
Universos distòpics a la ciència ficció

PID_00270125

Iván Gómez García

Temps mínim de dedicació recomanat: 2 hores





Iván Gómez García

Doctor en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada per la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) i professor investigador en els Estudis de Comunicació Audiovisual de la Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals, Universitat Ramon Llull (URL).

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Neus Rotger (2020)

Primera edició: febrer 2020
© Iván Gómez García
Tots els drets reservats
© d'aquesta edició, FUOC, 2020
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Realització editorial: FUOC

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny general i la coberta, no pot ser copiada, reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, tant si és elèctric com químic, mecànic, òptic, de gravació, de fotocòpia o per altres mètodes, sense l'autorització prèvia per escrit dels titulars dels drets.

Índex

Introducció	5
1. Filosofia del desastre: la distopia com a (sub)gènere literari.	9
1.1. Orígens i primeres manifestacions	9
1.2. La distopia en un món mecanitzat	10
1.2.1. El món feliç d'Aldous Huxley	12
1.2.2. La guerra perpètua de George Orwell	13
1.2.3. Bradbury i la consolidació d'un cànon	13
2. Nous camins de la distopia	16
2.1. Escenaris de la <i>New Wave</i> i la literatura de Philip K. Dick	16
2.2. Les distopies demogràfiques	18
3. Un món com el nostre: la distopia <i>cyberpunk</i>	20
4. Altres veus, altres àmbits: el cas espanyol	23
5. Qüestions finals	25
5.1. Opcions sobre un futur inestable	25
5.2. Una tècnica predictiva: la crítica sobre el nostre present	26
Bibliografia	31

Introducció

Com a éssers humans, manifestem una capacitat molt desenvolupada per predir el futur. La mateixa aptitud que ens permet dissenyar un demà fictici per a gaudi dels lectors i espectadors és la que, paradoxalment, ens fa infeliços. Qui viu lligat al passat pot sofrir amb facilitat una malenconia incapacitadora, però qui ho fa aferrat a un futur encara per arribar es pot veure devorat per l'ansietat. La nostra hipertrofiada capacitat de predicció ens converteix en esclaus dels nostres propis desitjos i esperances, tantes vegades desmentits o traïts per la força dels fets. El gènere utòpic ha utilitzat aquests anhels esperançats com a combustible bàsic de les seves especulacions, sigui en forma d'autèntics i terrorífics projectes socials, potser la versió menys estesa de la utopia com a gènere literari, o com a elaborades crítiques, moltes vegades en forma de sàtira, sobre el clima històric i polític que envolta l'autor del text utòpic.

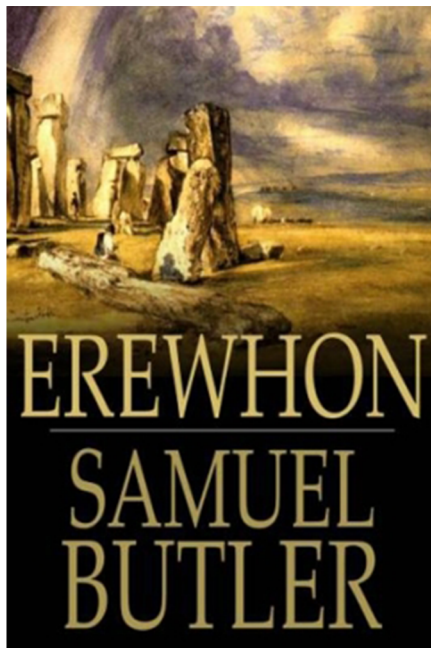
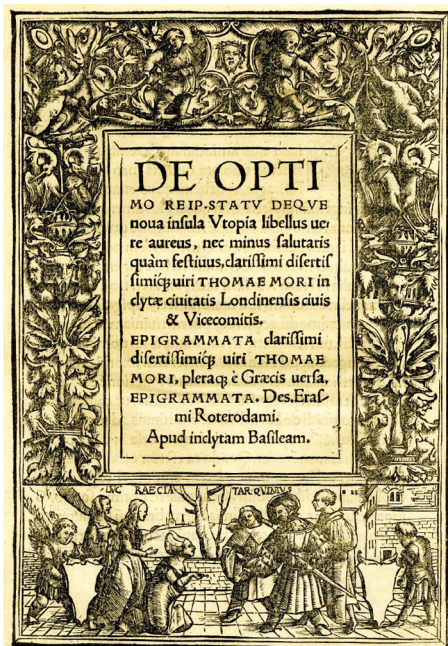
Aquesta certa distància crítica es pot predicar amb textos fonamentals com la *Utopia* (1516) de Thomas More i l'*Erewhon* (1872) de Samuel Butler, obres que en cap cas prescriuen una societat a la qual s'hagi d'arribar, sinó que satiritzen amb encert els mals de les seves respectives i convulses èpoques. També *La República* (c. 380 aC) de Plató és una utopia, encara que el seu objectiu no seria satiritzar els seus contemporanis o criticar sense més al poder de l'època, sinó reflexionar sobre les virtuts d'una bona vida i les formes de govern més justes i perfectes en una ciutat ideal que, fins a cert punt, se sap inassolible. L'idealisme infiltra els textos utòpics, viatja al llarg de la història literària i arriba als socialistes del XIX, com Owen o Fourier, els quals recuperen els vells ideals d'igualtat en un moment en el qual la política de masses està naixent.

Lectures recomanades

Norman Doidge (2008). *El cerebro se cambia a sí mismo* (trad. Laura Vidal Sanz). Madrid: Aguilar.

Andrew Solomon (2001). *El demonio de la depresión: Un atlas de la enfermedad* (trad. Francisco Mateo, Francisco Ramos). Madrid: Debate.

Thomas More (1516). *Utopia*. Samuel Butler (1872). *Erewhon*.



Font: pining.com, rescepto

La **utopia literària** imagina un futur perfecte, millorat, com a culminació dels anhels dels planificadors socials que, usualment, sacrifiquen la llibertat individual pel bé social o la utilitat pública.

La imaginació d'un «bon lloc» (*eu-topia*) té gairebé sempre un lleuger toc sinistre, fruit d'aquesta desitjada «perfecció» predicable del disseny social imaginat per l'utopista que, de vegades, és impregnat d'un idealisme igualitarista desmesurat. No obstant això, una gran part del pensament utòpic representa una fantasia de poder l'efecte immediat de la qual és el debilitament de l'acció (Catalán, 2004, pàg. 187). La utopia es converteix així en una mena de fantasia compensatòria que invoca una «absència», allò que el present no pot proporcionar però que l'utopista creu necessari. Com afirma Andreu Domingo a propòsit de les idees del filòsof Ernst Bloch:

«Bloch assenyalava com a característiques germinals de la utopia la tendència i la latència, definint la primera com a tensió del que ha arribat al seu termini de compliment i és obstaculitzat, i la segona com el correlat de les possibilitats objectives reals al món, encara no realitzades.»

Andreu Domingo (2008). *Descenso literario a los infiernos demográficos* (pàg. 26). Barcelona: Anagrama.¹

(¹) Si no s'indica el contrari, totes les traduccions al català són dels editors.

És a dir, per a Bloch la utopia es manifesta com a crítica del present i anhel del futur, una doble condició que descriu el contingut de les utopies crítiques i les apropa a la seva inversió cognitiva, el pensament distòpic. La distopia comparteix amb la utopia, segons Domingo, «l'impuls del somni social, que permet albirar societats radicalment diferents a les que viu el protagonista» (Domingo, 2008, pàg. 26). La utopia mai no ha abandonat l'ésser humà. El seu

desig per viure en un món millor és la base de la formulació utòpica, que en els últims temps s'ha infiltrat a molts llocs diversos, des de les comunitats de *hackers* fins als venedors d'optimisme empresarial.

Es pot dir que cada època necessita la seva utopia, encara que sabem que en moments de grans crisis la utopia és una forma literària que ha servit per a la reflexió històrica i la crítica social. Va ocórrer així amb Thomas More i la seva *Utopia*, potser el text més important de tots els que s'han associat a aquest gènere de la literatura i el pensament. La seva obra és una crítica dels vicis i actituds immorals de l'època. Amb gran visió, va acabar situant la seva utopia social en una illa, coneixedor que aquests projectes d'enginyeria social no es poden dur a terme perquè la seva imposició seria terrorífica. Per tant, en la seva mateixa essència, les utopies i les distopies comparteixen, de vegades, un objectiu últim: una reflexió crítica sobre els desvaris dels governants, les injustícies socials i el funcionament conflictiu de les relacions entre les classes.

