per tot el poble. Precisament perquè sap que no és tant senzill com dir no, col·loca totes les fitxes a la perfecció per tal de que cap falli. Precisament perquè sap que el més probable és que quan algú perd el poder, hi hagi algú altre al darrera disposat a prendre'l, i conseqüentment no és d'estranyar que les persones cometem el mateix error una vegada darrere d'una altra, altre cop deixant-nos dirigir per la persona equivocada, procura eliminar als voltors que ronden el cadàver d'Adam Susan.

Ja hem vist doncs com s'inicia una revolució, i el perill que corre aquesta a fracassar, al haver-hi sempre algú disposat a reprendre el poder allí on s'havia deixat en suspens. És aquest el motiu pel qual la Revolució Francesa va acabar amb una dictadura, al igual que la Revolució Russa, o la Revolució Cubana. Les eutopies que veuen esperança en un sistema de govern tremolós, tenen tots els números per acabar tal i com havien començat, ja que és més senzill aprofitar un sistema ja rodat de govern que no pas crear-ne un de nou. Això últim necessita molt de consens, d'opinions contraposades, mentre que el primer tan sols necessita algú que vulgui assumir la direcció dels òrgans antics, i que tingui el recolzament de forces armades per tal de dur-ho a terme. (Arendt 2004) D'aquí l'interès de Creedy i Ally per fer-se amb el control dels "fingers," per tal d'assegurar-se el poder que regentava Adam Susan. És aquest motiu el que em fa pensar que, potser, la paraula revolució realment no ha canviat mai de significat. Tal i com he comentat a la introducció del treball, Hannah Arendt apunta que la paraula revolució, originàriament, formava part del vocabulari astronòmic. Aquesta significava el moviment cíclic i recurrent de les estrelles. Així doncs, quan es va aplicar el terme a la política es va fer metafòricament:

Referido a los asuntos seculares del hombre, sólo podía significar que las pocas formas de gobierno conocidas giran entre los mortales en una recurrencia eterna y con la misma fuerza irresistible con que las estrellas siguen su camino predestinado en el firmamento. Nada más apartado del significado original de la palabra <<revolución>> que la idea que ha poseído y obsesionado a todos los actores revolucionarios, es decir, que son agentes en un proceso que significa el fin definitivo de un orden antiguo y alumbra un mundo nuevo. (2004: 56)

Tota revolució es fa en nom de la llibertat, i d'un nou inici, però, si seguim l'exemple històric, aquest nou inici no sembla trobar-se per enlloc. L'eutopia es queda en un somni que no s'acaba de materialitzar, i tal i com es mouen les estrelles, el cicle polític segueix movent-se en cercle. La fi de les revolucions és com l'etern despertar a la realitat, deixant el somni eutòpic a la memòria onírica. En el cas d'*V for Vendetta*, Moore i Lloyd no ens fan despertar, ja que el còmic acaba en el moment de màxima esperança: en el moment en el que les persones han de decidir quina mena d'eutopia volen instaurar. Si bé és el moment més ple de desig, també és un moment prenyat de dubte, ja que el mateix V no pot assegurar què sorgirà de tot plegat:

This country is not saved... Do not think that... But all its old beliefs have come to rubble, and from rubble may we build... That is their task: to rule themselves; their lives and loves and land... With this achieved, then let them talk of salvation. Without it, they are surely carrion. By turn of the century they'll know their fate: either a rose midst rubble blooms, or else has bloomed too late. (245)

Tenim esperança, necessitem tenir esperança. Com ell diu, necessitem creure en la salvació encara que el país no estigui salvat. Sinó, de ben segur que no s'intentarà construir l'eutopia de dirigir-nos a nosaltres mateixos, les nostres vides, els nostres amors, les nostres terres. Pot ser que no s'aconsegueixi, però sense esperança, sense desig, sense una eutopia imaginada, de ben segur que tot seguirà igual. Moore i Lloyd no es preocupen per a oferir-nos una eutopia detallada, però sí que es preocupen per a mostrar-nos què és el sentiment eutòpic i la importància d'aquest: generar moviment pel canvi.

