
Universos distópicos en la ciencia ficción

PID_00270133

Iván Gómez García

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 2 horas





Iván Gómez García

Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB) y profesor investigador en los Estudios de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales, Universidad Ramon Llull (URL).

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por la profesora: Neus Rotger (2020)

Primera edición: febrero 2020
© Iván Gómez García
Todos los derechos reservados
© de esta edición, FUOC, 2020
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Realización editorial: FUOC

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño general y la cubierta, puede ser copiada, reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma, ni por ningún medio, sea este eléctrico, químico, mecánico, óptico, grabación, fotocopia, o cualquier otro, sin la previa autorización escrita de los titulares de los derechos.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Introducción..... | 5 |
| 1. Filosofía del desastre: la distopía como (sub)género literario | 9 |
| 1.1. Orígenes y primeras manifestaciones | 9 |
| 1.2. La distopía en un mundo mecanizado | 10 |
| 1.2.1. El mundo feliz de Aldous Huxley | 12 |
| 1.2.2. La guerra perpetua de George Orwell | 13 |
| 1.2.3. Bradbury y la consolidación de un canon | 13 |
| 2. Nuevos caminos de la distopía..... | 16 |
| 2.1. Escenarios de la <i>New Wave</i> y la literatura de Philip K. Dick | 16 |
| 2.2. Las distopías demográficas | 18 |
| 3. Un mundo como el nuestro: la distopía <i>cyberpunk</i>..... | 20 |
| 4. Otras voces, otros ámbitos: el caso español..... | 23 |
| 5. Cuestiones finales..... | 25 |
| 5.1. Opciones sobre un futuro inestable | 25 |
| 5.2. Una técnica predictiva: la crítica sobre nuestro presente | 26 |
| Bibliografía..... | 31 |

Introducción

Como seres humanos, manifestamos una capacidad muy desarrollada para predecir el futuro. La misma aptitud que nos permite diseñar un mañana ficticio para disfrute de lectores y espectadores es la que, paradójicamente, nos hace infelices. Quien vive atado al pasado puede sufrir con facilidad una melancolía incapacitadora, pero quien lo hace aferrado a un futuro por venir puede verse devorado por la ansiedad. Nuestra hipertrofiada capacidad de predicción nos convierte en esclavos de nuestros propios deseos y esperanzas, tantas veces desmentidos o traicionados por la fuerza de los hechos. El género utópico ha utilizado esos anhelos esperanzados como combustible básico de sus especulaciones, ya sea en forma de auténticos y terroríficos proyectos sociales, quizá la versión menos extendida de la utopía como género literario, o como elaboradas críticas, muchas veces en forma de sátira, sobre el clima histórico y político que rodea al autor del texto utópico.

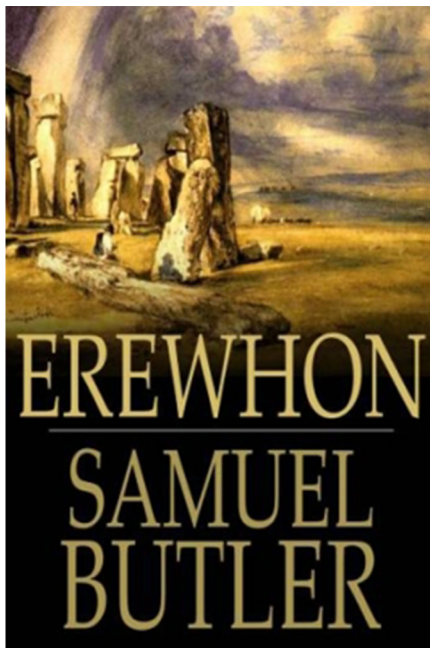
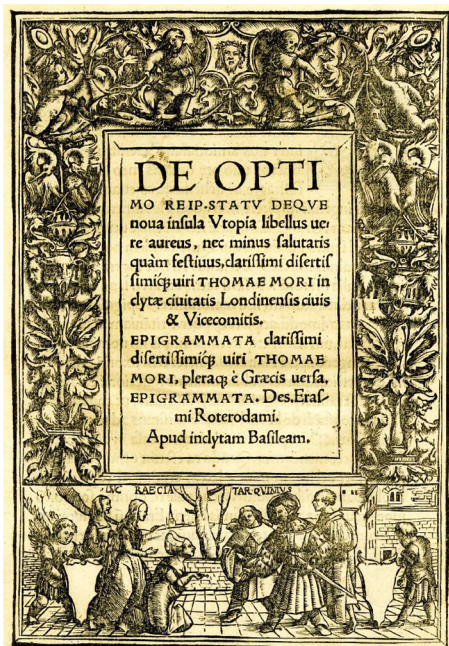
Lecturas recomendadas

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.

Esta cierta distancia crítica puede predicarse de textos fundamentales como la *Utopía* (1516) de Tomás Moro y el *Erewhon* (1872) de Samuel Butler, obras que en ningún caso prescriben una sociedad a la que deba llegarse, sino que satirizan con acierto los males de sus respectivas y convulsas épocas. También *La República* (c. 380 a. C.) de Platón es una utopía, aunque su objetivo no sería satirizar a sus contemporáneos o criticar sin más al poder de la época, sino reflexionar sobre las virtudes de una buena vida y las formas de gobierno más justas y perfectas en una ciudad ideal que, hasta cierto punto, se sabe inalcanzable. El idealismo infiltra los textos utópicos, viaja a lo largo de la historia literaria y alcanza a los socialistas del XIX, como Owen o Fourier, quienes recuperan los viejos ideales de igualdad en el momento en el que la política de masas está naciendo.

Tomás Moro (1516). *Utopía*. Samuel Butler (1872). *Erewhon*.



Fuente: pining.com, rescepto

La **utopía literaria** imagina un futuro perfecto, mejorado, culminación de los anhelos de planificadores sociales que, usualmente, sacrifican la libertad individual por el bien social o la utilidad pública.

La imaginación de un «buen lugar» (*eu-topia*) tiene casi siempre un ligero toque siniestro, fruto de esa deseada «perfección» predicable del diseño social imaginado por el utopista que, en ocasiones, viene impregnado de un idealismo igualitarista desmedido. Sin embargo, gran parte del pensamiento utópico representa una fantasía de poder cuyo efecto inmediato es el debilitamiento de la acción (Catalán, 2004, pág. 187). La utopía se convierte así en una suerte de fantasía compensatoria que invoca una «ausencia», aquello que el presente no puede proporcionar pero que el utopista cree necesario. Como afirma Andreu Domingo a propósito de las ideas del filósofo Ernst Bloch:

«Bloch señalaba como características germinales de la utopía la tendencia y la latencia, definiendo la primera como tensión de lo que ha llegado a su plazo de cumplimiento y es obstaculizado, y la segunda como el correlato de las posibilidades objetivas reales en el mundo, aún no realizadas.»

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

Es decir, para Bloch la utopía se manifiesta como crítica del presente y anhelo del futuro, una doble condición que describe el contenido de las utopías críticas y las acerca a su inversión cognitiva, el pensamiento distópico. La distopía comparte con la utopía, según Domingo, «el impulso del ensueño social, que permite divisar sociedades radicalmente diferentes a las que vive el protagonista» (Domingo, 2008, pág. 26). La utopía nunca ha abandonado al ser humano.

Su deseo por vivir en un mundo mejor es la base de la formulación utópica, que en los últimos tiempos se ha infiltrado en muy diversos lugares, desde las comunidades de *hackers* hasta los vendedores de optimismo empresarial.

Se diría que cada época necesita su utopía, aunque sabemos que en momentos de gran crisis la utopía es una forma literaria que ha servido para la reflexión histórica y la crítica social. Ocurrió así con Tomás Moro y su *Utopía*, quizás el texto más importante de cuantos se han asociado a este género de la literatura y el pensamiento. Su obra es una crítica de los vicios y actitudes inmorales de la época. Con gran visión, acabó situando su utopía social en una isla, sabedor de que tales proyectos de ingeniería social no pueden llevarse a cabo porque su imposición sería terrorífica. Por tanto, en su misma esencia, utopías y distopías comparten en ocasiones un objetivo último: una reflexión crítica sobre los desvaríos de gobernantes, las injusticias sociales y el conflictivo funcionamiento de las relaciones entre clases.