1. Filosofia del desastre: la distopia com a (sub)gènere literari

1.1. Orígens i primeres manifestacions

El pensament utòpic també ha tingut històricament detractors que han vist en els anhels de la perfecció un risc inassumible. Encara que la utopia ocupava cada vegada menys espai com a gènere literari, els seus ressons seguien infiltrant-se en la política de masses, i mentre més succeïa això, més detractors i crítiques acumulava. Per a alguns filòsofs i escriptors, no hi ha un element més terrorífic que la perfecció social, una mena de destinació inassumible per l'alt cost que implica intentar arribar a una harmonia definitiva entre els individus i les institucions. Si alguna cosa estén i reforça les crítiques al pensament utòpic és la consolidació del gènere de la ciència ficció. El gran pioner d'aquest gènere proteic va ser, com sabem, Jules Verne. Les seves novel·les *Voyage au centre de la Terre* (1864) i *De la Terre à la Lune. Trajet direct en 97 heures* (1865) no haurien existit en un món en què la tecnologia no tingués un paper essencial. El segle XIX coneix una sèrie d'avenços tecnològics que conviden a l'optimisme. Però no falten els que, amb gran visió, també perceben els riscos que implica l'ús irreflexiu de la tecnologia. La primera novel·la escrita per Verne, *Paris au XX^e siècle* (1863), mai no va ser publicada en vida de l'escriptor i va haver d'esperar fins l'any 1994 per conèixer la seva primera edició en francès. El motiu que va induir l'editor de Verne, Pierre Jules-Hetzel, a rebutjar la publicació va ser la seva visió negativa del futur i de les relacions socials. La novel·la, de gran interès i que mostra un Verne reflexiu i conscient dels riscos que implica l'anomenat progrés social, dibuixa un món d'ambicions, diners, corporacions bancàries i vides accelerades al límit, aliens en gran manera al sentiment de comunitat. Un món suposadament molt avançat en què una llibreria no té les obres completes de Victor Hugo perquè ja ningú no recorda qui és (l'obra se situa a París de 1960).

L'acceleració tecnològica de les acaballes de segle va reactivar i va ajudar a consolidar el gènere de la ciència ficció, la qual cosa va provocar l'aparició de visions negatives sobre l'impacte que les aplicacions tecnològiques i les renovades aspiracions científiques podien arribar a tenir. Un autor que la crítica literària no sol identificar amb la ciència ficció, E. M. Foster, va escriure *The Machine Stops*, un relat curt publicat per primera vegada el 1909 a *The Oxford and Cambridge Review*. En aquest, els éssers humans viuen sota terra, en habitacions aïllades, i assistits completament per una màquina global a la qual sol·liciten el que necessiten mitjançant un sistema de botons present a l'habitacle. La comunicació interpersonal es fa per mitjà de vídeos que es manen els uns als altres. És un món fred que avui qualificaríem com un malson televisiu propi de la sèrie *Black Mirror* (Channel 4, Netflix; 2011-actualment). El fet que fos un



Jules Verne (1864). *Voyage au centre de la Terre*.
Font: images-chapitre.com



Jules Verne (1865). *De la Terre à la Lune. Trajet direct en 97 heures*.
Font: abebooks.com

relat curt i que el seu autor tingués gran fortuna en un altre tipus de narrativa, ha vorejat històricament aquesta estupenda mostra de distopia. Els textos llargs clàssics que han cimentat la definició del pensament distòpic han estat *Brave New World* (Aldous Huxley, 1932), *Nineteen Eighty-Four* (George Orwell, 1948) i *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953). També hi hauria *We* (1924), de l'escriptor rus Zevgeny Zamyatin, però amb menys repercussió.

La discussió terminològica entorn de l'eix utopia-distopia és àmplia, complexa i poc pacífica. Fins i tot el propi terme *distopia* no té una definició única i compartida per tots els autors que el tracten. Al nostre entendre, el primer element indispensable per escometre l'estudi de la distopia és entendre la seva funció primària, que és actuar com la inversió especular de l'impuls utòpic, més enllà de les diferents subcategories i etiquetes que ha generat.

El terme apareix escrit com «dustopia» el 1747 en una obra de Henry Lewis Younger titulada *Utopia: or Apollo's Golden Days*. John Stuart Mill el va utilitzar temps després en els seus discursos parlamentaris, el 1868, per a referir-se a aquells que s'oposaven a la política anglesa a Irlanda, que el filòsof criticava obertament. Sembla clar que el prefix *dis* s'utilitza per marcar la desviació respecte a l'*u-talps* o l'*eu-talps*, el no-lloc o bon lloc que serveix d'escenari a la utopia. La distopia és una desviació, té connotacions negatives ja des del seu ús primerenc per Lewis Younger i Stuart Mill, però no es consolida com a gènere literari fins al segle xx.

1.2. La distopia en un món mecanitzat

La creixent complexitat de les societats modernes il·luminarà unes quantes pors sobre una ciència i una tecnologia amb components cada vegada més incontrolables. Les societats de masses i el treball a gran escala van provocar grans contestacions polítiques, com sabem. També van provocar les primeres reaccions des de la literatura i el cinema. El 1920, l'autor txec Karel Čapek va escriure l'obra de teatre *R.U.R.* (*Rossumovi univerzální roboti*), que s'estrenaria un any després al Teatre Nacional de Praga. En aquesta, l'autor satiritza i critica els mètodes de gestió científica de la producció industrial que empresaris, com Henry Ford, estaven popularitzant. Els robots als quals es refereix el títol s'aixequen contra els seus creadors, en el que constitueix una nova mirada sobre el tòpic de la criatura que intenta destruir el seu creador. Encara quedaven anys perquè es constatessin les conseqüències de les noves teories científiques com les exposades per Albert Einstein, però ja en els anys vint es percebia que els avenços científics i les aplicacions tecnològiques estaven alterant profundament l'entorn i les possibilitats de supervivència de l'espècie humana.

Lectura recomanada

Gregory Claeys (2017). *Dystopia. A Natural History*. Oxford: Oxford University Press.



Karel Čapek (1920). *R.U.R.*

Font: reframe.sussex.ac.uk

Un fet històric havia reforçat les prevencions enfront de la tecnologia i els discursos triomfalistes que parlaven de progrés constant i sostingut. Durant el segle XIX, es va afermar un discurs tecnoutòpic que va ajudar a conceptualitzar la història com un relat d'avenç lineal sense reculades possibles. El capitalisme constituïa una història d'èxit i les crisis ocorregudes no van tenir la força per desmentir aquesta ostentació d'optimisme. Les coses van canviar després de l'inici de la Primera Guerra Mundial el 1914. Quan va esclatar el conflicte, l'optimisme dels contendents era l'habitual en aquests casos. Van pensar que tot es resoliria com en anteriors conteses, en batalles més o menys sanguinants amb les dosis justes d'heroisme i sacrifici. Però pocs mesos després de l'inici de la guerra aquest optimisme es va esvaïr. Els països s'havien enredat sense saber-ho en la primera guerra mecanitzada de la història, en què els canons també podien disparar cilindres replets de gasos mortals. Les baixes no es comptaven per centenars ni per milers, sinó per desenes de milers. Les batalles llançaven saldos mai vists. La tecnologia podia ser atterridora i el progrés detenir-se de cop als camps de Bèlgica.

La guerra va ser terrible per la Rússia tsarista, fins al punt de desestabilitzar un règim ja trontollant i donar pas a un període de revolució, contrarevolució i guerra civil que convertiria Rússia en l'URSS. La difícil pacificació del país i la cruenta confrontació civil van bastar perquè uns quants intel·lectuals es desencantessin ràpidament. Yevgeny Zamyatin (1884-1937) va publicar la seva obra *We* el 1924, en anglès, després de ser prohibida a la Unió Soviètica. Aquesta obra pionera conté un bon nombre d'elements discursius que aniran apareixent posteriorment en altres distopies. El protagonista de la història és l'enginyer D-503, qui, quan s'enamora, comet una violació flagrant que serà castigada amb l'extirpació del gangli de la fantasia, se suposa que la part anatómica responsable de la seva infracció. En aquest món els subjectes tenen un número, no un nom. Serveixen a l'Estat, perquè en aquest món no existeix el Jo, solament el Nosaltres. Els individus tenen l'obligació de ser feliços perquè han estat programats per a això i la llibertat es concep com la gran amenaça que s'ha de combatre sense pietat. A ningú se li pot escapar l'estreta vinculació entre la Unió Soviètica i el món de *We*. La ciutat de la novel·la està construïda en cristall i acer, símbols de la modernitat, i tots responen davant un ens suprem, que està per sobre dels administrats i dels administradors. És un món de castes, en què uns quants administren aquesta cruel justícia mentre que la majoria no té cap altra opció que complir una reglamentació que, fins i tot, li prescriu l'horari de les seves relacions sexuals. La societat és un panòptic absolut, en què la intimitat, l'honor, l'autogovern, la responsabilitat o la identitat són conceptes vans i sense sentit. Curiosament, en aquest món també hi ha una lògica de la inclusió/exclusió perquè hi ha salvatges, gent que habita fora de les ciutats i més enllà dels murs urbans.

Com es pot veure, sota la disfressa aparent d'una societat ordenada, neta i administrada amb detall, batega l'horror més absolut de la manca de llibertat i capacitat de decisió dels éssers humans que hi habiten. Sota l'aparença d'una utopia científicament dissenyada no hi ha res més que les cadenes d'un Estat

Lectura recomanada

Paul Fussell (2016). *La Gran Guerra y la memoria moderna* (edició original de 1975 en anglès, trad. Javier Alfaya, Barbara McShane, Javier Alfaya McShane). Madrid: Turner.