Tot i això, com ja hem vist abans, per tal de que la revolució que ell ha incitat tingui més possibilitats de tenir un final feliç – que no ens mostren – s'assegura de que els voltors, tal i com es titula el capítol en el que això ocorre, es maten els uns als altres. És més, no es conforma en desfer-se d'aquests individus, sinó que fins i tot sembla tenir planejada la seva mort a mans del detectiu Finch. I no només això, sinó que procura que després de la seva mort no quedi res d'ell, res que el pugui identificar com a home amb una autobiografia. No queda cap orella que hagi escoltat la seva història. D'aquesta

manera, quan Finch el dispara, V pot dir: “There, did you think to kill me? There’s no flesh or blood within this cloak to kill. There’s only an idea. Ideas are bulletproof. Farewell.” (236) Finch no mata a ningú, ja que V segueix viu en Evey, al prendre ella la màscara. No mata a ningú, ja que V ja havia procurat eliminar-se a si mateix. V no és, per tant, ni un heroi, ni un líder, ja que és tan sols una màscara a través de la qual pot expressar les seves idees. En canvi, en la recent adaptació cinematogràfica, Evey deixa clar que ella ha pogut rescatar un home de tot plegat, un home que ha mort, malgrat la idea que ell defensava encara estigui viva. En el còmic, no hi ha distinció entre home i idea, ja que només és idea. L’home ha desaparegut al camp de concentració. No com Evey i Valerie, les quals han tingut una orella que les escoltes, i han volgut i sabut resistir.

En aquest sentit, no només podem contraposar el còmic a la seva adaptació cinematogràfica, sinó que també és interessant comparar els passos que segueix la revolució incitada per V, amb la que té lloc a *Animal Farm*, de George Orwell. En aquesta última, a diferència de l’anterior, tenim a dos portaveus revolucionaris, Snowball i Napoleon. Ambdós sempre es troben en desacord respecte el que s’ha de fer i el que no, un cop han aconseguit fer fora de la granja al seu antic propietari, Mr. Jones. Snowball vol seguir un principi de consens, mitjançant comitès. Mentre que Napoleon prefereix instaurar un sistema més autoritari. Conseqüentment, Napoleon es fa amb una manada de gossos, educats des de cadells al seu servei, i utilitzant la feresa d’aquests fa fora a Snowball i prohibeix els mítings dels animals de la granja. A partir de llavors, serà ell, recolzat pels seus gossos, que equivaldrien a unes forces armades, o als “fingers”, qui decidirà què ha de fer cada animal:

Napoleon, with the dogs following him, now mounted onto the raised portion of the floor where Major had previously stood to deliver his speech. He announced that from now on the Sunday-morning Meetings would come to an end. They were unnecessary, he said, and wasted time. In future all questions relating to the working of the farm would be settled by a special committee of pigs, presided over by himself. These would meet in private and afterwards communicate their decisions to the others.¹⁰ (36)

Fins i tot, els animals tindran més gana i treballaran més que no pas quan la granja es trobava sota la tirania de Mr. Jones. Aquesta obra en forma de fàula ha sigut relacionada per nombrosos/es crítics/ques amb la Revolució Russa, però fàcilment es pot relacionar moltes altres. Sembla ser que sempre acaba reprenent el poder aquell qui

¹⁰ Orwell, George. 1989 (1945). *Animal Farm. A Fairy Story*. London: Penguin Books.

té sota el seu control l'aparell més autoritari i més fort. Si Robespierre aconseguí tant de poder va ser perquè tenia els jacobins, amb la seva violència, al darrera. El mateix paral·lelisme es pot establir entre Lenin i els bolxevics. I així com Napoleon prohibeix els comitès, Robespierre va atacar a les societats de la Comuna, i Stalin va atacar els soviets. (Arendt 2004) V, però, procura eliminar aquesta possibilitat eliminant els "voltors", i procurant que les forces armades caiguin en mans de qui no estava interessat en el poder, de qui no el rondava, Dominic: "Me? Senior authority? Well, Where's Creedy, for God's sake? He should be handling this." Acabant de pronunciar aquestes paraules, V apareix, aquest cop Evey ja és portadora de la màscara, per desmentir la mort del "terrorista" per part de les autoritats. Així, davant de tota la ciutadania, que es troba al carrer, V pot dir el següent, tot incitant-la a la presa del poder, a l'hora que mostra com la notícia de la seva mort ha sigut falsa:

Good evening, London. I would introduce myself, but truth to tell, I do not have a name. You can call me "V". Since mankind's dawn, a handfull of oppressors have accepted the responsibility to over lives that we should have accepted for ourselves. By doing so, they took our power. By doing nothing, we gave it away. We've seen where their way leads, through camps and wars, towards the slaughterhouse. In anarchy, there is another way. With anarchy, from rubble comes new life, hope reinstated. They say anarchy's dead, but you see... Reports of my death were... Exaggerated. Tomorrow, downing street will be destroyed, the head reduced to ruins, an end to what has gone before. Tonight you must choose what comes next. Lives of our own, or a return to chains. Choose carefully. (258)

En sentir aquestes paraules, el poble es gira contra les forces armades, i Dominic escapa, anant a parar a les mans de la nova V. A partir d'aquí, ja no sabem què succeirà. No sabem quina forma tindrà la nova societat que es vol construir, ni si aquesta serà, tal i com proposa V, una societat anàrquica.