1. Filosofía del desastre: la distopía como (sub)género literario

1.1. Orígenes y primeras manifestaciones

El pensamiento utópico también ha tenido históricamente detractores que han visto en los anhelos de perfección un riesgo inasumible. Aunque la utopía ocupaba cada vez menos espacio como género literario, sus ecos seguían infiltrándose en la política de masas, y mientras más ocurría esto, más detractores y críticas acumulaba. Para algunos filósofos y escritores no existe elemento más terrorífico que la perfección social, suerte de destino inasumible por el alto coste que implica intentar llegar a una armonía definitiva entre individuos e instituciones. Si algo extiende y refuerza las críticas al pensamiento utópico es la consolidación del género de la ciencia ficción. El gran pionero de este género proteico fue, como sabemos, Jules Verne. Sus novelas *Voyage au centre de la Terre* (1864) y *De la Terre à la Lune. Trajet direct en 97 heures* (1865) no habrían existido en un mundo en donde la tecnología no tuviese un papel esencial. El siglo XIX conoce una serie de avances tecnológicos que invitan al optimismo. Pero no faltan quienes, con gran visión, perciben también los riesgos que implica el uso irreflexivo de la tecnología. La primera novela escrita por Verne, *Paris au XX^e siècle* (1863), nunca fue publicada en vida del escritor y tuvo que esperar hasta 1994 para conocer su primera edición en francés. El motivo que indujo al editor de Verne, Pierre Jules-Hetzel, a rechazar la publicación fue su visión negativa del futuro y de las relaciones sociales. La novela, de gran interés y que muestra a un Verne reflexivo y consciente de los riesgos que implica el llamado progreso social, dibuja un mundo de ambiciones, dinero, corporaciones bancarias y vidas aceleradas al límite, ajenas en gran medida al sentimiento de comunidad. Un mundo supuestamente muy avanzado en donde una librería no tiene las obras completas de Victor Hugo porque ya nadie recuerda quién es (la obra se sitúa en el París de 1960).

La aceleración tecnológica de finales de siglo reactivó y ayudó a consolidar el género de la ciencia ficción, lo que provocó la aparición de visiones negativas sobre el impacto que las aplicaciones tecnológicas y las renovadas aspiraciones científicas podían llegar a tener. Un autor que la crítica literaria no suele identificar con la ciencia ficción, E. M. Foster, escribió *The Machine Stops*, un relato corto publicado por primera vez en 1909 en *The Oxford and Cambridge Review*. En él los seres humanos viven bajo tierra, en habitaciones aisladas, y asistidos completamente por una máquina global a la que solicitan lo que necesitan mediante un sistema de botones presente en el habitáculo. La comunicación interpersonal se realiza a través de vídeos que se mandan unos a otros. Es un mundo frío que hoy calificaríamos como una pesadilla televisiva propia de la serie *Black Mirror* (Channel 4, Netflix; 2011-actualmente). El hecho de que



Jules Verne (1864). *Voyage au centre de la Terre*.

Fuente: images-chapitre.com



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

Fuente: abebooks.com

fuera un relato corto y de que su autor tuviera gran fortuna en otro tipo de narrativa, ha orillado históricamente esta estupenda muestra de distopía. Los textos largos clásicos que han cimentado la definición del pensamiento distópico han sido *Brave New World* (Aldous Huxley, 1932), *Nineteen Eighty-Four* (George Orwell, 1948) y *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953). En una medida algo menor estaría *We* (1924), del escritor ruso Zevgeny Zamyatin.

La discusión terminológica en torno al eje utopía-distopía es amplia, compleja y poco pacífica. Incluso el propio término *distopía* no tiene una definición única y compartida por todos los autores que lo tratan. A nuestro entender, el primer elemento indispensable para acometer el estudio de la distopía es entender su función primaria, que es actuar como la inversión especular del impulso utópico, más allá de las diferentes subcategorías y etiquetas que ha generado.

El término aparece escrito como «dustopia» en 1747 en una obra de Henry Lewis Younger titulada *Utopia: or Apollo's Golden Days*. John Stuart Mill lo utilizó tiempo después en sus discursos parlamentarios en 1868 para referirse a quienes se oponían a la política inglesa en Irlanda, que el filósofo criticaba abiertamente. Parece claro que el prefijo *dis* se utiliza para marcar la desviación respecto al *u-topos* o el *eu-topos*, el no-lugar o buen lugar que sirve de escenario a la utopía. La distopía es una desviación, tiene connotaciones negativas ya desde su uso temprano por Lewis Younger y Stuart Mill, pero no se consolida como género literario hasta el siglo XX.

1.2. La distopía en un mundo mecanizado

La creciente complejidad de las sociedades modernas alumbrará no pocos miedos sobre una ciencia y una tecnología con componentes cada vez más incontrolables. Las sociedades de masas y el trabajo a gran escala provocaron grandes contestaciones políticas, como sabemos. También provocaron las primeras reacciones desde la literatura y el cine. En 1920, el autor checo Karel Čapek escribió la obra de teatro *R.U.R.* (*Rossumovi univerzální roboti*), que se estrenaría un año después en el Teatro Nacional de Praga. En ella, el autor satiriza y critica los métodos de gestión científica de la producción industrial que empresarios como Henry Ford estaban popularizando. Los robots a los que se refiere el título se levantan contra sus creadores, en lo que constituye una nueva mirada sobre el tópico de la criatura que intenta destruir a su creador. Aún quedaban años para que se constataran las consecuencias de nuevas teorías científicas como las expuestas por Albert Einstein, pero ya en los años veinte se percibía que los avances científicos y las aplicaciones tecnológicas estaban alterando profundamente el entorno y las posibilidades de supervivencia de la especie humana.

Lectura recomendada

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



Karel Čapek (1920). *R.U.R.*

Fuente: reframe.sussex.ac.uk

Un hecho histórico había reforzado las prevenciones frente a la tecnología y los discursos triunfalistas que hablaban de progreso constante y sostenido. Durante el siglo XIX, se afianzó un discurso tecnoutópico que ayudó a conceptualizar la historia como un relato de avance lineal sin retrocesos posibles. El capitalismo constituía una historia de éxito y las crisis ocurridas no tuvieron la fuerza para desmentir tal alarde de optimismo. Las cosas cambiaron tras el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914. Al estallar el conflicto, el optimismo de los contendientes era el habitual en estos casos. Pensaron que todo se resolvería como en anteriores contiendas, en batallas más o menos sangrientas con las dosis justas de heroísmo y sacrificio. Pero pocos meses después del inicio de la guerra ese optimismo se desvaneció. Los países se habían enzarzado sin saberlo en la primera guerra mecanizada de la historia, en donde los cañones podían también disparar cilindros repletos de gases mortales. Las bajas no se contaban por cientos ni por miles, sino por decenas de miles. Las batallas arrojaban saldos nunca vistos. La tecnología podía ser aterradora y el progreso detenerse de golpe en los campos de Bélgica.

La guerra fue terrible para la Rusia zarista, hasta el punto de desestabilizar un régimen ya tambaleante y dar paso a un período de revolución, contrarrevolución y guerra civil que convertiría Rusia en la URSS. La difícil pacificación del país y la cruenta confrontación civil bastaron para que unos cuantos intelectuales se desencantaran rápidamente. Yevgeny Zamyatin (1884-1937) publicó su obra *We* en 1924, en inglés, tras ser prohibida en la Unión Soviética. Esta obra pionera contiene un buen número de elementos discursivos que irán apareciendo posteriormente en otras distopías. El protagonista de la historia es el ingeniero D-503, quien, al enamorarse, comete una violación flagrante que será castigada con la extirpación del ganglio de la fantasía, se supone que la parte anatómica responsable de su infracción. En ese mundo los sujetos tienen número, no nombre. Sirven al Estado, porque en ese mundo no existe el Yo, tan solo el Nosotros. Los individuos tienen la obligación de ser felices porque han sido programados para ello y la libertad se concibe como la gran amenaza que debe combatirse sin piedad. A nadie se le puede escapar la estrecha vinculación entre la Unión Soviética y el mundo de *We*. La ciudad de la novela está construida en cristal y acero, símbolos de la modernidad, y todos responden ante un ente supremo, que está por encima de administrados y administradores. Es un mundo de castas, en donde unos pocos administran esa cruel justicia mientras que muchos no tienen más opción que cumplir una reglamentación que hasta les prescribe el horario de sus relaciones sexuales. La sociedad es un panóptico absoluto, en donde intimidad, honor, autogobierno, responsabilidad o identidad son conceptos vanos y sin sentido. Curiosamente, en ese mundo también existe una lógica de la inclusión/exclusión porque hay salvajes, gentes que habitan fuera de las ciudades y más allá de los muros urbanos.