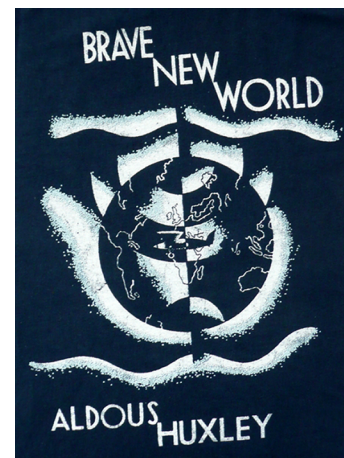
Yevgeny Zamyatin (1924). *We*.
Font: i.gr-assets.com

totalitari i la veritat d'una societat distòpica, desviada i disfuncional. Zamyatin critica qualsevol intent de disseny social, els planificadors socials i econòmics soviètics i, en definitiva, qualsevol que cregui que la felicitat es pot aconseguir reglamentant la vida a costa de la llibertat personal. Aquesta postura ètica serà un tret comú d'un bon nombre de distopies.

1.2.1. El món feliç d'Aldous Huxley

Quelcom similar ocorre en la influent *Brave New World* (1932) d'Aldous Huxley. Superficialment, la societat retratada per Huxley és eficient i ordenada. Es regeix per criteris com l'especialització i la productivitat. Huxley imagina què passaria si convertíssim un món ordinari en una societat regida per criteris estrictament científics, sense atendre qüestions d'ordre ètic. Una genètica cega i eficient regeix els dissenys dels subjectes que mai són infeliços, perquè prenen racions de *soma*, una droga que serveix per evitar els desequilibris i els canvis d'humor propis de l'ésser humà. La societat és estamental, amb ordres especialitzats, horaris per a tot, propòsits que solament la classe dirigent coneix. És un univers de relacions mecàniques i fredes, sense espai per a la improvisació ni la pèrdua de temps. Si la genètica és una de les bases de la seva organització social, la segona part del binomi el formen els criteris de producció de Henry Ford. Els dissenyadors socials de *Brave New World* creuen haver construït una utopia social desitjable. El cert és que sota aquesta superfície d'ordre i estabilitat, trobem un món aterridor, en què s'ha sacrificat per complet la llibertat en honor d'una eficiència mal entesa. Huxley publica la seva obra en un moment polític molt complex, amb l'Europa continental sumida en una gran crisi econòmica i una sèrie de vaivens polítics que, entre altres coses, provocarien l'ascens de Hitler al poder a Alemanya o la Guerra Civil a Espanya. Un país industrialment totpoderós com els Estats Units d'Amèrica de la dècada dels anys vint estava en plena recessió després del crack del 29. El que antany semblava segur, aquesta promesa de millora econòmica perpètua sota un criteri d'estricta eficiència empresarial, s'esvaïa a l'aire.

Ni Zamyatin ni Huxley pretenen de cap manera ensenyar-nos què seria una vida bona o demostrar amb quins criteris seria millor organitzar una societat. Simplement mostren l'aterridor que seria sacrificar la llibertat personal en nom dels principis abstractes que no deixen de ser l'aplicació d'una raó d'Estat perversa. De vegades, aquests productes reben l'etiqueta d'*antiutopies*, perquè el que el lector percep d'entrada és l'existència d'un món utòpic que, no obstant això, té una cara oculta. També s'ha parlat de *distopies de futur net*, perquè aquestes obres, ambientades en futurs més o menys distants, no mostren mons caòtics o postapocalíptics com els de *Nineteen Eighty-Four* o *A Clockwork Orange* (Anthony Burgess, 1962). Aquestes últimes solen ser descrites com a *distopies*, *distopies de futur brut* o *distopies postapocalíptiques*. L'etiqueta és el de menys. En la nostra opinió, el vocable *distopia* cobreix bé tot tipus d'obres ambientades en el futur, proper o remot, tant és, o fins i tot en algun tipus de present alternatiu (que se solen qualificar com a *ucronies*), que contenen retrats socials negatius i crítics, funcionen com a avisos sobre els riscos de no defensar la llibertat i, en

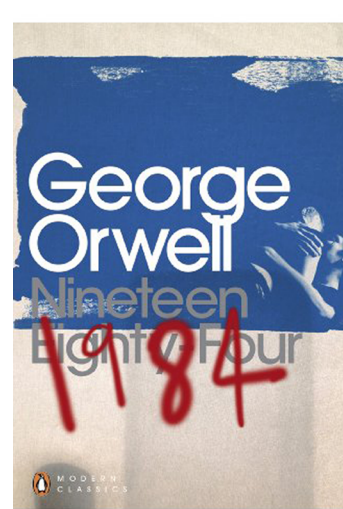


Aldous Huxley (1932). *Brave New World*.
Font: bolsamania.com

definitiva, adverteixen sobre les desviacions ètiques que poden sofrir aquelles societats en les quals el ciutadà abdica de les seves responsabilitats polítiques. És el que indica el prefix *dis*, que parla de la desviació, de la conversió d'alguna cosa desitjable (una vida bona) en un projecte social inhumà.

1.2.2. La guerra perpètua de George Orwell

L'escriptor George Orwell era aficionat a les rondalles morals. Periodista, escriptor i aventurer, el seu pas per la Guerra Civil espanyola li va deixar un profund rancor contra l'estalinisme i les seves tècniques per a destruir l'enemic interior. Orwell va publicar la seva cèlebre novel·la *Nineteen Eighty-Four* en un moment, 1948, en el qual el nazisme i el feixisme italià ja havien estat derrotats, i l'estalinisme s'alçava triomfant i avançava per Europa de l'Est. El món de *1984* és un univers de guerra perpètua, en el qual tres nacions s'han barallat entre si durant tant temps que és difícil saber quan va començar tot. I ho és perquè en la novel·la d'Orwell, l'Estat s'encarrega de reescriure la història a mesura que les seves aliances van canviant. És un món reglamentat, estamental, de partit únic. El partit i el seu líder són el més important. No hi ha debat, ni pensament lliure ni possibilitat d'estimar a qui vulguis. És un futur proper, brut i postapocalíptic en què el desastre ja ha ocorregut. La guerra o guerres que ho van devastar tot ja s'esdevingué temps enrere.



George Orwell (1948). *Nineteen Eighty-Four*.
Font: productimages.worldofbooks.com

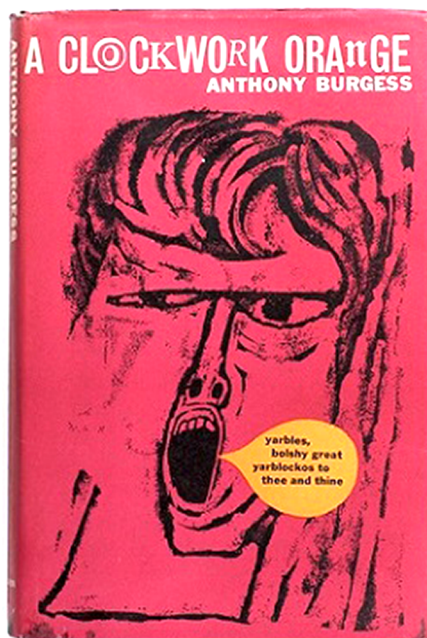
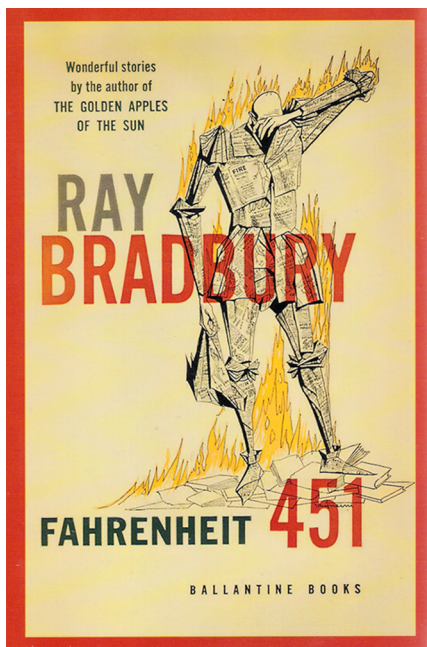
Però tota distopia que es preï ha de contenir alguna esperança, alguna via d'escapament, algun desafiament. Sol ser un personatge que s'alça contra l'autoritat, amb resultats sempre incerts, ja que no sempre el seu gest de rebel·lia aconsegueix ser el catalitzador d'una revolta més àmplia. Aquí el personatge és Winston, que es rebel·la, comença a pensar per si mateix, s'enamora, porta un diari secret que aconsegueix ocultar durant un temps a aquesta societat de la hipervigilància, fuig i finalment és atrapat i torturat sense pietat. Winston descobreix, de forma temporal i atzarosa, què és la llibertat. Sap que viu en un món sense aquesta i que el partit ha ocultat el seu totalitarisme sota un igualitarisme radical i fals, ja que el partit no és més que una burocràcia a l'ús sense més propòsit que perpetuar el seu poder.