L'Anarquia

L'anarquia ha sigut un horitzó eutòpic que es deixa entreveure, tan en nombrosos moments històrics, com en moltíssimes societats del món de l'art. Una d'elles, per exemple, és el ja referit país dels houyhnhnms, els quals prenen les seves decisions mitjançant assemblees, i no depenent de cap aparell estatal autoritari. També és aquest el model de societat que Snowball, en *Animal Farm*, volia formular a través dels comitès de tots els animals de la granja. També segueixen un principi d'anarquisme tots els consells, o societats, que es formen durant les revolucions, i que funcionen a través

del consens i no de la imposició. Aquests són els que, com he apuntat unes línies més amunt, les forces armades, seguint les ordres de Robespierre i Stalin, per anomenar a dos governants “revolucionaris”, van apagar. Aquests consells, estableixen un ordre no autoritari, és a dir, un ordre que provenia del centre mateix de la societat, i no de quelcom per damunt d’aquesta. Ja que, si bé tal i com apunta Francisco Cuevas en *Anarquismo y Educación*, hi ha tants anarquismes com anarquistes, i consegüentment aquest no es pot delimitar mitjançant una sola definició, sí que hi ha alguns principis que uneixen les diverses teories anarquistes, com per exemple l’antiautoritarisme. Així, malgrat que Hannah Arendt apunti que:

No hay nada que se oponga tanto al antiguo adagio, según el cual la ausencia de coerción gubernamental determina la aparición inmediata de las inclinaciones <<naturales>> del pueblo hacia la anarquía, como la constitución de los consejos, los cuales en todas las circunstancias en que se presentaron, y de modo muy especial en la Revolución húngara, se preocuparon por la reorganización de la vida política y económica del país y del establecimiento de un nuevo orden. (2004: 375)

Cal recordar que, etimològicament parlant, anarquia no significa caos, ni desordre, sinó simplement <<sense govern>>. (Cuevas, 2003) És més, un cop V ha deixat al partit sense l’ull ni l’orella, i els sabotatges i les manifestacions tenen lloc, Evey li pregunta si és això l’anarquia:

- All this riot and uproar, V... Is this anarchy? Is this the land of Do-As-You-Please?
- No. This is only the land of Take-What-You-Want. Anarchy means “without leaders”; not “without order.” With anarchy comes an age of ordnung, of true order, which is to say voluntary order. This age of ordnung will begin when the mad and incoherent cycle of verbirrung that these bulletins reveal has run its course. This is not anarchy, Eve. This is chaos. (195)

Així doncs, ni V, ni Cuevas utilitzen el terme anarquia de la mateixa manera que ho fa Hannah Arendt. En canvi, ella parla de nou ordre, referint-se als consells populars sorgits espontàniament en tota revolució, de la mateixa manera que V refereix també a un ordre nou, no imposat per una autoritat. Probablement doncs, encara que utilitzin termes diferents, estan referint a una mateixa cosa: a una nova organització de la societat en la que la relació de poder no funcioni de dalt a baix, des d’una autoritat a un poble el qual no té res a dir, sinó en horitzontal, i de manera difuminada. Una mena d’ordre, al cap i a la fi, anàrquic, o sense Estat, en el qual les persones han de prendre responsabilitats.

És important deixar clar que la responsabilitat que V demana, és la de no cedir el propi poder a algú que pugui decidir en nom teu i dels altres gràcies a l’acumulació de

molts poders cedits. És, per tant, la responsabilitat d'actuar dins la felicitat pública, i de no haver de romandre solament dins la felicitat privada (Arendt 2004). Es tracta doncs, d'una responsabilitat contrària a la que demanava, durant la mateixa època, Margaret Thatcher, malgrat que en primera instància puguin semblar idèntiques: "What we need now is a far greater degree of personal responsibility and decision, far more independence from the government, and a comparative reduction in the role of the government." (Riddell 1991: 2) En realitat, la seva política se centrava en el següent:

A prejudice against the public sector (at any rate in economic and industrial affairs), a backing for the police and the authorities in fighting terrorism and upholding law and order, a strong dislike of trade unions, a general commitment to the virtues of sound money, a preference to wealth creators over civil servants and commentators, and a support for the right of individuals to make their own provision for education and health. (Riddell 1991: 4)

És a dir, que volia reduir tant les funcions del govern, que utilitzava la tecnologia de la policia i d'altres autoritats a l'hora de tenir controlats als ciutadans i ciutadanes, no es refiava de les associacions de treballadors, i oferia el dret als individus de que s'espavilessin a l'hora d'aconseguir diners per a una bona educació i una bona salut. Dit en altres paraules, volia jugar el paper de pare autoritari que no té cura dels seus fills. La responsabilitat que demana, doncs, és una responsabilitat respecte als drets privats de les persones, i no té res a veure amb la responsabilitat pública que proposa V.