Como se puede ver bajo el disfraz aparente de una sociedad ordenada, limpia y administrada con detalle, late el horror más absoluto de la falta de libertad y capacidad de decisión de los seres humanos que en ella habitan. Bajo la apariencia de una utopía científicamente diseñada no hay más que las cadenas de

Lectura recomendada

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



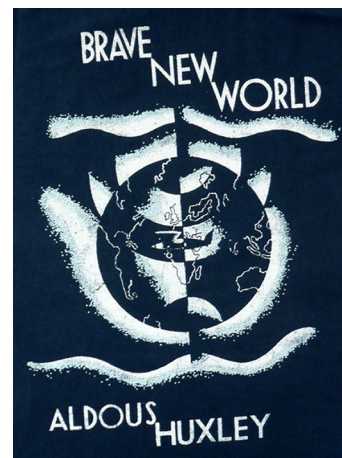
Yevgeny Zamyatin (1924). *We*.
Fuente: i.gr-assets.com

un Estado totalitario y la verdad de una sociedad distópica, desviada y disfuncional. Zamyatin critica cualquier intento de diseño social, a los planificadores sociales y económicos soviéticos y, en definitiva, a cualquiera que crea que la felicidad se puede lograr reglamentando la vida a costa de la libertad personal. Esta postura ética será un rasgo común de un buen número de distopías.

1.2.1. El mundo feliz de Aldous Huxley

Algo similar ocurre en la influyente *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley. Superficialmente, la sociedad retratada por Huxley es eficiente y ordenada. Se rige por criterios como la especialización y la productividad. Huxley imagina qué pasaría si convirtiésemos un mundo ordinario en una sociedad regida por criterios estrictamente científicos, sin atender a cuestiones de orden ético. Una genética ciega y eficiente rige los diseños de sujetos que nunca están infelices, porque toman raciones de *soma*, una droga que sirve para evitar los desequilibrios y cambios de humor propios del ser humano. La sociedad es estamental, con órdenes especializados, horarios para todo, propósitos que solo la clase dirigente conoce. Es un universo de relaciones mecánicas y frías, sin espacio para la improvisación ni la pérdida de tiempo. Si la genética es una de las bases de su organización social, la segunda parte del binomio lo forman los criterios de producción de Henry Ford. Los diseñadores sociales de *Brave New World* creen haber construido una utopía social deseable. La verdad es que bajo esa superficie de orden y estabilidad, encontramos un mundo aterrador, en donde se ha sacrificado por completo la libertad en aras de una eficiencia mal entendida. Huxley publica su obra en un momento político muy complejo, con la Europa continental sumida en una gran crisis económica y una serie de vaivenes políticos que, entre otras cosas, provocarían el ascenso de Hitler al poder en Alemania o la Guerra Civil en España. Un país industrialmente todopoderoso como los Estados Unidos de la década de los años veinte se encontraba en plena recesión tras el crack del 29. Lo que antaño parecía seguro, esa promesa de mejora económica perpetua bajo un criterio de estricta eficiencia empresarial, se desvanecía en el aire.

Ni Zamyatin ni Huxley pretenden en modo alguno enseñarnos qué sería una vida buena o demostrar bajo qué criterios sería mejor organizar una sociedad. Simplemente muestran lo aterrador que sería sacrificar la libertad personal en aras de principios abstractos que no dejan de ser la aplicación de una razón de Estado perversa. En ocasiones, estos productos reciben la etiqueta de *anti-utopías*, porque lo que el lector percibe de inicio es la existencia de un mundo utópico que tiene, no obstante, una cara oculta. También se ha hablado de *distopías de futuro limpio*, porque estas obras, ambientadas en futuros más o menos distantes, no muestran mundos caóticos o postapocalípticos como los de *Nineteen Eighty-Four* o *A Clockwork Orange* (Anthony Burgess, 1962). Estas últimas suelen ser descritas como *distopías*, *distopías de futuro sucio* o *distopías postapocalípticas*. La etiqueta es lo de menos. En nuestra opinión el vocablo *distopía* cubre bien todo tipo de obras ambientadas en el futuro, cercano o remoto, tanto da, o incluso en algún tipo de presente alternativo (que suelen

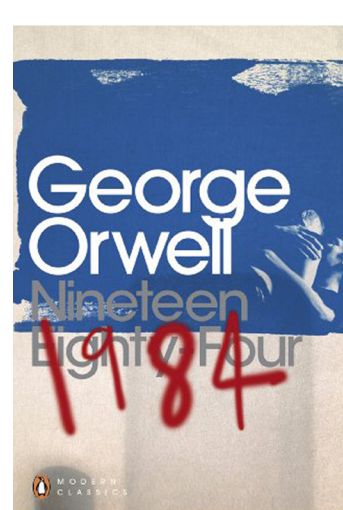


Aldous Huxley (1932). *Brave New World*.
Fuente: bolsamania.com

calificarse como *ucronías*), que contienen retratos sociales negativos y críticos, funcionan como avisos sobre los riesgos de no defender la libertad y, en definitiva, advierten sobre las desviaciones éticas que pueden sufrir sociedades en las que el ciudadano abdica de sus responsabilidades políticas. Es lo que indica el prefijo *dis*, que habla de la desviación, de la conversión de algo deseable (una vida buena) en un proyecto social inhumano.

1.2.2. La guerra perpetua de George Orwell

El escritor George Orwell era aficionado a las fábulas morales. Periodista, escritor y aventurero, su paso por la Guerra Civil española le dejó un profundo rencor contra el estalinismo y sus técnicas para destruir al enemigo interior. Orwell publicó su celebrada novela *Nineteen Eighty-Four* en un momento, 1948, en el que el nazismo y el fascismo italiano ya habían sido derrotados, y el estalinismo se alzaba triunfante y avanzaba por Europa del Este. El mundo de *1984* es un universo de guerra perpetua, en el que tres naciones han peleado entre sí durante tanto tiempo que es difícil saber cuándo empezó todo. Y lo es porque en la novela de Orwell, el Estado se encarga de reescribir la historia a medida que sus alianzas van cambiando. Es un mundo reglamentado, estamental, de partido único. El Partido y su líder son lo más importante. No hay debate, ni pensamiento libre ni posibilidad de amar a quien quieras. Es un futuro próximo, sucio y postapocalíptico en donde el desastre ya ha ocurrido. La guerra o guerras que lo devastaron todo ya acontecieron tiempo atrás.



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

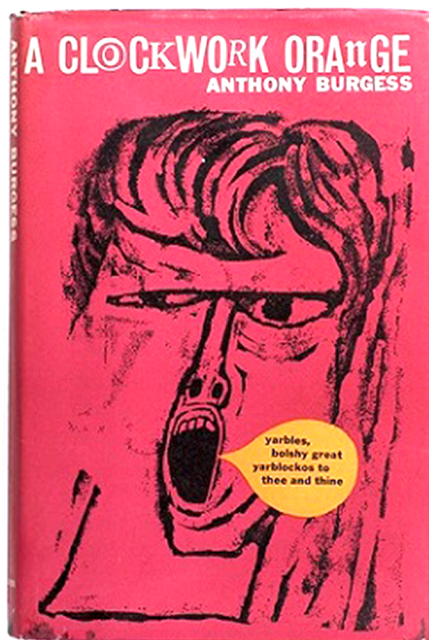
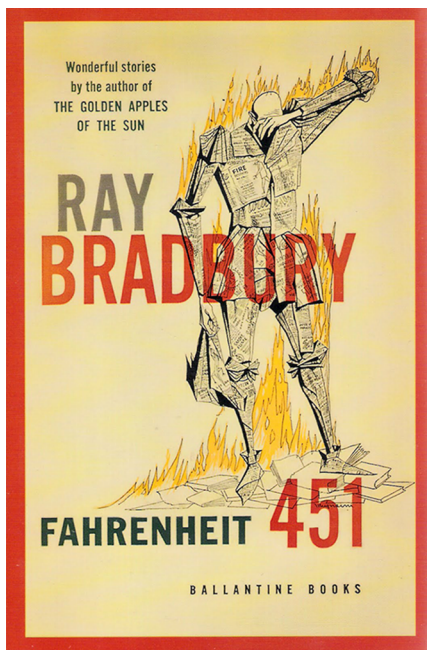
Pero toda distopía que se precie debe contener alguna esperanza, alguna vía de escape, algún desafío. Suele ser un personaje que se alza contra la autoridad, con resultados siempre inciertos, ya que no siempre su gesto de rebeldía logra ser el catalizador de una revuelta más amplia. Aquí el personaje es Winston, que se rebela, empieza a pensar por sí mismo, se enamora, lleva un diario secreto que logra ocultar durante un tiempo a esa sociedad de la hipervigilancia, huye y finalmente es atrapado y torturado sin piedad. Winston descubre, de forma temporal y azarosa, qué es la libertad. Sabe que vive en un mundo sin ella y que el Partido ha ocultado su totalitarismo bajo un igualitarismo radical y falso, pues el Partido no es más que una burocracia al uso sin más propósito que perpetuar su poder.