1.2.3. Bradbury i la consolidació d'un cànon

Dues novel·les més ens ajudaran a fixar un cànon clàssic de la distopia literària. Parlem de les ja citades *Fahrenheit 451* (1953) i *A Clockwork Orange* (1962). Les llavors plantades per Huxley i Orwell germinen amb força en aquestes dues obres. Si alguna cosa aprenen Ray Bradbury i Anthony Burgess de les obres abans analitzades és que no es pot construir una distopia sòlida sense reflexionar sobre la llibertat. Per això Bradbury converteix una figura d'autoritat i normalment respectada pels ciutadans –els bombers– en els agents del caos. *A Fahrenheit 451* està prohibit llegir i els bombers es dediquen, aquí, a cremar llibres, creen els incendis en lloc d'extingir-los. També aquí tenim un protagonista desafiador, un bomber anomenat Montag que acabarà rebel·lant-se contra el sistema. Aquesta distopia comparteix amb les altres un detall curiós que

pot semblar anecdòtic si elaborem una lectura més superficial. A *Fahrenheit 451* la lletra escrita és el mecanisme de la rebel·lió. La lectura i l'escriptura permeten articular un pensament lliure, verbalitzar les injustícies i, en últim terme, aixecar-se contra el sistema. En l'obra de Bradbury, la memòria dels llibres, i la seva literalitat, és preservada pels *homes-libre*, que memoritzen els volums prohibits i s'exilien als marges del territori controlat per l'autoritat, més enllà de les vies del tren, per a preservar la literatura. És una imatge poètica d'enorme potència. La literatura també està prohibida a *Nineteen Eighty-Four*. A *Brave New World*, el personatge John el salvatge ha llegit Shakespeare. La seva mirada ens apropa el món hipervigilat i reglamentat en el qual hi ha llibres prohibits. Les obres de Shakespeare passen a ser un complex catàleg de sentiments humans, precisament el que li manca a l'univers de *Brave New World*. El mateix títol de la novel·la prové d'una obra de l'autor anglès, en concret del discurs de Miranda, en l'acte V de *The Tempest*.

Ray Bradbury (1953). *Fahrenheit 451*. Nova York: Ballantine Books. Anthony Burgess (1962). *A Clockwork Orange*. New Hampshire: Heinemann.



Font: Apocalypedia, Wikimedia

Després de la publicació de l'obra de Bradbury es pot afirmar que el subgènere de la distopia literària havia fixat els seus elements narratius bàsics. Dues qüestions es relacionen de manera directa amb aquestes obres. La primera té a veure amb l'expansió i consolidació de la ciència ficció com a gènere literari. La periodització més repetida pels historiadors sol parlar de dues etapes, la d'il·luminació del gènere (1929-1936) i la de consolidació, la seva Edat d'Or (1937-1965). Orwell, Bradbury i Burgess escriuen les seves distopies en moments en què la ciència ficció ha experimentat majors nivells d'acceptació per part dels lectors, gràcies en part al treball fet per gent com John W. Campbell, que el 1937 va ser nomenat editor de la revista *Astounding*. La segona qüestió rellevant és la popularització cinematogràfica de la ciència ficció. En els anys cinquanta s'estrenen una sèrie de pel·lícules influents que ajuden a augmentar la popularitat d'un gènere que parlava de qüestions candents de l'època, com l'holocaust nuclear. Parlem de pel·lícules com *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951), *The Thing from Another World* (Christian Nyby, Howard Hawks, 1951), *Them!* (Gordon Douglas, 1954), *Invasion of the Bodiless* (Don Siegel, 1956) o *The War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953). A la seva ombra també s'estrenen multitud de subproductes que els estudis de Hollywood facturaven en sèrie per alimentar programes dobles, amb públics rurals i joves en molts casos. La qualitat de les pel·lícules com *Rocketship X-M* (Kurt Neumann, 1950), *The Monolith Monsters* (John Sherwood, 1957) o *Earth vs. The Flying Saucers* (Fred F. Sears, 1956) pot ser discutible, però la seva existència denota quelcom important, i és que les pors psicosocials de l'època (en essència, les pors de la guerra freda) es filtren i metabolitzen per mitjà d'un gènere dúctil, amb un públic que es va mostrant més fidel amb el temps, i que, en essència, permet de maneres molt diverses parlar i comentar el present més immediat. Un bon grapat d'aquestes obres presenten elements distòpics, habitualment expressats en la por a un final abrupte de la humanitat per un dany nuclear directe o pels atacs provocats per monstres que han mutat a causa de l'energia atòmica. La prova d'aquesta popularitat creixent la tenim en una sèrie de televisió com *The Twilight Zone* (ABC, 1959-1964), estrenada el 1959 i que va dedicar una part dels seus capítols a històries de ciència ficció. La creació de Rod Serling va permetre que s'adaptessin relats de diversos autors importants del gènere, d'entre els quals cal destacar a Richard Matheson.



2. Nous camins de la distopia

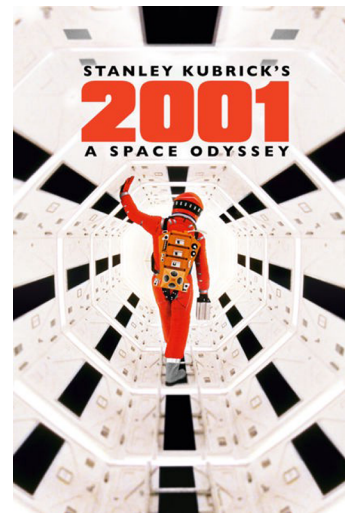
2.1. Escenaris de la *New Wave* i la literatura de Philip K. Dick

Durant els anys seixanta i setanta, la ciència ficció va viure una època de maduresa en els seus plantejaments i també d'expansió comercial. El 1965 es va publicar el *bestseller* de Frank Herbert, *Dune*. Un any després, la televisió nord-americana va estrenar *Star Trek* (NBC, 1966-1969), que es convertiria en una de les franquícies més conegudes i rendibles del gènere. La ciència ficció no solament servia per expressar les pors a l'hecatombe nuclear, sinó que el seu vessant especulatiu i científic s'afermava. Fins i tot, la reflexió política casava molt bé amb els recursos narratius i les línies temàtiques d'un gènere en expansió.

El subgènere distòpic s'havia mostrat pioner en la integració narrativa de la **reflexió social i política**. Ara aquesta necessitat de reflexió s'expandia per tot el gènere de la ciència ficció.

A més, l'estètica associada a aquestes històries estava fent passos importants. El 1968 es va estrenar una pel·lícula influent, *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick), que ja ningú podia qualificar-la com un subproducte d'estudi ni una cinta exclusivament per a fans del gènere. El 1970, es funda als Estats Units d'Amèrica l'Science Fiction Research Association, la qual cosa demostra que l'acadèmia també va començar a interessar-se per la qüestió. Darko Suvin, Brian Aldiss o Samuel Delany comencen a publicar treballs teòrics sobre el gènere.

Com sol succeir en aquests casos, l'expansió i complexitat creixent del gènere obliga els teòrics i historiadors a encunyar algunes etiquetes que permetin ordenar una mica el mapa de les publicacions. Entre 1964 i 1970 es van publicar una sèrie de textos, alguns d'aquests associats a la revista *New Worlds*, que van facilitar l'aparició de l'etiqueta *New Wave*, sota la qual es va voler aglutinar algunes obres d'autors com J. G. Ballard, Michael Moorcock i William S. Burroughs. El primer que destacava de l'obra d'aquests autors és que les seves



Stanley Kubrick (1968). *2001: A Space Odyssey*.
Font: miro.medium.com

ficcions no estaven enfocades únicament a qüestions temàtiques, sinó que els contes i novel·les de Ballard i Burroughs, per seguir amb aquests, presentaven un notable esforç lingüístic i estilístic.

Per parlar d'un món alterat per l'impacte del mediàtic, les tecnologies o les drogues, es necessitava un nou llenguatge, noves vies expressives que pensessin de nou quin era el paper del jo en aquest univers de sobreestimulacions cognitives.

Així apareixen *The Drought* (1964) i *The Crystal World* (1966), ambdues de Ballard. També les obres de Burroughs, *The Ticket that Exploded* (1962) i *Nova Express* (1964). Prèviament, Burroughs havia publicat *The Naked Lunch* (1959), obra de culte en la qual les seves obsessions sobre la imatge invasora i l'impacte de les drogues ja estaven presents. Aquestes obres són tètriques, estan tenyides d'un fort negativisme i són pessimistes respecte a les possibilitats de supervivència de l'espècie humana en entorns cada vegada més incontrolables i exigents. La distopia mutava, es movia segons les exigències del moment i en els anys seixanta es parla dels estats alterats de la consciència per l'impacte de les drogues, però també dels mitjans de comunicació, que s'han convertit en colonitzadors del cos.