També podem contraposar la responsabilitat pública i antiautoritària d'V, a la figura que trobem en una altra distopia en format de còmic: el jutge Dredd. Aquest és la personificació de l'autoritat màxima, ja que és policia i jutge a la vegada. A més a més, els càstigs a que sentència són molt durs. Això és així, ja que el futur que ens presenten és un futur ple de delinqüència. En un dels capítols de la sèrie, titulat <<Un Tipo Duro>>, podem veure com les i els ciutadans li tenen por, ja que tanta autoritat acumulada en una sola persona li dóna la potestat d'actuar severament i amb impunitat. En aquest mateix capítol, quan una dona el critica per sentenciar a un suïcida frustrat a noranta dies de presó, demanant-li que no sigui tant cruel amb algú que està perturbat, ell li contesta el següent:

- Las psico-prisiones se encargarán de él, señora. Mi trabajo es defender la ley. Y usted tiene una multa de 2000 créditos por intento de obstrucción a la justicia.
- Pe-pero eso es monstruoso.

- ¡4000 créditos! ¿Algo más que decir, señora?¹¹ (78)

Té prou autoritat doncs, perquè ningú no el pugui contradir. Es tracta per tant, d'una autoritat màxima, el que V vol eliminar. El capítol, però, acaba amb una justificació d'aquest personatge, de la boca del seu servil robot:

Tgabaja muy dugo y nunca descansa. La gente cree que es usted hoggible y desagradable y demasiado estricto. Pego Walter sabe la verdad. Tiene que seg así paga que las calles sean segugas paga la gente decente. Quegido juez Dgedd... ¿Qué haríamos sin usted? (81)

Altre cop, doncs, com en el cas d'Adam Susan, se'ns presenta la figura de l'autoritat com a un pare dur, però necessari. Quelcom semblant podem veure en *Animal Farm*, en la qual, Squealer, un dels porcs fidels a Napoleon, comenta el següent sobre aquest:

'Comrades,' he said, 'I trust that every animal here appreciates the sacrifice that Comrade Napoleon has made in taking this extra labour upon himself. Do not imagine, comrades, that leadership is a pleasure! On the contrary, it is a deep and heavy responsibility. No one believes more firmly than Comrade Napoleon that all animals are equal. He would be only too happy to let you make your decisions for yourselves. But sometimes you might make the wrong decisions, comrades, and then where should we be? (37)

En aquest discurs, tenim altre cop una autoritat que, disfraçada de benestar públic, sotmet a la societat a un dur règim de terror i misèria. L'autoritat doncs, dóna una impunitat que, en nombroses ocasions, hem vist com s'ha girat en contra del poble. Per aquest motiu, V diu el següent:

Authority allows two roles: the torturer and the tortured; twists people into joyless mannequins that fear and hate, while culture plunges into the abyss. Authority deforms the rearing of their children, makes a cofight of their love... (199)

Ell ha sentit el pes d'aquesta autoritat en la seva carn, en el camp de Larkhill, i sap que pot arribar a fer un gran poder acumulat a les mans de poques persones. Per això vol acabar amb ella, però no només per això. Tan sols cal veure les dificultats de les democràcies, en les quals se suposa que el poder emana del poble cap a un representant, per mantenir l'interès dels ciutadans i ciutadanes en el funcionament del país. Se li suposa al poble el poder absolut, però tan sols pot exercir-lo un cop cada tants anys. "El resultado es que el pueblo debe sucumbir al <<letargo, precursor de la muerte para la

¹¹ Ezquerro, Carlos. Wagner, John. 2007 (1977). *El Juez Dredd. Los Archivos Completos 01.3*. Traduit per Carlos López Ortiz. Madrid: Ediciones Kraken.

libertad pública>>>” (Arendt 2004: 328) L’anarquia doncs, que proposa V, no només acabaria amb els abusos de l’autoritat, sinó que també activaria la responsabilitat pública dels ciutadans i ciutadanes d’una manera més eficient que no pas una democràcia en la qual els drets privats es trobin en perfectes condicions. Hannah Arendt proposa una sèrie d’exemples del que ella anomena nou ordre, i que V anomena anarquia, com els soviets, la comuna, o el sistema de districtes imaginat per Jefferson a les seves cartes, tots els quals, des del proper, on hi cap tothom, es va fent camí cap a les decisions col·lectives, generant així un mode en el qual en nivell participatiu és molt més elevat que no pas en un sistema representacional. (2004) V, en canvi, no ens ofereix cap concreció. Tan sols ofereix a la societat el sentiment eutòpic de l’anarquia, tot deixant que sigui el propi poble el qui concreti la nova comunitat, sense tenir ell/a res a dir sobre el tema:

la utopía [...]se entiende desde el anarquismo como una meta que orienta la acción. La utopía, entendida de este modo, se convierte en algo deseable en cuanto necesaria. La ecuación utopía *igual a* necesidad ha de ser vista como real, puesto que parte del presupuesto de que la realidad material, desnuda de todo disfraz metafísico, exige alternativas y soluciones que trasciendan la realidad misma, es decir, que vayan más adelante que aquello que es inmediato y presente. (Cuevas 2003: 39-40)