1.2.3. Bradbury y la consolidación de un canon

Dos novelas más nos ayudarán a fijar un canon clásico de la distopía literaria. Hablamos de las ya citadas *Fahrenheit 451* (1953) y *A Clockwork Orange* (1962). Las semillas plantadas por Huxley y Orwell germinan con fuerza en estas dos obras. Si algo aprenden Ray Bradbury y Anthony Burgess de las obras antes analizadas es que no se puede construir una distopía sólida sin reflexionar sobre la libertad. Por eso Bradbury convierte una figura de autoridad y normalmente respetada por los ciudadanos –los bomberos– en los agentes del caos. En *Fahrenheit 451* está prohibido leer, y los bomberos se dedican aquí a quemar libros, crean los incendios en lugar de extinguirlos. También aquí tenemos un

protagonista desafiante, un bombero llamado Montag que acabará rebelándose contra el sistema. Esta distopía comparte con las otras un detalle curioso que pueda parecer anecdótico si elaboramos una lectura más superficial. En *Fahrenheit 451* la letra escrita es el mecanismo de la rebelión. La lectura y la escritura permiten articular un pensamiento libre, verbalizar las injusticias y, en último término, levantarse contra el sistema. En la obra de Bradbury la memoria de los libros, y su literalidad, es preservada por los *hombres-libro*, que memorizan los volúmenes prohibidos y se exilian en los márgenes del territorio controlado por la autoridad, más allá de las vías del tren, para preservar la literatura. Es una imagen poética de enorme potencia. La literatura está también prohibida en *Nineteen Eighty-Four*. En *Brave New World*, el personaje John *el salvaje* ha leído a Shakespeare. Su mirada nos acerca el mundo hipervigilado y reglamentado en el que existen libros prohibidos. Las obras de Shakespeare pasan por ser un complejo catálogo de sentimientos humanos, precisamente lo que le falta al universo de *Brave New World*. El propio título de la novela proviene de una obra del autor inglés, en concreto del discurso de Miranda, en el acto V de *The Tempest*.

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



Fuente: Apocalypedia, Wikimedia

Tras la publicación de la obra de Bradbury puede afirmarse que el subgénero de la distopía literaria había fijado sus elementos narrativos básicos. Dos cuestiones se relacionan de manera directa con estas obras. La primera tiene que ver con la expansión y consolidación de la ciencia ficción como género literario. La periodización más repetida por los historiadores suele hablar de dos etapas, la de alumbramiento del género (1929-1936) y la de consolidación, su Edad de Oro (1937-1965). Orwell, Bradbury y Burgess escriben sus distopías en momentos en los que la ciencia ficción ha experimentado mayores niveles de aceptación por parte de los lectores, gracias en parte al trabajo hecho por gente como John W. Campbell, que en 1937 fue nombrado editor de la revista *Asounding*. La segunda cuestión relevante es la popularización cinematográfica de la ciencia ficción. En los años cincuenta se estrenan una serie de películas influyentes que ayudan a aumentar la popularidad de un género que hablaba de cuestiones candentes en la época, como el holocausto nuclear. Hablamos de películas como *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 Body Snatchers* (Don Siegel, 1956) o *The War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953). A su sombra también se estrenan multitud de subproductos que los estudios de Hollywood facturaban en serie para alimentar programas dobles, con públicos rurales y jóvenes en muchos casos. La calidad de películas como *Rocketship X-M* (Kurt Neumann, 1950), *The Monolith Monsters* (John Sherwood, 1957) o *Earth vs. The Flying Saucers* (Fred F. Sears, 1956) puede ser discutible, pero su existencia denota algo importante, y es que los miedos psicosociales de la época (en esencia los miedos de la Guerra Fría) se filtran y metabolizan a través de un género dúctil, con un público que se va mostrando más fiel con el tiempo, y que, en esencia, permite de maneras muy diversas hablar y comentar el presente más inmediato. Un buen puñado de estas obras presentan elementos distópicos, habitualmente expresados en el miedo a un final abrupto de la humanidad por daño nuclear directo o por los ataques provocados por monstruos que han mutado por causa de la energía atómica. La prueba de esta popularidad creciente la tenemos en una serie de televisión como *The Twilight Zone* (ABC, 1959-1964), estrenada en 1959 y que dedicó una parte de sus capítulos a historias de ciencia ficción. La creación de Rod Serling permitió que se adaptaran relatos de varios autores importantes del género, de entre los que cabe destacar a Richard Matheson.



2. Nuevos caminos de la distopía

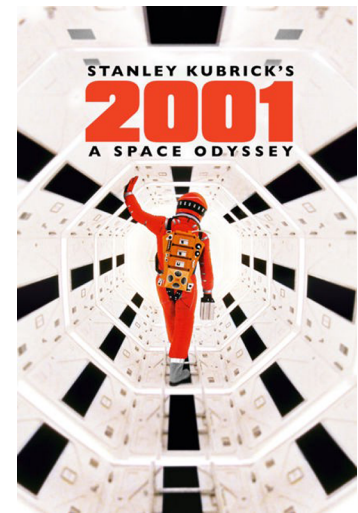
2.1. Escenarios de la *New Wave* y la literatura de Philip K. Dick

Durante los años sesenta y setenta, la ciencia ficción vivió una época de madurez en sus planteamientos y también de expansión comercial. En 1965 se publicó el *bestseller* de Frank Herbert, *Dune*. Un año después, la televisión estadounidense estrenó *Star Trek* (NBC, 1966-1969), que se convertiría en una de las franquicias más conocidas y rentables del género. La ciencia ficción no solo servía para expresar miedos a la hecatombe nuclear, sino que su vertiente especulativa y científica se afianzaba; incluso la reflexión política casaba muy bien con los recursos narrativos y las líneas temáticas de un género en expansión.

El subgénero distópico se había mostrado pionero en la integración narrativa de la **reflexión social y política**. Ahora esta necesidad de reflexión se expandía por todo el género de la ciencia ficción.

Además, la estética asociada a estas historias estaba dando pasos importantes. En 1968 se estrenó una película influyente, *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick), que nadie podía ya calificar como un subproducto de estudio ni una cinta exclusivamente para fans del género. En 1970, se funda en Estados Unidos la Science Fiction Research Association, lo que demuestra que la academia también empezó a interesarse por la cuestión. Darko Suvin, Brian Aldiss o Samuel Delany empiezan a publicar trabajos teóricos sobre el género.

Como suele suceder en estos casos, la expansión y complejidad creciente del género obliga a teóricos e historiadores a acuñar algunas etiquetas que permitan ordenar un poco el mapa de publicaciones. Entre 1964 y 1970 se publicaron una serie de textos, algunos de ellos asociados a la revista *New Worlds*, que facilitaron la aparición de la etiqueta *New Wave*, bajo la que se quiso aglutinar algunas obras de autores como J. G. Ballard, Michael Moorcock y William S. Burroughs. Lo primero que destacaba de la obra de estos autores es que sus



Stanley Kubrick (1968). *2001: A Space Odyssey*.

Fuente: miro.medium.com

ficciones no estaban enfocadas únicamente a cuestiones temáticas, sino que los cuentos y novelas de Ballard y Burroughs, por seguir con ellos, presentaban un notable esfuerzo lingüístico y estilístico.

Para hablar de un mundo alterado por el impacto de lo mediático, las tecnologías o las drogas, se necesitaba un nuevo lenguaje, nuevas vías expresivas que pensaran de nuevo cuál era el papel del yo en ese universo de sobreestimulaciones cognitivas.