Un autor nord-americà obsessionat amb les conspiracions i els mons duplicats va fer més que cap altre pel gènere de la ciència ficció i la distopia en particular. Es tracta de Philip K. Dick. El 1968 va publicar la novel·la curta *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, que seria la base argumental de la posterior *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), i un any després apareixeria *Ubik* (1969). Dick sempre ha estat un autor inclassificable, únic en molts sentits, però la seva influència dins del gènere és innegable. Abans que la realitat virtual permetés a autors com Gibson o Egan pensar en mons duplicats, Dick ja ho havia fet. Les seves obres són, de vegades, imperfectes, precipitades i, fins i tot, narrativament poc sòlides. Però les seves idees són brillants i les seves reflexions sobre l'esdevenir de la història o el paper dels mitjans de comunicació el situen entre els millors autors del gènere. En el seu conte *The Minority Report* (1956) va imaginar un sistema de precrim en el qual la policia pot veure un delictes abans que es cometi, la qual cosa permet castigar a un culpable que encara no ho és però, sens dubte, *serà*. Per a Dick era una manera de dir que vivim en la distopia panòptica total. Aquest tipus de paradoxes fan especialment atractives les obres de Philip K. Dick. A *The Man in the High Castle* (1962) es va preguntar què passaria si les forces de l'eix haguessin guanyat la Segona Guerra Mundial. Recentment hem pogut veure una versió serial d'aquesta història produïda per la plataforma Amazon, la qual cosa prova l'actualitat de l'autor i del seu imaginari.

Lectura recomanada

Helen Merrick (2009). «Fiction 1964-1979». A: Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint. *The Routledge Companion to Science Fiction* (pàg. 102-111). Londres: Routledge.

2.2. Les distopies demogràfiques

Durant els anys seixanta i setanta també es va estendre un tipus de distopia que prenia com a element argumental central el tema demogràfic. Els discursos públics de l'època van començar a incorporar conceptes com ara la superpoblació, l'escassetat, l'ecologia o la contaminació ambiental. Recordem que la primera crisi del petroli data de 1973. Als Estats Units d'Amèrica ningú va pensar que l'escassetat de combustible pogués ser una realitat, però finalment va succeir alguna cosa així que va impactar en l'opinió pública. Per a qualificar les obres distòpiques que tracten aquests temes s'ha encunyat el terme *demodistopia*. Ja les distopies clàssiques contenien previsions sobre la demografia. A *Brave New World* els éssers humans són el fruit de processos biotecnològics complexos regits per la genètica. A *Nineteen Eighty-Four* hi ha una política de control demogràfic per als membres del partit i una política natalista per als *proles*, que viuen més enllà dels límits de les ciutats controlades pel partit. En els seixanta, aquestes preocupacions es reforcen fins al punt que l'ecologisme, la demografia i l'apocalipsi es converteixen en ingredients principals de les demodistopies. Com no podia ser d'una altra manera, aquí la ciència ficció reprèn alguns dels debats científics de l'època, com la teoria de la transició demogràfica, que estudiava la relació existent entre el control de la natalitat i el creixement econòmic.

En el terreny de la ficció cal destacar diverses obres. A *The Wanting Seed* (1962), Anthony Burgess imagina un Londres superpoblat en el qual l'heterosexualitat està perseguida. L'homosexualitat s'entén com una pràctica més segura per a un escenari en què els recursos no arriben per alimentar una població excessiva. Poc després, les coses van canviant, la religió reapareix amb força, es creen rituals de fertilitat i el canibalisme es converteix en la manera de controlar l'excés poblacional. La novel·la juga constantment amb la inversió cognitiva, en un intent de descol·locar el lector per mitjà d'elements o pràctiques conegudes que veuen alterada la seva funció. El 1966, Harry Harrison va publicar la molt coneguda *Make Room! Make Room!*, la novel·la en la qual es va basar la popular pel·lícula *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973). Aquí trobem un escenari ja conegut pels afeccionats al gènere: la sobrepoblació, el caos social i polític, l'escassetat i un compost, el *Soylent Green*, que alimenta una població famèlica i abocada a l'autodestrucció. El compost està fet a partir de restes humanes. Poc després es publica *The Population Bomb* (Paul R. Ehrlich, 1968), una lectura catastrofista i maltusiana del creixement humà, centrat en l'anàlisi dels països subdesenvolupats. També *Population Doomsday* (Don Pendleton, 1970), la història d'un altre món superpoblat en el qual s'adopta una eugenèsia planificada com a solució. A més s'adopta l'energia nuclear com a alternativa, la qual cosa demostra que la demografia i l'ecologisme s'entremesclaven sense problemes. A *The Edict* (Max Ehrlich, 1971), veurem l'aplicació de mesures dràstiques per evitar el creixement de la població. Algunes altres obres, com *A torrent of faces* (James Blish, Norman L. Knight, 1967) o *Stand of Zanzibar*

Lectura recomanada

Andreu Domingo (2008). *Descenso literario a los infiernos demográficos*. Barcelona: Anagrama.

(John Brunner, 1968), que entremesclen mons superpoblats, estructures polítiques feixistoides i geopolítica global, també van gaudir de certa popularitat en l'època. Com afirma Domingo:

«La distopia és, almenys durant aquest període històric, eminentment hobbesiana. La mirada distòpica, en comptes d'ascendir, de mirar cap amunt com pretén la utopia, se submergeix en els abismes, descendeix al tenebrós del fons humà.»

Andreu Domingo (2008). *Descenso literario a los infiernos demográficos* (pàg. 26). Barcelona: Anagrama.

3. Un món com el nostre: la distopia *cyberpunk*

La creixent complexitat del fenomen distòpic va obligar el teòric Lyman Tower Sargent a encunyar el terme *distopia crítica* per explicar els grans canvis que s'estaven produint en el pensament distòpic en els convulsos anys vuitanta del segle XX. Per a Raffaella Baccolini, les distopies crítiques promouen una major consciència històrica en el lector, al mateix temps que els personatges, més madurs i complexos, mostren una nostàlgia pel passat molt menor que els seus antecessors del període distòpic canònic (Baccolini, pàg. 116). La resposta a un món progressivament cibernetitzat i obsessionat per les tecnologies de la informació va arribar en forma d'obres que, sense complexos i amb una postura obertament militant, mostraven la cara menys amable d'una societat postindustrial que era, segons el discurs neoliberal, l'esperada culminació d'un procés històric.

Aquest contingut reflexiu sobre la història explicaria que algú com Winston, el protagonista de *Nineteen Eighty-Four*, busqui les restes del que el món ha estat a la zona extramurs, més enllà dels límits del territori controlat pel partit, entre els *proles*. Per la seva banda, altres protagonistes de distopies posteriors, com Case a *Neuromancer* (William Gibson, 1984) o la major Kusanagi a *Ghost in the shell* (Mamuro Oshii, 1995), manifesten pocs lligams amb un passat enterrat i periclitat sota tones d'informació digital.

En els anys vuitanta, la ciència ficció semblava estar a tot arreu. L'estrena d'*Star Wars* (George Lucas, 1977) va ajudar a consolidar la fórmula del *blockbuster* cinematogràfic. La saga va continuar en els vuitanta. Un amic de George Lucas, Steven Spielberg, tindria èxits incontestables dins del gènere, com *Close Encounters of the Third Kind* (1977) o la celebèrrima *E.T.: The Extra-Terrestrial* (1982). Però si aquestes pel·lícules s'obrien a un públic ampli i familiar amb històries lluminoses i fàcilment accessibles, una part de la literatura de ciència ficció es feia més fosca i pessimista. El *cyberpunk* va fer de la distopia la seva principal aposta ètica i política. Els autors d'aquest subgènere simplement van donar per descomptat que el futur ja havia esdevingut i no era ni lluminós ni esperançador. Dos autors destaquen per sobre dels altres, William Gibson i Bruce Sterling. El primer seria ràpidament considerat el pare del moviment i el seu més destacat exponent, mentre que Sterling actuaria no solament com a escriptor, sinó també com a ideòleg i organitzador del moviment. A la primera dels anys vuitanta va publicar el fanzín *Cheap Truth* i poc després, en 1986, l'antologia de relats *Mirrorshades*.



Mamuro Oshii (1995). *Ghost in the shell*.
Font: encrypted-tbn0.gstatic.com

Lectura recomanada

Luis E. Íñigo Fernández (2017). *Breve historia de la ciencia ficción*. Madrid: Nowtilus.

A el *cyberpunk* conflueixen uns referents fàcilment identificables. La paranoia d'un sempre precís Philip K. Dick i el brut nihilisme d'un Burroughs *new wave*, precursors tots dos del moviment, es donaven cita en la prosa descarnada d'un intuïtiu William Gibson, que el 1984 publicava la novel·la fundacional *Neuromancer*. El llibre explica la història de Case, un *cowboy* del ciberespai (un *hacker* en realitat) que ha perdut la capacitat de connectar-se a la matriu. A Case li encarreguen una missió, robar la consciència de Dixie Flatline, que havia estat el seu mentor. Per a això s'alia amb Molly Millions, un personatge que ja havia aparegut en un relat anterior de Gibson. Com veiem, una història rocambolesca que barreja ressons de la novel·la negra amb una ambientació futurista marcada per l'impacte de la informatització del món. La novel·la, que havia estat un encàrrec de l'editor Terry Carr, va guanyar els premis Hugo, Nebula i Philip K. Dick de l'any següent. El 1981, William Gibson havia publicat en la revista *Omni* el conte «Johnny Mnemonic», i un any després va aparèixer «Burning Chrome».

La visió de Gibson és tètrica. Crea un món fosc, plegat de cibercriminals, sempre al caire del caos. Un món de milionaris i grans capes poblacionals abocades a la misèria més absoluta. En aquest univers, els protagonistes solen viure en les esquerdes del sistema, en els seus intersticis. Més que viure, sobreviuen, enmig d'un món regit i dominat per les grans corporacions, que acumulen més poder que els estats.