V, doncs, els ofereix en forma d’eutopia de l’anarquisme, una meta cap a la qual avançar. Un camí que és el propi poble que ha de forjar, i no ell o cap altre líder. D’aquesta manera, sense proposar cap concreció, dóna a les persones més llibertat a l’hora de decidir quin tipus d’organització volen.

Per tal d’aconseguir l’eutopia anàrquica, V no dubta en utilitzar mètodes violents. En canvi, a Evey, tot i que també pren la mateixa eutopia com a horitzó, no li semblen bé els mitjans emprats per V. Aquest debat que veiem entre ells, també té lloc entre els diversos teòrics de l’anarquisme:

En el terreno táctico también hay divergencias en el asunto de la utilización de la violencia revolucionaria, puesto que algunos planteamientos libertarios la entienden como legítima defensa (por ejemplo, en el terrorismo denominado <<propaganda por el hecho>>) y necesaria para hacer triunfar la revolución en su momento álgido, y otras, más próximas a la noviolencia, la ven como una incoherencia doctrinal y un fracaso. (Cuevas 2003: 39)

Aquests punt de vista diferents els veiem representats en el còmic en el capítol titulat <<Violence>>, en el que Evey s’enfada amb V per haver-la convertit en còmplice d’un assassinat sense ella saber-ho: “V, I didn’t know you were going to kill him!

Killing's wrong.” (64) Però no només la violència d’V és la que apareix sota aquest títol. En la escena següent, ens trobem a casa d’Almond, el cap dels “fingers”. Aquest, emborratxant-se mentre neteja la seva pistola, clava un cop de puny a la seva dona quan aquesta li pregunta perquè no dorm amb ella. Ambdues violències es troben contraposades. Malgrat això, les dues no són la mateixa cosa. V justifica la seva violència en nom de la llibertat. És una violència doncs, en pro de la revolució, d’un nou inici, clar que sempre hi pot haver algú a qui aquesta justificació no sembli suficient, com per exemple Evey. D’altra banda, la violència d’Almond no es troba justificada per cap motiu. Es tracta d’una agressió mesquina contra la seva parella, en la qual ell sempre té les de guanyar, i ella sempre es trobarà sotmesa. Conseqüentment, les dues violències no tenen res a veure. De fet, fins i tot podríem argumentar que V lluita contra la violència d’Almond, ja que, com a anarquista, està en contra de l’agressió autoritària d’Almond. Al cap i a la fi, si ell s’atreveix a pegar-la, és perquè té una pistola a la mà, el que simbolitza que té més poder que ella. Es tracta d’una violència provinent d’algú que es considera superior. És més, ell és un dels caps de Norsefire, i per tant també és una autoritat en aquest sentit. A l’hora de la veritat però, la pistola no li serveix de res. En el capítol següent, quan es troba davant per davant d’V, l’apunta amb l’arma i el dispara, la pistola estava descarregada. L’havia netejada, havia fet veure que disparava a la seva dona, Rose, amb la pistola expressament descarregada, havia estat bevent. Quan rep l’avís de la situació del terrorista, s’hi dirigeix a cuita corrents, i s’enfronta amb ell tot pronunciant les següents paraules:

The old man told me it was my head or yours... And what do you know? It's yours! Because you are standing over there with your bloody fancy knives and your bloody fancy karate gimmiks... And I've got a gun. (76)

No sap que allò que li dóna poder, autoritat, està buida, i conseqüentment es troba despullat davant d’V, que el mata. Més endavant, la que empunyarà una arma serà Rose, i ho farà davant de la cara d’Adam Susan, amb la diferència que quan ella dispara, la pistola sí que està carregada. (235) No totes les violències, conseqüentment, són iguals. Tothom, però, intenta justificar-les. Com apunta Hannah Arendt, la justificació de la violència revolucionària és la llibertat.(2004) Aquesta és també la mena de violència que trobem en la revolta dels animals contra Mr. Jones en *Animal Farm*, ja que es troba argumentada per l’alliberament de la seva tirania. Aquesta obra però, també ens mostra que és fàcil que la violència, un cop iniciada, se’ns escapi de les mans. Si bé Snowball