Así aparecen *The Drought* (1964) y *The Crystal World* (1966), ambas de Ballard. También las obras de Burroughs, *The Ticket that Exploded* (1962) y *Nova Express* (1964). Previamente, Burroughs había publicado *The Naked Lunch* (1959), obra de culto en la que sus obsesiones sobre la imagen invasora y el impacto de las drogas ya estaban presentes. Estas obras son sombrías, están teñidas de un fuerte negativismo y son pesimistas respecto a las posibilidades de supervivencia de la especie humana en entornos cada vez más incontrolables y exigentes. La distopía mutaba, se movía según las exigencias del momento y en los sesenta se habla de los estados alterados de la consciencia por el impacto de las drogas, pero también de los medios de comunicación, que se han convertido en colonizadores del cuerpo.

Un autor estadounidense obsesionado con las conspiraciones y los mundos duplicados hizo más que ningún otro por el género de la ciencia ficción y la distopía en particular. Se trata de Philip K. Dick. En 1968 publicó la novela corta *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, que sería la base argumental de la posterior *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), y un año después aparecería *Ubik* (1969). Dick siempre ha sido un autor inclasificable, único en muchos sentidos, pero cuya influencia dentro del género es innegable. Antes de que la realidad virtual permitiera a autores como Gibson o Egan pensar en mundos duplicados, Dick ya lo había hecho. Sus obras son en ocasiones imperfectas, apresuradas, e incluso narrativamente poco sólidas. Pero sus ideas son brillantes y sus reflexiones sobre el devenir de la historia o el papel de los medios de comunicación lo sitúan entre los mejores autores del género. En su cuento *The Minority Report* (1956) imaginó un sistema de precrimen en el que la policía puede ver un delito antes de que se cometa, lo que permite castigar a un culpable que todavía no lo es pero, sin duda, *será*; para Dick era una manera de decir que vivimos en la distopía panóptica total. Este tipo de paradojas hacen especialmente atractivas las obras de Philip K. Dick. En *The Man in the High Castle* (1962) se preguntó qué sucedería si las fuerzas del Eje hubiesen ganado la Segunda Guerra Mundial. Recientemente hemos podido ver una versión serial de esta historia producida por la plataforma Amazon, lo que prueba la actualidad del autor y de su imaginario.

Lectura recomendada

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

2.2. Las distopías demográficas

Durante los años sesenta y setenta también se extendió un tipo de distopía que tomaba como elemento argumental central el tema demográfico. Los discursos públicos de la época empezaron a incorporar conceptos como superpoblación, escasez, ecología o contaminación ambiental. Recordemos que la primera crisis del petróleo data de 1973. En Estados Unidos nadie pensó que la escasez de combustible pudiese ser una realidad, pero algo así se produjo finalmente e impactó a la opinión pública. Para calificar las obras distópicas que tratan estos temas se ha acuñado el término *demodistopía*. Ya las distopías clásicas contenían previsiones sobre demografía. En *Brave New World* los seres humanos son el fruto de complejos procesos biotecnológicos regidos por la genética. En *Nineteen Eighty-Four* hay una política de control demográfico para los miembros del Partido y una política natalista para los *proles*, que viven más allá de los límites de las ciudades controladas por el Partido. En los sesenta, estas preocupaciones se refuerzan hasta el punto de que ecologismo, demografía y apocalipsis se convierten en ingredientes principales de las demodistopías. Como no podía ser de otra manera, aquí la ciencia ficción retoma algunos de los debates científicos de la época, como la teoría de la transición demográfica, que estudiaba la relación existente entre control de la natalidad y crecimiento económico.

En el terreno de la ficción hay que destacar varias obras. En *The Wanting Seed* (1962), Anthony Burgess imagina un Londres superpoblado en el que la heterosexualidad está perseguida. La homosexualidad se entiende como una práctica más segura para un escenario en el que los recursos no llegan para alimentar a una población excesiva. Poco después, las cosas van cambiando, la religión reaparece con fuerza, se crean rituales de fertilidad y el canibalismo se convierte en la manera de controlar el exceso poblacional. La novela juega constantemente con la inversión cognitiva, en un intento por descolocar al lector a través de elementos o prácticas conocidas que ven alterada su función. En 1966, Harry Harrison publicó la muy conocida *Make Room! Make Room!*, la novela en la que se basó la popular película *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973). Aquí encontramos un escenario ya conocido por los aficionados al género: sobrepoblación, caos social y político, escasez y un compuesto, el *Soylent Green*, que alimenta a una población famélica y abocada a la autodestrucción. El compuesto está hecho a partir de restos humanos. Poco después se publica *The Population Bomb* (Paul R. Ehrlich, 1968), una lectura catastrofista y malthusiana del crecimiento humano, centrado en el análisis de los países subdesarrollados. También *Population Doomsday* (Don Pendleton, 1970), la historia de otro mundo superpoblado en el que se adopta una eugenesia planificada como solución. Además se adopta la energía nuclear como alternativa, lo que demuestra que la demografía y el ecologismo se entremezclaban sin problema. En *The Edict* (Max Ehrlich, 1971), veremos la aplicación de medidas drásticas para evitar el crecimiento de la población. Algunas otras obras, como *A torrent of faces* (James Blish, Norman L. Knight, 1967) o *Stand of Zanzibar* (John

Lectura recomendada

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

Brunner, 1968), que entremezclan mundos superpoblados, estructuras políticas fascistoides y geopolítica global, también gozaron de cierta popularidad en la época. Como afirma Domingo:

«La distopía es, por lo menos durante este período histórico, eminentemente hobbesiana. La mirada distópica, en vez de ascender, de mirar a lo alto como pretende la utopía, se sumerge en los abismos, desciende a lo tenebroso del fondo humano.»

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

3. Un mundo como el nuestro: la distopía *cyberpunk*

La creciente complejidad del fenómeno distópico obligó al teórico Lyman Tower Sargent a acuñar el término *distopía crítica* para explicar los grandes cambios que se estaban produciendo en el pensamiento distópico en los convulsos años ochenta del siglo xx. Para Raffaella Baccolini, las distopías críticas promueven una mayor conciencia histórica en el lector, al tiempo que los personajes, más maduros y complejos, muestran una nostalgia por el pasado mucho menor que sus antecesores del período distópico canónico (Baccolini, pág. 116). La respuesta a un mundo progresivamente cibernético y obsesionado por las tecnologías de la información llegó en forma de obras que, sin complejos y con una postura abiertamente militante, mostraban la cara menos amable de una sociedad postindustrial que era, según el discurso neoliberal, la esperada culminación de un proceso histórico.

Este contenido reflexivo sobre la historia explicaría que alguien como Winston, el protagonista de *Nineteen Eighty-Four*, busque los restos de lo que el mundo ha sido en la zona extramuros, más allá de los límites del territorio controlado por el Partido, entre los *proles*. Por su parte, protagonistas de distopías posteriores, como Case en *Neuromancer* (William Gibson, 1984) o la mayor Kusanagi en *Ghost in the shell* (Mamuro Oshii, 1995), manifiestan pocas ataduras con un pasado enterrado y periclitado bajo toneladas de información digital.

En los años ochenta, la ciencia ficción parecía estar en todas partes. El estreno de *Star Wars* (George Lucas, 1977) ayudó a consolidar la fórmula del *blockbuster* cinematográfico. La saga continuó en los ochenta. Un amigo de George Lucas, Steven Spielberg, tendría éxitos incontestables dentro del género, como *Close Encounters of the Third Kind* (1977) o la celeberrima *E.T.:The Extra-Terrestrial* (1982). Pero si estas películas se abrían a un público amplio y familiar con historias luminosas y fácilmente accesibles, una parte de la literatura de ciencia ficción se hacía más oscura y pesimista. El *cyberpunk* hizo de la distopía su principal apuesta ética y política. Los autores de este subgénero dieron simplemente por supuesto que el futuro ya había acontecido y no era ni luminoso ni esperanzador. Dos autores destacan por encima de los demás, William Gibson y Bruce Sterling. El primero sería rápidamente considerado el padre del movimiento y su más destacado exponente, mientras que Sterling actuaría no solo como escritor, sino también como ideólogo y organizador del movimiento; a principios de los ochenta publicó el fanzine *Cheap Truth* y poco después, en 1986, la antología de relatos *Mirrorshades*.