El *cyberpunk* també va mostrar preocupació pel llenguatge literari. Els personatges parlen, de vegades, un estrany argot plegat de termes que remeten a tecnologies que en part són conegudes. El *cyberpunk* sempre té un peu posat en la realitat del lector, que és capaç de reconèixer el món que li descriuen, però al mateix temps mira cap a un futur caòtic i desviat que, segons el parer de molts, ja ha esdevingut sense remei.

Poc abans de la publicació de *Neuromancer*, el film *Blade Runner* havia irromput en el panorama audiovisual marcant un abans i un després quant a la imaginació del futur. Aquest futur Los Angeles, bigarrat, caòtic, síntesi d'elements arquitectònics aparentment contradictoris, és un escenari postmodern de malson que influeix en els entorns urbans nocturns de pel·lícules posteriors com *Terminator* o *Robocop*. Aquest Los Angeles de *Blade Runner* es podia ben assemblar a la Chiba (Japó) del *Neuromancer*. Les ciutats es convertiran en l'expressió física més evident d'aquest futur caòtic en el qual ja res és com havia estat.

L'aspecte visual d'un entorn futur sempre ha estat un punt central del pensament distòpic, per això no ens pot sorprendre que el cinema hagi estat, en aquest tema, el gran aliat de la literatura distòpica. Els escenaris urbans de *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *Rollerball* (Norman Jewison, 1975), *1984* (Michael Radford, 1984) o, fins i tot, l'asèptica ciutat de *Videodrome* (David Cronenberg, 1983) segueixen resultant impactants i descoratjadors, pro-

pers i reconoscibles avui dia. El temps ha confirmat, desgraciadament, moltes de les prediccions realitzades per aquestes obres, que ja parlaven de megalòpolis caòtiques, desorganitzades i estratificades socialment, fins i tot geogràficament segregades. El moviment es denomina *cyberpunk*, i el punk havia estat un moviment explosiu que va adquirir el seu sentit en els entorns urbans degradats de l'Anglaterra de les acaballes dels anys setanta.

En aquests universos de malson, els protagonistes de les històries sempre tenen un ànim rebel, però en aquest cas sol ser a desgrat seu i no sempre compleixen el seu paper d'herois amb la dedicació i lliurament d'un Luke Skywalker, posem per cas. El punk també s'aprecia en aquesta actitud desencantada d'alguns personatges de Gibson o Sterling. Una certa actitud erràtica, poc compromesa i esquiva és consubstancial a la vida de personatges que solament busquen sobreviure, més que canviar el funcionament del sistema social. William Gibson va publicar en anys posteriors *Count Zero* (1986), *Mona Lisa Overdrive* (1988) i tres obres que formen la trilogia *The Bridge*, *Virtual Light* (1993), *Idoru* (1996) i *All Tomorrow's Parties* (1999). En aquestes segueix explorant temes com l'impacte de la tecnologia en un món ciberneticat, la dissolució del jo en entorns virtuals i la criminalitat de les grans corporacions. La unió entre el subjecte i un flux d'informació és una possibilitat molt real en les obres de Gibson. Per la seva banda, Bruce Sterling va publicar *Schismatrix* (1985), *Islands in the Net* (1988) i, al costat de Gibson, *The Difference Engine*. Sterling ja era un autor amb experiència. Havia publicat *Involunt Ocean* (1977) i *The Artificial Kid* (1980). A *Islands in the Net* explica la història de Laura Webster, relacions públiques de la corporació multinacional Rizome. L'empresa es veu implicada en un assassinat de tall polític. Laura i el seu marit David es veuen implicats en una conspiració empresarial en un món que parla de xarxes de comunicació globals, poders corporatius incontrolables, estats afeblits per l'acció d'actors econòmics poderosos, fins i tot, de teories de gestió empresarial totalitzadores. Gibson i Sterling van demostrar ser lectors atents de la realitat i sempre van saber com extrapol·lar les troballes tècniques i les tecnologies amb futur als escenaris distòpics de les seves novel·les. Sterling va ser crucial en la publicació de l'antologia *Mirrorshades* (1986), que comptava amb textos de Pat Cadigan, John Shirley, Rudy Rucker, Greg Bear, el mateix Sterling i Gibson, entre altres autors.

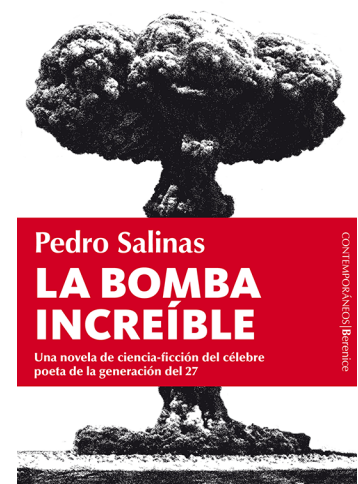
4. Altres veus, altres àmbits: el cas espanyol

Com passa en altres àmbits i en altres terrenys artístics, també la ciència ficció ha estat considerada durant molt temps un terreny preferentment anglosaxó i masculí. Això no respon tant a una realitat com a una manera incorrecta o interessada d'analitzar el mercat. En els últims anys, s'ha treballat molt des d'àmbits acadèmics i editorials per corregir aquestes lectures errònies que par- teixen de preconcepcions molt esteses, però que, amb el temps, han anat per- dent força. En la cultura hispànica, ha existit la ciència ficció i poden rastrear-se exemples de gairebé totes les tendències i opcions. Una qüestió diferent és l'impacte comercial o la distribució internacional d'aquests productes.

A Espanya, la ciència ficció literària alça el vol per mitjà del *pulp*. És just esmen- tar que autors com George H. White, pseudònim de Pascual Enguídanos, és el responsable de la saga dels Aznar, que entre 1953 i 1958 arribaria als trenta-dos títols publicats (Íñigo Fernández, pàg. 300). Aquesta literatura de quiosc, molt popular i que abastava diversos gèneres, pot no ser sempre la de major impacte estètic i de qualitat, però sens dubte tenia importància comercial i va ser capi- tal en la formació de molts amants del gènere. Aquest *pulp* de ciència ficció va presentar diverses formulacions i temes, des del viatge interestel- lar fins a construccions que l'emparenten amb l'*space opera*. Més enllà d'aquesta litera- tura popular, trobem mostres de ciència ficció de gran interès. És el cas de *La bomba increíble* (1950), de Pedro Salinas. Aquesta novel- la del conegut poeta està ambientada en un futur incert i en una nació regida pels més estrictes criteris científics, fins al punt que les mostres de subjectivisme són reprimides com quelcom inacceptable. En aquest món de clares ressonàncies distòpiques, apareix una bomba en un museu d'armes que no explota ni sembla produir cap efecte. La cerca d'una explicació científica a aquest fet és vista per Sali- nas amb un deix irònic que molts anys després trobaríem en les narracions d'autors com Douglas Adams. Salinas parla d'una societat sense passions ni sobresalts, en què el llenguatge ha perdut una gran part de la seva força i el criteri tecnocientífic regeix les vides dels ciutadans. Aquests motius prove- nen d'altres narracions distòpiques anteriors (Huxley i Orwell, per exemple) i converteixen *La bomba increíble* en una novel- la de gran interès i en absolut aliena a les tradicions del subgènere distòpic.

Lectura recomanada

Per a una millor comprensió de l'impacte de *La bomba increíble* de Pedro Salinas i tam- bé de la seva recepció, consulteu el capítol de Mariano Martín Rodríguez, «Narrativa 1900-1953», inclòs a Teresa López-Pellisa (ed.) (2018), *Historia de la ciencia ficción en la cul- tura española*, Madrid: Iberoamericana. Martín Rodríguez qualifica la novel- la de Salinas de narració utòpica. Sense necessitat d'entrar en discussions terminològiques sobre l'obra de Salinas, aprofito aquest incís per explicar que, al meu entendre, qualsevol narració que intenti explicar els desviaments als quals ha arribat una societat, sigui per l'aplicació de criteris tecnocientífics o simplement per l'esfilagarsament del sistema social (per on entraria tota la narrativa de tints apocalíptics), és una narració distòpica. Aquesta teoria



Pedro Salinas (1950). *La bomba increíble*.
Còrdova: Berenice.
Font: librosdecibola

és de tall pragmàtic i posa l'accent en la recepció i comprensió del missatge de l'obra en qüestió.

El missatge apocalíptic es va filtrar a altres mitjans d'expressió. El cinema també va incorporar el futur com a problema que s'havia de tractar, encara que amb menys profusió i títols que altres cinematografies. El 1963, Mariano Ozores va estrenar *La hora incògnita*, pel·lícula atípica que explica les vides de gent espantada en un món abocat al cataclisme nuclear. La ciència ficció i la visualització de mons vagament distòpics no és quelcom aliè al cinema espanyol, però en molts casos trobem traces barrejades amb el fantàstic (recordem les moltes i genuïnes mostres de fantaterror d'autors com Jess Franco o Paul Naschy, entre d'altres). Sí que recomanariem la revisitació d'una cinta extraordinària com és *Una gota de sang para morir amando* (1973), en la qual Eloy de la Iglesia homenatja de manera molt visible pel·lícules com *A Clockwork Orange*, de Kubrick, i també el *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut. Narrativament, la cinta s'endinsa en els esquemes del *thriller* més convencional, per ventura amb tints quelcom esvaïts de *giallo* italià. Una mescla impossible, aparentment, però molt suggeridora. Els escenaris cinematogràfics postapocalíptics també apareixen en altres pel·lícules, com *El refugio del miedo* (José Ulloa, 1974) o *Último deseo* (León Klimovsky, 1975), i la distopia científica és la base de l'estranya *Memoria* (Francisco Macián, 1974).