és capaç d'abandonar la violència un cop ha fet fora als humans, Napoleon no renuncia a aquesta, i acaba per instaurar una nova tirania. En *V for Vendetta* això se soluciona amb la mort d'V. Ell utilitza la violència, és capaç de matar a molta gent per a destronar als qui tenen el poder. Però també sap que, un cop això estigui aconseguit, cal prescindir totalment de la violència:

Anarchy wears two faces, both creator and destroyer. Thus destroyers topple empires; make a canvas of clean rubble where creators can then build a better world. Rubble, once achieved, makes further ruins' means irrelevant. Away with our explosives, then! Away with our destroyers! They have no place within our better world. But let us raise a toast to all our bombers, all our bastards, most unlovely and most unforgivable. Let's drink their health... Then meet with them no more. (222)

Per a ell doncs, la violència és una necessitat per tal d'aconseguir l'anarquia, però tot i això, no deixa de ser un mal. Segons les seves paraules, els destructors són imperdonables. Malgrat això, cal que brindem a la seva salut, ja que eren un mal necessari. Per tant, V segueix les teories de Bakunin sobre la violència, en aquest sentit:

La revolución, para los anarquistas, tiene un doble papel de destrucción y de construcción, el *destruam et aedificabo* que afirmaba Proudhon. Bakunin insistía en el momento de destrucción de todo el edificio social anterior como un fuego purificador necesario para la nueva sociedad, aunque esta pasión destructiva (sin la cual la revolución sería imposible) debe ir seguida después por el impulso creador de una nueva sociedad. (Cuevas 2003: 38)

V representa aquest foc purificador al qual referia Bakunin. De fet, Lloyd ens dibuixa la seva silueta un cop ha escapat de Larkhill, envoltada del foc que deixa enrera després de l'explosió que ell mateix ha provocat. (83) Un foc que només podrà apagar l'aigua, la pluja que cau del cel, i que en el còmic esdevindrà la cara creadora de l'anarquia: Evey. Així com V sembla renaixer del foc, Evey ho fa sota la pluja, un cop ha sobreviscut a la tortura que V li ha infligit. (172) Així doncs, després de la mort d'V, ella prendrà la màscara, però per tal de deixar enrera el camí de la destrucció, i emprendre el de la creació:

The people stand within the ruins of society, a jail intended to outlive them all. The door is open. They can leave, or fall instead to squabbling and thence new slaveries. The choice is theirs, as ever it must be. I will not lead them, but I'll help them build. Help them create where I'll not help them kill. The age of killers is no more. They have no place in our better world. (260)

Mitjançant aquesta dualitat anàrquica destrucció/creació, Moore i Lloyd no només reproduïxen una línia de pensament característica de l'anarquia, sinó que a l'hora

sembla que proposin una societat en la qual els atributs usualment representats per la masculinitat com l'autoritat, l'agressivitat, etc., siguin substituïts per atributs usualment femenins com la creació, la no violència, etc. Conseqüentment, sembla doncs, que canviem el pare, Adam –Adam Susan –, per la mare Evey, o Eva. Aquella que estima tots els seus fills i filles, i no només l'hereu del llinatge. Una mare que està allí per ajudar, i no per imposar. En altres paraules, sembla que proposin el canvi d'un sistema patriarcal a un de matriarcal.

Donant una última ullada al tema de la violència, m'agradaria afegir que aquesta sembla ser el punt d'acabament i d'inici entre varies utopies. Aquesta violència, però, no cal que sigui revolucionària, sinó que també pot ser una guerra, com és el cas de *Fahrenheit 451*, en la qual els fugitius de la perfecta societat tan sols tenen l'esperança de poder començar quelcom nou després de la guerra:

En este momento nos espera una misión horrible. Esperamos a que empiece la guerra y, con idéntica rapidez, a que termine. No es agradable, pero es que nadie nos controla. Constituimos una extravagante minoría que clama en el desierto. Cuando la guerra haya terminado, quizá podamos ser de alguna utilidad al mundo. (163)

És també aquest el cas de *Watchmen*, en la qual, l'enganyosament provocada idea d'una guerra contra extraterrestres fa que tot el món vagi a una. La violència doncs, rebutjable com és en tots els casos, ofereix l'escenari necessari per tal de que hi hagi un punt i apart, a partir del qual es pugui iniciar quelcom nou. El problema està en que la violència per sí sola només destrueix. Aquesta, conseqüentment, cal que vagi seguida d'un canvi en la mentalitat de totes les persones. Tal i com Cuevas apunta:

Se entiende que el sentido profundo de la revolución es el de un cambio total de estructuras: sociales y culturales. Por ello se hace especial hincapié en el cambio de mentalidad, y por eso, los/las anarquistas ponen un apellido a la revolución: el de <<social>>. Se opta por una revolución social, en contraposición a otras teorías que reducen el cambio, o lo atribuyen principalmente a una revolución política. Esta revolución integral debe abarcar todos los aspectos de la vida de las personas, tanto en el plano social como en el individual: economía, política, familia, educación, sexualidad, naturismo, divulgación científica, etcétera. (2003: 37)

Per tant, no sé fins a quin punt la violència és un bon conductor per tal d'inculcar aquest canvi de mentalitat. Probablement aquest dubte sigui la base de les reticències d'Evey vers la violència. En aquest sentit, si Evey ha de prendre el rol d'ajudant dels i les ciutadanes a l'hora de construir una societat nova, com a símbol de la creació, potser aporta aquest canvi de mentalitat que la revolució anàrquica demana. En tot cas, això queda per veure i ens ho hem d'imaginar. El que sí hem vist en l'apartat anterior

relacionat amb el cos, és que entre Valerie, V, i Evey, els aspectes relacionats amb la sexualitat, el gènere, educació, i política prenen una altra manera de funcionar, diferent de la proposada per la distopia en la que viuen. La seva revolució doncs, comença en el seu cos, i vol traspasar-se en forma d'eutopia a la societat, tractant-se així, de la revolució completa que demana l'anarquia.

Conclusió

Cuéntame un cuento, Pew.

¿Qué clase de cuento, pequeña?

Uno con final feliz.

En el mundo eso no existe.

¿Un final feliz?

No, un final.

Jeanette Winterson

Per concloure, m'agradaria apuntar que, per a mi, un dels aspectes més importants d'*V for Vendetta*, és que Alan Moore i David Lloyd ens mostren com des de la distopia som capaços i capaces de generar esperança. El desig, la imaginació de quelcom millor, no s'ha de perdre mai, ja que sense aquest tota societat, i els individus que la formen, es troben en un punt mort, estancat, del qual no en podran sortir. Probablement la concreció de la utopia no serà mai tant satisfactòria com la imaginació d'aquesta. Així bé ho semblen confirmar els exemples històrics. Però el cert és que sense aquesta habilitat de creació virtual que comporta el pensament utòpic, avui en dia les dones occidentals encara no podríem votar, les persones de sexualitat diversa a l'heterosexual s'haurien de reprimir encara més, l'esclavitud no estaria condemnada, etc. Des del meu punt de vista, aquests aspectes formen part de la meva eutopia interior –però compartida per molta altra gent –cap a la qual encara ens falta recórrer molt de camí. Malgrat això, sóc conscient de que per a moltes altres persones tot això que per a mi són millores no són res més que un caos indesitjable.

D'aquesta manera, es fa patent també la problematització de la classificació genèrica. Per sort, o per desgràcia, les persones no som com els houghnhnms, i els arguments ens condueixen a opinions diferents. De moment, el món consta de persones com Adam Susan, i com V, i a tots se'ls hi podria formular la pregunta que exclama Evey quan V li fa veure que viu en una presó sense saber-ho: “What gives you the right

to decide it's not good enough?" (170) V no respon a aquesta pregunta. Però tant els cossos d'ell, com d'ella, ofereixen una resposta. Uns cossos marcats tant per empremtes invisibles a l'ull, com per visibles, però al cap i a la fi, com apunta Foucault, totes físiques. És en els nostres cossos, amb les autobiografies – orals, canviant, però necessàries – que emanen d'aquests, que s'inicien les eutopies, el desig de canviar una societat present, de millorar-la. El cos pot ser encasellat en una unitat simètrica, però com Valerie, V i Evey mostren, els gèneres poden ser fusionats, la sexualitat expandida, l'informació compartida, la societat múltiple. El cos, des dels seus dolors i els seus plaers, des dels seus límits i extensions, interactua en l'estructura de la societat.

També queda en l'aire el dubte de si una eutopia anàrquica és realitzable. Però potser, tal i com ens indica el títol del llibre de Tom Moylan, l'important no està en la possibilitat o no d'una eutopia, sinó en demanar l'impossible. No ens hem de quedar curts ni curtes a l'hora de demanar, de desitjar, d'imaginar. Quant més ho fem, més resultats obtindrem. Conseqüentment, les distopies modernes que van apareixer a principis de segle XX, no varen acabar amb les eutopies, tal i com semblava que anava a succeir. El que van fer va ser convertir-les en més autoconscients, en més crítiques, potser més realistes pel que respecta les possibilitats d'èxit, però no per això menys esperançades.