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

Lectura recomendada

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

En el *cyberpunk* confluyen unos referentes fácilmente identificables. La paranoia de un siempre certero Philip K. Dick y el sucio nihilismo de un Burroughs *new wave*, precursores ambos del movimiento, se daban cita en la prosa descarnada de un intuitivo William Gibson, que en 1984 publicaba la novela fundacional *Neuromancer*. El libro cuenta la historia de Case, un *cowboy* del ciberespacio (un *hacker* en realidad) que ha perdido la capacidad de conectarse a la matriz. A Case le encargan una misión, robar la conciencia de Dixie Flatline, que había sido su mentor. Para ello se alía con Molly Millions, un personaje que ya había aparecido en un relato anterior de Gibson. Como vemos, una historia rocambolesca que mezcla ecos de la novela negra con una ambientación futurista marcada por el impacto de la informatización del mundo. La novela, que había sido un encargo del editor Terry Carr, ganó los premios Hugo, Nebula y Philip K. Dick del año siguiente. En 1981, William Gibson había publicado en la revista *Omni* el cuento «Johnny Mnemonic», y un año después apareció «Burning Chrome».

La visión de Gibson es sombría. Crea un mundo oscuro, plagado de cibercriminales, siempre al borde del caos; un mundo de millonarios y grandes capas poblacionales abocadas a la miseria más absoluta. En ese universo, los protagonistas suelen vivir en las grietas del sistema, en sus intersticios. Más que vivir, sobreviven, en medio de un mundo regido y dominado por las grandes corporaciones, que acumulan más poder que los estados.

El *cyberpunk* también mostró preocupación por el lenguaje literario. Los personajes hablan en ocasiones una extraña jerga plagada de términos que remiten a tecnologías que en parte son conocidas. El *cyberpunk* tiene un pie puesto siempre en la realidad del lector, quien es capaz de reconocer el mundo que le describen, pero al mismo tiempo mira hacia un futuro caótico y desviado que, a juicio de muchos, ya ha acontecido sin remedio.

Poco antes de la publicación de *Neuromancer*, el film *Blade Runner* había irrumpido en el panorama audiovisual marcando un antes y un después en lo que a imaginación del futuro se refiere. Ese futuro Los Ángeles, abigarrado, caótico, síntesis de elementos arquitectónicos aparentemente contradictorios, es un escenario posmoderno pesadillesco que influye en los entornos urbanos nocturnos de películas posteriores como *Terminator* o *Robocop*. Ese Los Ángeles de *Blade Runner* bien podía parecerse a la Chiba (Japón) del *Neuromancer*. Las ciudades se convertirán en la expresión física más evidente de ese futuro caótico en el que ya nada es como había sido.

El aspecto visual de un entorno futuro siempre ha sido un punto central del pensamiento distópico, por ello no puede sorprendernos que el cine haya sido, en este tema, el gran aliado de la literatura distópica. Los escenarios urbanos de *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), *Rollerball* (Norman Jewison,

1975), *1984* (Michael Radford, 1984) o incluso la aséptica ciudad de *Videodrome* (David Cronenberg, 1983) siguen resultando impactantes y descorazonadores, cercanos y reconocibles hoy en día. El tiempo ha confirmado, desgraciadamente, muchas de las predicciones realizadas por estas obras, que ya hablaban de megalópolis caóticas, desorganizadas y estratificadas socialmente, incluso geográficamente segregadas. El movimiento se denomina *cyberpunk*, y el punk había sido un movimiento explosivo que adquirió su sentido en los entornos urbanos degradados de la Inglaterra de finales de los setenta.

En estos universos de pesadilla, los protagonistas de las historias tienen siempre un ánimo rebelde, pero en este caso suele ser a su pesar, y no siempre cumplen su papel de héroes con la dedicación y entrega de un Luke Skywalker, pongamos por caso. El punk también se aprecia en esa actitud desencantada de algunos personajes de Gibson o Sterling. Una cierta actitud errática, poco comprometida y esquiva es consustancial a la vida de personajes que solo buscan sobrevivir, más que cambiar el funcionamiento del sistema social. William Gibson publicó en años posteriores *Count Zero* (1986), *Mona Lisa Overdrive* (1988) y tres obras que forman la trilogía del Puente, *Virtual Light* (1993), *Idoru* (1996) y *All Tomorrow's Parties* (1999). En ellas sigue explorando temas como el impacto de la tecnología en un mundo cibernético, la disolución del yo en entornos virtuales y la criminalidad de las grandes corporaciones. La unión entre el sujeto y un flujo de información es una posibilidad muy real en las obras de Gibson. Por su parte, Bruce Sterling publicó *Schismatrix* (1985), *Islands in the Net* (1988) y, junto a Gibson, *The Difference Engine*. Sterling era ya un autor con experiencia. Había publicado *Involution Ocean* (1977) y *The Artificial Kid* (1980). En *Islands in the Net* cuenta la historia de Laura Webster, relaciones públicas de la corporación multinacional Rizome. La empresa se ve implicada en un asesinato de corte político. Laura y su marido David se ven metidos en el centro de una conspiración empresarial en un mundo que habla de redes de comunicación globales, poderes corporativos incontrolables, estados debilitados por la acción de actores económicos poderosos y hasta de teorías de gestión empresarial totalizadoras. Gibson y Sterling demostraron ser lectores atentos de la realidad y supieron siempre cómo extrapolar hallazgos técnicos y tecnologías con futuro a los escenarios distópicos de sus novelas. Sterling fue crucial en la publicación de la antología *Mirrorshades* (1986), que contaba con textos de Pat Cadigan, John Shirley, Rudy Rucker, Greg Bear, el propio Sterling y Gibson, entre otros autores.

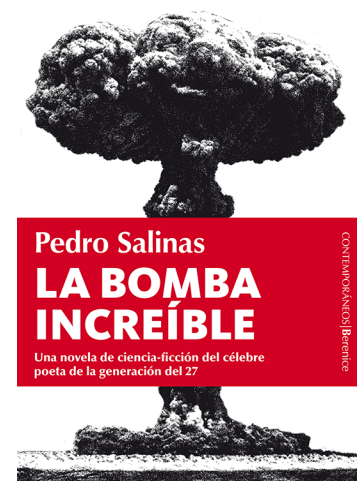
4. Otras voces, otros ámbitos: el caso español

Como pasa en otros ámbitos y en otros terrenos artísticos, también la ciencia ficción ha sido considerada durante mucho tiempo un terreno preferentemente anglosajón y masculino. Esto no responde tanto a una realidad como a una manera incorrecta o interesada de analizar el mercado. En los últimos años, se ha trabajado mucho desde ámbitos académicos y editoriales para corregir esas lecturas erróneas que parten de preconcepciones muy extendidas, pero que, con el tiempo, han ido perdiendo fuerza. En la cultura hispánica ha existido la ciencia ficción y pueden rastrearse ejemplos de casi todas las tendencias y opciones. Cuestión diferente es el impacto comercial o la distribución internacional de esos productos.

En España, la ciencia ficción literaria coge vuelo a través del *pulp*. Es justo mencionar que autores como George H. White, pseudónimo de Pascual Enguídanos, es el responsable de la saga de los Aznar, que entre 1953 y 1958 llegaría a los treinta y dos títulos publicados (Íñigo Fernández, pág. 300). Esta literatura de quiosco, muy popular y que abarcaba variados géneros, puede no ser siempre la de mayor impacto estético y calidad, pero sin duda tenía importancia comercial y fue capital en la formación de muchos amantes del género. Ese *pulp* de ciencia ficción presentó variadas formulaciones y temas, desde el viaje interestelar hasta construcciones que la emparentan con la *space opera*. Más allá de esta literatura popular, encontramos muestras de ciencia ficción de gran interés. Es el caso de *La bomba increíble* (1950), de Pedro Salinas. Esta novela del conocido poeta está ambientada en un futuro incierto y en una nación regida por los más estrictos criterios científicos, hasta el punto que las muestras de subjetivismo son reprimidas como algo inaceptable. En ese mundo de claras resonancias distópicas, aparece una bomba en un museo de armas que no explota ni parece producir efecto alguno. La búsqueda de una explicación científica a este hecho es vista por Salinas con un deje irónico que muchos años después encontraríamos en las narraciones de autores como Douglas Adams. Salinas habla de una sociedad sin pasiones ni sobresaltos, en donde el lenguaje ha perdido gran parte de su fuerza y en donde el criterio técnico-científico rige las vidas de los ciudadanos. Estos motivos provienen de otras narraciones distópicas anteriores (Huxley y Orwell, por ejemplo) y convierten *La bomba increíble* en una novela de gran interés y en absoluto ajena a las tradiciones del subgénero distópico.