Seria just no oblidar el capítol televisiu en aquest repàs succint d'alguns ítems de la distopia espanyola. Aquí destaquen els noms de Narciso Ibáñez Serrador, Juan José Plans, José Luis Garcí i Antonio Mercero. Especialment rellevant per a la història de la televisió va ser el primer d'aquests, pel seu treball en els contenidors *Mañana puede ser verdad* (TVE, 1964-65) i *Historias para no dormir* (TVE, 1966-82), que incloïen molts relats de tall fantàstic, però també alguns de ciència ficció, com ara *N.N.23* (1965) o *La alarma* (emès el 20 i el 27 de maig de 1967).

5. Qüestions finals

5.1. Opcions sobre un futur inestable

La distopia dibuixa un futur desviat. La seva proposta tropològica i discursiva és clara: ens espera un demà pitjor que avui i aquest demà pot estar molt a prop. De vegades, fins i tot, podem no adonar-nos que aquest demà ja ha esdevingut. Orientar-se en les diferents versions d'aquesta aposta discursiva no és senzill. Encara que hi ha tants futurs com obres, el cert és que les propostes es poden agrupar en tres grans grups, tres formes en les quals la distopia crítica ha desplegat el seu potencial:

1) El futur serà un entorn urbà *clean* (aparentment) i *high-tech* hipervigilat i controlat per la lògica del partit únic. Viurem governats per una dictadura auxiliada per poders fàctics com els mitjans de comunicació, sense marge per al pensament dissident i sota un règim de terror total. Aquesta dictadura oculta tot un univers fosc i marginal, focus de revolucions i revoltes, que se'ns mostra com el revers d'aquest entorn *high-tech*. Seria el cas de *V for Vendetta* (John McTeigue, 2005), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) o la seminal *Matrix* (Wachowski Bros., 1999).

2) El futur serà un món al caire del caos, un escenari en perpetu i precari equilibri, posttecnològic, marcat per l'esdevenir de les tecnologies de la informació i la nanotecnologia. En aquest món, l'impacte de la tecnologia ens obligarà a redefinir el nostre concepte d'humanitat. És la proposta de la conspiranoica *A Scanner Darkly* (Richard Linklater, 2006) o la de tota una saga que ha fet del futur un inquietant, per recognoscible, escenari: la franquícia *Ghost in the shell*, i per extensió gran part de l'obra de Mamuro Oshii. També és la inquietant versió del futur d'una part important del *cyberpunk* i, en concret, de moltes de les obres de William Gibson. Un univers posthumà plegat de cossos bònics i memòries prostètiques.

3) O, i aquesta és l'opció més dramàtica i destructiva, el futur serà un caòtic món postapocalíptic al caire de l'extinció en què sobreviure és l'únic objectiu al qual l'ésser humà pot aspirar. Escenaris marcats pel desastre i la pervivència d'una cultura anterior que ens arriba en forma de restes *low-tech*, deserts urbans habitats per un últim home o civilitzacions al caire del final són algunes de les variants d'aquest entròpic i caòtic futur on no hi ha dobles ni suplantacions digitals, ni nanotecnologia, ni esperança. La novel·la de Cormac McCarthy *The Road* (2006), convertida en pel·lícula tres anys després, és una perfecta recreació d'aquest futur que albirem en demodistopies com *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) o en les obres que fan de l'*últim home a la terra* una metàfora perfecta d'un entorn en progressiva degradació.

La supervivència d'un últim home

Podem citar les diferents versions de l'excel·lent novel·la de Richard Matheson *I am Legend* (1954) com a exemple d'aquesta tendència que fa de la supervivència d'un *últim home* la seva principal excusa narrativa. Parlem de les versions cinematogràfiques d'U. Ragona (1964), Boris Sagal (1971) i la més recent de Francis Lawrence (2007), amb Will Smith com a protagonista.

Cadascuna d'aquestes possibilitats té característiques pròpies i altres compartides. Aquestes tres variants del pensament distòpic han aconseguit construir un fort corrent de pensament crític i han demostrat una capacitat per reflexionar sobre els camins actuals de la política, la ciència i la tecnologia. Aquestes tres variants reflexionen de formes diverses, però sempre amb un objectiu crític, sobre el sentit que hem atorgat al progrés com a força motora de les nostres societats.

5.2. Una tècnica predictiva: la crítica sobre el nostre present

La distopia sol fixar la seva atenció en els costos no atesos d'un llarg procés històric que traspasa l'era dels imperis i desemboca al segle xx. La distopia denuncia l'**acceptació acrítica de la idea de prosperitat**, convertida «ella mateixa en un ideal» (Bruckner, 2003, pàg. 190). Aquest procés ha transcorregut semblant a la desacralització del món, a la pèrdua efectiva de poder d'una visió religiosa sobre l'esdevenir i les relacions socials. En part, la ciència i la tecnologia van ocupar el lloc d'una visió religiosa del món en retirada, fins que es van convertir per a alguns en una nova religió, tan exigent com la suposadament superada i periclitada.

Les distopies solen donar compte d'un fracàs: **el de la utopia liberal** (Wagner, 1997, pàg. 113-114). Com sabem, el triomf del liberalisme polític i dels seus principis eticofilosòfics marca el nostre moment històric, el liberalisme assentat sobre fermes conviccions capitalistes que conformen una economia de mercat en què es mouen i desenvolupen la major part de països actuals. Que els resultats obtinguts finalment per un model que s'(auto)afirma com el millor dels possibles estan lluny de les altes pretensions que encara avui predica és una qüestió que hem de considerar. Si vivim o no en el millor dels mons coneguts fins avui és quelcom que manca d'importància (gairebé qualsevol acceptaria aquest extrem avui), però que vivim en un món amb problemes molt greus, certament, és quelcom molt menys acceptat pels discursos públics dominants.

Les distopies crítiques parlen de les constants tensions que un sistema polític autoritari provoca en les psiques dels seus ciutadans. Segons aquesta teoria, els que exerceixen el poder polític estarien creant un model de societat que supera de molt les capacitats psicològiques del subjecte, que es veuria així desbordat i incapacitat per adaptar-se a les exigències que aquest model imposa. La distopia, a més, s'oposa al pensament utòpic rebutjant-lo plenament i mostrant cruament quins són els efectes perversos del **disseny social**. Sigui com sigui, tant la utopia com la distopia juguen amb la idea de dislocació temporal, sigui en el seu vessant de temps alternatiu o com a futur imaginat. Aquest desig d'un futur millor (que habita en manifestacions tant del discurs distòpic com de l'utòpic), que presenta arrels biològiques, s'ha integrat perfectament en un món marcat per l'esdevenir de la tecnologia com a categoria cognitiva.

Lectures complementàries

El nostre cervell és una màquina de predicció. El mecanisme biològic que ens permet estimar les conseqüències d'una acció ens possibilita, igualment, imaginar futurs alternatius en el moment present. L'optimisme cognitiu està relacionat, biològicament, amb la supervivència i el sistema immunitari. En aquest sentit es pronuncien:

Lionel Tiger (1979). *Optimism: The Biology of Hope*. Londres: Secker & Warburg.

Daniel Goleman (1985). *Vital Lies, Simple Truths*. Oregon: Touchstone.

Musson i Alley (1988). «Depression and Self-directed Attention». A: Lauren B. Alloy (ed.). *Cognitive processes in Depression* (pàg. 193-222). Nova York: The Guilford Press.

La nova *ciutat de Déu* és digital i la utopia s'ha convertit en el desig digitalitzat d'un entorn virtual(itzat) en què el subjecte viu envoltat de dades i autopistes de la informació. Els gurus d'una vida domotitzada somien amb futurs plegats d'«horitzontalitat», perquè creuen que la informació, les dades i la seva gestió portaran un món millor per a tots, particularment per aquells que ara menys tenen. Avui dia hi ha nombrosos submons edènics plegats de gent que somia amb la destrucció del poder i la verticalitat administrativa. Quelcom que, en aquest imaginat futur, ens sembla massa simple, per la qual cosa sembla assenyat recórrer al pensament distòpic com a forma d'anticipar el que el futur ens pugui oferir. La distopia no ha perdut la seva capacitat per:

Lectures complementàries

Una anàlisi macroeconòmica demostra un progrés constant del conjunt de la societat, que oculta les pitjors i més fosques zones del nostre entorn. Així raonen, entre d'altres:

Zygmunt Bauman (2001). *La posmodernidad y sus descontentos* (trad. Marta Malo de Molina). Madrid: Akal.