Respecte a la violència, tant present en el còmic, i en moltes altres utopies discutides, m'agradaria apuntar que no considero que s'hagi de llegir *V for Vendetta* com a una justificació d'aquesta. Cal tenir en compte que si bé V la creu necessària, Evey sempre la jutja negativa. D'altra banda, l'espai virtual de l'art permet fer a Moore i Lloyd el que potser mai gosarien fer en el seu dia a dia quotidià: fer esclatar bombes. En aquest sentit, tota bomba col·locada en aquest imaginari Londres no va dirigida a la carn de ningú, sinó al nostre interior, i és des d'allà d'on vol afectar als nostres cossos. Com ja he dit en la introducció, l'art ofereix més facilitats que no pas una base real, o l'abstracció teòrica, i aquest n'és un exemple.

Per finalitzar, tan sols em resta dir que podem llegir el món i a les persones que el formem a través de les utopies que ens ronden, en forma de somnis, de desigs conscients i inconscients, d'anuncis televisius, de promeses polítiques, de cartes d'amor, de pamflets revolucionaris, de manifestacions multitudinàries, de llibres, còmics, pel·lícules, de cançons. Tot aquest conjunt de forces que actuen en nosaltres, algunes paral·leles, d'altres contradictòries, d'altres entrelaçades, però constantment amamentant-nos, formant-nos. Aquesta no seria una història de fets, sinó una història

d'anhels, probablement més complexa, menys fàcil de ser comprovada empíricament, però potser també més rica, ja que intentaria penetrar l'interior de les persones, si és que es pot, implicant-les en l'avançar del món d'una manera més directa. Aquest treball és tan sols una breu temptativa d'imaginar pràcticament aquesta història.

Bibliografia

La carn, sense paraules,
davant de mi i en mi.

I jo que havia llegit tots els llibres.

Maria-Mercè Marçal

- Alonso, Andoni. Arzoz, Iñaki. 2002. *La Nueva Ciudad de Dios. Un juego Cibercultural sobre el Tecno-Hermetismo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Arendt, Hanna. 2004 (1963). *Sobre la Revolución*. Madrid: Alianza Editorial.
- Butler, Judith. 2006 (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Cixous, Hélène. 2002 (1975). "Sorties" 578-584 dins Rivkin, Julie. Ryan, Michael (eds.) *Literary Theory: an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Cuevas Noa, Francisco José. 2003. *Anarquismo y Educación. La Propuesta Sociopolítica de la Pedagogía Libertaria*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.
- Fortunati, Vita. Trousson, Raymond. 2000. *Dictionary of Literary Utopias*. Paris: Honoré Champion.
- Foucault, Michel. 2005 (1975). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Haraway, Donna. 1991. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." 149-181 dins *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Iser, Wolfgang. 1997 (1990). "La Ficcionalización: Dimensión Antropológica de las Ficciones Literarias." 43-65 dins Garrido Domínguez, Antonio (ed.) *Teorías de la Ficción Literaria*. Madrid: Arco Libros, S. L.
- Loureiro, Ángel G. Desembre-1991. "Problemas Teóricos de la Autobiografía." *Suplementos Anthropos*. 29. 2-8.
- Lyotard, Jean-François. 2002 (1979). "The Postmodern Condition." 509-513 dins Rivkin, Julie. Ryan, Michael (eds.) *Literary Theory: an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Moylan, Tom. 1986. *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York, London: Methuen.
- Rich, Adrienne. 2002 (1986). "Notes Toward a Politics of Location." 637-649 dins Rivkin, Julie. Ryan, Michael (eds.) *Literary Theory: an Antology*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Riddell, Peter. 1991 (1989). *The Thatcher Era and its Legacy*. Oxford, Cambridge: Basil Blackwell.
- Sargent, Lyman Tower. 2000. "Utopian Traditions: Themes and Variations." 8-17 dins Claeys, Gregory. Sargent, Lyman Tower. Schaer, Roland (eds.) *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*. New York, Oxford: The New York Public Library/Oxford University Press.
- Schaer, Roland. 2000. "Utopia: Space, Time, History." 3-7 dins Claeys, Gregory. Sargent, Lyman Tower. Schaer, Roland (eds.) *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*. New York, Oxford: The New York Public Library/Oxford University Press.
- Sloterdijk, Peter. 2003. *Experimentos Con Uno Mismo: Una Conversación con Carlos Oliveira*. Valencia: Pre-textos.
- Spillers, Hortence. 2002 (1987). "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book." 656-672 dins Rivkin, Julie. Ryan, Michael (eds.) *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing.
- White, Hayden. 2003. *El Texto Histórico como Artefacto Literario y otros Escritos*. Barcelona: Ediciones Paidós.