Lectura recomendada

Para una mejor comprensión del impacto de *La bomba increíble* de Pedro Salinas y también de su recepción, hay que consultar el capítulo de **Mariano Martín Rodríguez**, «Narrativa 1900-1953», incluido en Teresa López-Pellisa (ed.) (2018), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Madrid: Iberoamericana. Martín Rodríguez califica la novela de Salinas de narración utópica. Sin necesidad de entrar en discusiones terminológicas sobre la obra de Salinas, aprovecho este inciso para explicar que, a mi entender, cualquier narración que trate de explicar los desvíos a los que ha llegado una sociedad, ya sea por la aplicación



Pedro Salinas (1950). *La bomba increíble*.
Córdoba: Berenice.
Fuente: librosdecibola

de criterios tecnocientíficos o simplemente por el deshilachamiento del sistema social (por donde entraría toda la narrativa de tintes apocalípticos), es una narración distópica. Esta teoría es de corte pragmático y pone el acento en la recepción y comprensión del mensaje de la obra en cuestión.

El mensaje apocalíptico se filtró a otros medios de expresión. El cine también incorporó el futuro como problema que se debía tratar, aunque con menos profusión y títulos que otras cinematografías. En 1963, Mariano Ozores estrenó *La hora incógnita*, película atípica que cuenta las vidas de unas asustadas gentes en un mundo abocado al cataclismo nuclear. La ciencia ficción y la visualización de mundos vagamente distópicos no es algo ajeno al cine español, pero en muchos casos se encuentran trazas mezcladas con lo fantástico (recordemos las muchas y genuinas muestras de fantaterror de autores como Jess Franco o Paul Naschy, entre otros). Sí recomendaríamos la revisitación de una cinta extraordinaria como es *Una gota de sangre para morir amando* (1973), en la que Eloy de la Iglesia homenajea de manera muy visible películas como *A Clockwork Orange*, de Kubrick, y también el *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut. Narrativamente, la cinta se adentra en los esquemas del *thriller* más convencional, acaso con tintes algo desvaídos de *giallo* italiano. Una mezcla imposible, aparentemente, pero muy sugerente. Los escenarios cinematográficos postapocalípticos aparecen también en otras películas, como *El refugio del miedo* (José Ulloa, 1974) o *Último deseo* (León Klimovsky, 1975), y la distopía científica es la base de la extraña *Memoria* (Francisco Macián, 1974).

Sería justo no olvidar el capítulo televisivo en este repaso sucinto de algunos ítems de la distopía española. Ahí destacan los nombres de Narciso Ibáñez Serrador, Juan José Plans, José Luis Garcí y Antonio Mercero. Especialmente relevante para la historia de la televisión fue el primero de ellos, por su trabajo en los contenedores *Mañana puede ser verdad* (TVE, 1964-65) e *Historias para no dormir* (TVE, 1966-82), que incluían muchos relatos de corte fantástico, pero también algunos de ciencia ficción, como *N.N.23* (1965) o *La alarma* (emitido el 20 y el 27 de mayo de 1967).

5. Cuestiones finales

5.1. Opciones sobre un futuro inestable

La distopía dibuja un futuro desviado. Su propuesta tropológica y discursiva es clara: nos aguarda un mañana peor que el hoy y ese mañana puede estar a la vuelta de la esquina. A veces incluso podemos no darnos cuenta de que ese mañana ya ha acontecido. Orientarse en las diferentes versiones de esa apuesta discursiva no es sencillo. Aunque hay tantos futuros como obras, lo cierto es que las propuestas pueden agruparse en tres grandes grupos, tres formas en las que la distopía crítica ha desplegado su potencial:

1) El futuro será un entorno urbano *clean* (aparentemente) y *high-tech* hipervigilado y controlado por la lógica del partido único. Viviremos gobernados por una dictadura auxiliada por poderes fácticos como los medios de comunicación, sin margen para el pensamiento disidente y bajo un régimen de terror total. Esa dictadura oculta todo un universo oscuro y marginal, foco de revoluciones y revueltas, que se nos muestra como el reverso de ese entorno *high-tech*. Sería el caso de *V for Vendetta* (John McTeigue, 2005), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) o la seminal *Matrix* (Wachowski Bros., 1999).

2) El futuro será un mundo al borde del caos, un escenario en perpetuo y precario equilibrio, posttecnológico, marcado por el devenir de las tecnologías de la información y la nanotecnología. En ese mundo, el impacto de la tecnología nos obligará a redefinir nuestro concepto de humanidad. Es la propuesta de la conspiranoica *A Scanner Darkly* (Richard Linklater, 2006) o la de toda una saga que ha hecho del futuro un inquietante, por reconocible, escenario: la franquicia *Ghost in the shell*, y por extensión gran parte de la obra de Mamuro Oshii. También es la inquietante versión del futuro de una parte importante del *cyberpunk*, y en concreto de muchas de las obras de William Gibson. Un universo posthumano plagado de cuerpos biónicos y memorias prostéticas.

3) O bien, y esta es la opción más dramática y destructiva, el futuro será un caótico mundo postapocalíptico al borde de la extinción en donde sobrevivir es el único objetivo al que el ser humano puede aspirar. Escenarios marcados por el desastre y la pervivencia de una cultura anterior que nos llega en forma de restos *low-tech*, desiertos urbanos habitados por un último hombre o civilizaciones al borde del final son algunas de las variantes de este entrópico y caótico futuro en donde no hay dobles ni suplantaciones digitales, ni nanotecnología, ni esperanza. La novela de Cormac McCarthy *The Road* (2006), convertida en película tres años después, es una perfecta recreación de ese futuro que vislumbramos en demodistopías como *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) o en las obras que hacen del *último hombre en la tierra* perfecta metáfora de un entorno en progresiva degradación.

Cada una de estas posibilidades tiene características propias y otras compartidas. Estas tres variantes del pensamiento distópico han logrado construir una fuerte corriente de pensamiento crítico y han demostrado una capacidad para reflexionar sobre los caminos actuales de la política, la ciencia y la tecnología. Estas tres variantes reflexionan de formas diversas, pero siempre con un objetivo crítico, sobre el sentido que hemos otorgado al progreso como fuerza motora de nuestras sociedades.

5.2. Una técnica predictiva: la crítica sobre nuestro presente

La distopía suele fijar su atención en los costes no atendidos de un largo proceso histórico que atraviesa la era de los imperios y desemboca en el siglo XX. La distopía denuncia **la aceptación acrítica de la idea de prosperidad**, convertida «ella misma en un ideal» (Bruckner, 2003, pág. 190). Este proceso ha transcurrido parejo a la desacralización del mundo, a la pérdida efectiva de poder de una visión religiosa sobre el devenir y las relaciones sociales. En parte, la ciencia y la tecnología ocuparon el lugar de una visión religiosa del mundo en retirada, hasta que se convirtieron para algunos en una nueva religión, tan exigente como la supuestamente superada y periclitada.

La supervivencia de un último hombre

Podemos citar las diferentes versiones de la excelente novela de Richard Matheson *I am Legend* (1954) como ejemplo de esta tendencia que hace de la supervivencia de un *último hombre* su principal excusa narrativa; hablamos de las versiones cinematográficas de U. Ragona (1964), Boris Sagal (1971) y la más reciente de Francis Lawrence (2007), con Will Smith como protagonista.

Las distopías suelen dar cuenta de un fracaso: el de la utopía liberal (Wagner, 1997, págs. 113-114). Como sabemos, el triunfo del liberalismo político y de sus principios ético-filosóficos marca nuestro momento histórico; liberalismo asentado sobre firmes convicciones capitalistas que conforman una economía de mercado en la que se mueven y desarrollan la mayor parte de países actuales. Que los resultados obtenidos finalmente por un modelo que se (auto)afirma como el mejor de los posibles están lejos de las altas pretensiones que aún hoy predica es una cuestión que debemos considerar. Si vivimos o no en el mejor de los mundos conocidos hasta la fecha es algo que carece de importancia (casi cualquiera aceptaría hoy ese extremo), pero que vivimos en un mundo con problemas, muy graves ciertamente, es algo mucho menos aceptado por los discursos públicos dominantes.