Luc Boltanski, Eve Chiapello (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo* (trad. Marisa Pérez Colina). Madrid: Akal.

Joseph I. Stiglitz (2002). *El malestar en la globalización* (trad. Carlos Rodríguez Braun, María Luisa Rodríguez Tapia). Barcelona: Taurus.

«[...] fabular sobre el pitjor en comptes del millor dels mons possibles projectat en el futur [...] al qual s'afegeix la denúncia d'aquest control absolut de la vida humana que comporta el somni d'una planificació social filosòfica i científica que abasta tots els àmbits, i que és propi de les utopies.»

Andreu Domingo (2008). *Descenso literario en los infiernos demográficos* (pàg. 24). Barcelona: Anagrama.

Abans de finalitzar, cal apuntar algunes qüestions sobre un dels fenòmens televisius més rellevants dels últims anys. Parlem de l'estrena de la versió televisiva de *The Handmaid's Tale* (1985), la novel·la de Margaret Atwood. La sèrie, produïda per [Hulu (2017-actualment)], dibuixa un món cruel, situat en un futur incert o un present alternatiu, en el qual les dones han perdut tots els seus drets i viuen sotmeses, represaliades i esclavitzades a Gilead, un país fictici que ocupa una part important del que havia estat els Estats Units d'Amèrica. Gilead representa una involució política i social de primer ordre. L'obra s'emparenta amb les distopies demogràfiques, ja que un dels problemes centrals de Gilead és la natalitat. Les dones han perdut, en gran manera, la seva capacitat de procreació, la qual cosa ha justificat que la burocràcia de Gilead esclavitzés a qui anomena *criades*, que són violades sistemàticament pels seus amos legals (els famosos comandants de Gilead) perquè tinguin els fills que les dones d'aquests buròcrates no poden concebre. Atwood opera una inversió cognitiva de primer ordre, perquè la irracionalitat de la proposta és tal que una gran incomoditat assalta al lector en molts punts del relat. Perquè a Gilead no estem davant el món caòtic de *The Road*, on la lluita per la supervivència provoca alts nivells de violència, sinó davant d'un univers en què l'anul·lació completa de la voluntat i els drets de les dones està emparat amb una complexa burocràcia que dona una sinistra aparença de legalitat a tot. No és casual que l'adaptació de la novel·la hagi aparegut en un moment en el qual s'està repensant el paper de la dona i s'ha reactivat, en gran manera, la lluita per una igualtat real entre els homes i les dones.

No podem qualificar la presència de les dones creadores dins del món de la ciència ficció com a majoritària però, sens dubte, les aportacions d'escriptores i cineastes han quedat en molts casos enfosquides de manera injusta. Les causes són múltiples i no és l'objectiu d'aquest text explorar-les, sinó destacar la importància d'algunes d'aquestes aportacions. Hem citat Margaret Atwood, que ha publicat molt recentment una continuació de la seva reeixida *The Handmaid's Tale*, titulada *The Testaments* (2019), però altres autores també han conegut èxits importants, com el cas d'Ursula K. Le Guin. La seva novel·la *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974) explica la història de dos planetes bessons, Urras i Anarres. El primer és semblant a la Terra, el segon és una lluna del primer i basa el seu sistema social en una mena d'utopia anarquista. La novel·la, complexa i rica, incorpora reflexions que van de la teoria del llenguatge a la teoria política. Octavia E. Butler també va ser una autora dedicada a la ciència ficció, molt condecorada, i que ens va brindar al seu moment obres fonamentals com *Kindred* (1979), en què una dona afroamericana, Dana, es veu transportada en el temps de manera inexplicable a un Maryland esclavista de la primèria del segle XIX. Butler va escriure diferents sèries de novel·les en les



Hulu (2017-actualment). *The Handmaid's Tale*.

Font: amazon.com

quals gairebé mai abandona el seu instint socialment crític. Atwood, Le Guin i Butler han estat autores multipremiades, amb carreres sòlides i molt centrades en la ciència ficció, i encara avui costa trobar-les en algunes llistes dels millors autors o obres del gènere. De vegades, fins i tot, se'ns oblida que la que podria ser la novel·la fundacional de la ciència ficció, *Mary Shelley's Frankenstein* (1818), va ser escrita per una dona.

En l'àmbit espanyol també hi ha, òbviament, escriptores dedicades al món de la ciència ficció. En els últims anys hem vist enormes i reeixits esforços editorials per rescatar els seus noms i la seva obra. En dates recents, l'escriptora Lola Robles i la professora i experta en el gènere Teresa López-Pellisa han editat sengles volums dedicats a les autores de ciència ficció que porten per títol *Distòpicas* i *Posthumanas*. En el primer volum es recullen textos d'Elia Barceló, Susana Vallejo, Blanca Mart o Ángeles Vicente, entre d'altres. En el segon, trobem Lola Robles o Nieves Delgado i, fins i tot, un text clàssic d'Emilia Pardo Bazán. Aquest treball editorial demostra no solament que la ciència ficció no és aliena a la tradició hispana, com ja hem apuntat, sinó que les dones estan presents i tenen molt a dir.

Concloem aquesta aproximació recordant un detall en absolut menor sobre el paper de les escriptores de ciència ficció en el panorama actual. Dues de les sagues més reeixides dels últims anys han estat escrites per dones. Ens referim a les trilogies *The Hunger Games* (2008-2010) i *Divergent* (2011-2013), escrites, respectivament, per Suzanne Collins i Veronica Roth. Aquestes sagues distòpiques, convertides en caríssimes pel·lícules de Hollywood, demostren, una vegada més, que la distopia és un mecanisme privilegiat per vehicular reflexions d'ordre ètic i polític, incloses qüestions de gènere (ambdues sagues tenen una dona com a protagonista principal), i que aquestes discussions troben lectors i espectadors interessats en aquest tipus de productes complexos i que ja no sofreixen l'etiqueta d'obres per a fans i grans seguidors de la ciència ficció.

Bibliografia

Alloy, Lauren B. (ed.) (1998). *Cognitive processes in Depression*. Nova York: The Guilford Press.

Baccolinni, Raffaella (2003). «A useful knowledge of the present is rooted in the past: Memory and historical reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The Telling*». A: Raffaella Baccolinni, Tom Moylan. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* (pàg. 113-134). Nova York: Routledge.

Baccolinni, Raffaella; Moylan, Tom (2003). «Introduction: Dystopia and Histories». *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* (pàg. 1-12). Nova York: Routledge.

Bauman, Zygmunt (2001). *La posmodernidad y sus descontentos* (trad. Marta Malo de Molina). Madrid: Akal.

Boltanski, Luc; Chiapello, Eve (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo* (trad. Marisa Pérez Colina). Madrid: Akal.

Bruckner, Pascal (2003). *Miseria de la prosperidad. La religión del mercado y sus enemigos* (trad. Amelia Ros). Barcelona: Anagrama.

Catalán, Miguel (2004). *El prestigio de la lejanía. Ilusión, autoengaño y utopía*. Barcelona: Ronsel.

Claeys, Gregory (2017). *Dystopia. A Natural History*. Oxford: Oxford University Press.

Doidge, Norman (2008). *El cerebro se cambia a sí mismo* (trad. Laura Vidal Sanz). Madrid: Aguilar.

Domingo, Andreu (2008). *Descenso literario a los infiernos demográficos*. Barcelona: Anagrama.

Fussell, Paul (2016). *La Gran Guerra y la memoria moderna* (trad. Javier Alfaya, Barbara McShane, Javier Alfaya McShane, edició original en anglès de 1975). Madrid: Turner.

Goleman, Daniel (1985). *Vital Lies, Simple Truths*. Oregon: Touchstone.

Íñigo Fernández, Luis E. (2017). *Breve historia de la ciencia ficción*. Madrid: Nowtilus.

López-Pellisa, Teresa (ed.) (2018). *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid: Iberoamericana.

Martín Rodríguez, Mariano (2018). «Narrativa 1900-1953». A: Teresa López-Pellisa (ed.). *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (pàg. 71-122). Madrid: Iberoamericana.

Merrick, Helen (2009). «Fiction 1964-1979». A: Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint. *The Routledge Companion to Science Fiction* (pàg. 102-111). Londres: Routledge.

Nicholas Taleb, Nassim (2007). *El Cisne Negro: el impacto de lo altamente improbable* (trad. Roc Filella Montfort, Albino Santos Mosquera). Barcelona: Crítica.

Seed, David (2003). «Cyberpunk and Dystopia: Pat Cadigan's Networks». A: Raffaella Baccolinni, Tom Moylan (ed.). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* (pàg. 69-90). Nova York: Routledge.

Solomon, Andrew (2001). *El demonio de la depresión: Un atlas de la enfermedad* (trad. Fernando Mateo, Francisco Ramos). Madrid: Debate.

Stiglitz, Joseph E. (2002). *El malestar en la globalización* (trad. Carlos Rodríguez Braun, María Luisa Rodríguez Tapia). Barcelona: Taurus.

Tiger, Lionel (1979). *Optimism: The Biology of Hope*. Londres: Secker & Warburg.

Wagner, Peter (1997). *Sociología de la modernidad. Libertad y disciplina* (trad. Marciano Villanueva Salas). Barcelona: Herder.