Las distopías críticas hablan de las constantes tensiones que un sistema político autoritario provoca en las psiques de sus ciudadanos. Según esta teoría, quienes ejercen el poder político estarían creando un modelo de sociedad que supera con mucho las capacidades psicológicas del sujeto, que se vería así desbordado e incapacitado para adaptarse a las exigencias que dicho modelo impone. La distopía, además, se opone al pensamiento utópico rechazándolo plenamente y mostrando crudamente cuáles son los efectos perversos del **diseño social**. Sea como fuere, tanto utopía como distopía juegan con la idea de dislocación temporal, ya sea en su vertiente de tiempo alternativo o como futuro imaginado. Ese deseo de un futuro mejor (que habita en manifestaciones del discurso distópico tanto como en el utópico) que presenta raíces biológicas y como categoría cognitiva se ha integrado perfectamente en un mundo marcado por el devenir de la tecnología.

Lecturas complementarias

Nuestro cerebro es una máquina de predicción. El mecanismo biológico que nos permite estimar las consecuencias de una acción nos posibilita, igualmente, imaginar futuros alternativos al momento presente. El optimismo cognitivo está relacionado, biológicamente, con la supervivencia y el sistema inmunitario. En este sentido se pronuncian:

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

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

Musson y Alley (1988). «Depression and Self-directed Attention». En: Lauren B. Alloy (ed.). *Cognitive processes in Depression* (págs. 193-222). Nueva York: The Guilford Press.

La nueva *ciudad de Dios* es digital y la utopía se ha convertido en el digitalizado deseo de un entorno virtual(izado) en donde el sujeto vive rodeado de datos y autopistas de la información. Los gurús de una vida domotizada sueñan con futuros plagados de «horizontalidad», porque creen que la información, los datos y su gestión traerán un mundo mejor para todos, particularmente para quienes menos tienen ahora. Hoy día hay numerosos submundos edénicos plagados de gentes que sueñan con la destrucción del poder y de la verticalidad administrativa. Algo en este imaginado futuro se nos antoja demasiado

Lecturas complementarias

Un análisis macroeconómico demuestra un progreso constante del conjunto de la sociedad, y oculta, más aún, las peores y más oscuras zonas de nuestro entorno. Así razonan, entre otros:

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

simple, por lo que parece sensato recurrir al pensamiento distópico como forma de anticipar lo que el futuro pueda depararnos. La distopía no ha perdido su capacidad para:

«[...] fabular sobre el peor en vez del mejor de los mundos posibles proyectado en el futuro [...] al que se añade la denuncia de ese control absoluto de la vida humana que el sueño de una planificación social filosófica y científica que abarca todos los ámbitos entraña, y que es propio de las utopías.»

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

Antes de finalizar es necesario apuntar algunas cuestiones sobre uno de los fenómenos televisivos más relevantes de los últimos años. Hablamos del estreno de la versión televisiva de *The Handmaid's Tale* (1985), la novela de Margaret Atwood. La serie, producida por [Hulu (2017-actualmente)], dibuja un mundo cruel, situado en un futuro incierto o un presente alternativo, en el que las mujeres han perdido todos sus derechos y viven sometidas, represaliadas y esclavizadas en Gilead, un país ficticio que ocupa una parte importante de lo que había sido Estados Unidos. Gilead supone una involución política y social de primer orden. La obra se emparenta con las distopías demográficas, ya que uno de los problemas centrales en Gilead es la natalidad. Las mujeres han perdido en gran medida su capacidad de procreación, lo que ha justificado que la burocracia de Gilead esclavice a quienes llama *criadas*, que son violadas sistemáticamente por sus dueños legales (los famosos comandantes de Gilead) para que tengan a los hijos que las mujeres de esos burócratas no pueden concebir. Atwood opera una inversión cognitiva de primer orden, porque la irracionalidad de la propuesta es tal que una gran incomodidad asalta al lector en muchos puntos del relato. Porque en Gilead no estamos ante el mundo caótico de *The Road*, en donde la lucha por la supervivencia provoca altos niveles de violencia, sino ante un universo en donde la anulación completa de la voluntad y los derechos de las mujeres está amparado en una compleja burocracia que le da a todo una siniestra apariencia de legalidad. No es casual que la adaptación de la novela haya aparecido en un momento en el que se está repensando el papel de la mujer y se ha reactivado en gran medida la lucha por una igualdad real entre hombres y mujeres.

No podemos calificar la presencia de las mujeres creadoras dentro del mundo de la ciencia ficción como mayoritaria pero, sin duda, las aportaciones de escritoras y cineastas han quedado en muchos casos oscurecidas de manera injusta. Las causas son múltiples y no es el objetivo de este texto explorarlas, sino destacar la importancia de algunas de estas aportaciones. Hemos citado a Margaret Atwood, que ha publicado muy recientemente una continuación de su exitosa *The Handmaid's Tale*, titulada *The Testaments* (2019), pero otras autoras también han conocido éxitos importantes, como el caso de Ursula K. Le Guin. Su novela *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974) cuenta la historia de dos planetas gemelos, Urras y Anarres. El primero es parecido a la Tierra, el segundo es una luna del primero y basa su sistema social en una suerte de utopía anarquista. La novela, compleja y rica, incorpora reflexiones que



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

Fuente: amazon.com

van de la teoría del lenguaje a la teoría política. Octavia E. Butler también fue una autora dedicada a la ciencia ficción, muy laureada, y que nos brindó en su momento obras fundamentales como *Kindred* (1979), en donde una mujer afroamericana, Dana, se ve transportada en el tiempo de manera inexplicable a un Maryland esclavista de principios del siglo XIX. Butler escribió diferentes series de novelas en las que casi nunca abandona su instinto socialmente crítico. Atwood, Le Guin y Butler han sido autoras multipremiadas, con carreras sólidas y muy centradas en la ciencia ficción, y todavía hoy cuesta encontrarlas en algunas listas de mejores autores u obras del género. A veces incluso se nos olvida que la que bien podría ser la novela fundacional de la ciencia ficción, *Mary Shelley's Frankenstein* (1818), fue escrita por una mujer.

En el ámbito español también existen, obviamente, escritoras dedicadas al mundo de la ciencia ficción. En los últimos años hemos visto enormes y exitosos esfuerzos editoriales por rescatar sus nombres y su obra. En fechas recientes, la escritora Lola Robles y la profesora y experta en el género Teresa López-Pellisa han editado sendos volúmenes dedicados a las autoras de ciencia ficción que llevan por título *Distópicas* y *Posthumanas*. En el primer volumen se recogen textos de Elia Barceló, Susana Vallejo, Blanca Mart o Ángeles Vicente, entre otros. En el segundo encontramos a Lola Robles o Nieves Delgado, y hasta un texto clásico de Emilia Pardo Bazán. Este trabajo editorial demuestra no solo que la ciencia ficción no es ajena a la tradición hispana, como ya hemos apuntado, sino que las mujeres están presentes y tienen mucho que decir.

Concluimos esta aproximación recordando un detalle en absoluto menor sobre el papel de las escritoras de ciencia ficción en el panorama actual. Dos de las sagas más exitosas de los últimos años han sido escritas por mujeres. Nos referimos a las trilogías *The Hunger Games* (2008-2010) y *Divergent* (2011-2013), escritas, respectivamente, por Suzanne Collins y Veronica Roth. Estas sagas distópicas, convertidas en carísimas películas de Hollywood, demuestran, una vez más, que la distopía es un mecanismo privilegiado para vehicular reflexiones de orden ético y político, incluidas cuestiones de género (ambas sagas tienen a una mujer como protagonista principal), y que dichas discusiones encuentran lectores y espectadores interesados en este tipo de productos complejos y que ya no sufren la etiqueta de obras para fans y grandes seguidores de la ciencia ficción.

Bibliografía

Alloy, Lauren B. (ed.) (1998). *Cognitive processes in Depression*. Nueva 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*». En: Raffaella Baccolinni, Tom Moylan. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* (págs. 113-134). Nueva York: Routledge.

Baccolinni, Raffaella; Moylan, Tom (2003). «Introduction: Dystopia and Histories». *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* (págs. 1-12). Nueva 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, edición original en inglés 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». En: Teresa López-Pellisa (ed.). *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* (págs. 71-122). Madrid: Iberoamericana.

Merrick, Helen (2009). «Fiction 1964-1979». En: Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint. *The Routledge Companion to Science Fiction* (págs. 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». En: Raffaella Baccolinni, Tom Moylan (eds.). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination* (págs. 69-90). Nueva 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.

