

# **Pesadillas distópicas en el cine de ciencia-ficción**

## **Dystopian Nightmares in the Science-Fiction Film Genre**

**María Dolores Clemente-Fernández**

**Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), España**

**[mariadolores.clemente@unir.net](mailto:mariadolores.clemente@unir.net)**

*Fecha de recepción: 21 de abril de 2016*

*Fecha de recepción evaluador: 10 de junio de 2016*

*Fecha de recepción corrección: 5 de julio de 2016*

### **Resumen**

La ciencia-ficción ha sido un terreno abonado para poner en pie aterradoras semblanzas de futuros posibles apoyadas en la dicotomía utopía-distopía. El tratamiento de estas sociedades distópicas, concebidas como maquinarias perfectas de opresión, represión y anulación del pensamiento crítico, ha evolucionado principalmente desde Estados fuertes y paternalistas –deudores de los totalitarismos nazis y estalinista– hasta gigantescas corporaciones globales abanderadas del libertarismo.

**Palabras clave:** Distopía, Utopía, Ciencia-Ficción, Género Cinematográfico, Totalitarismo, Libertarismo.

### **Abstract**

The Science-Fiction has been a fertile soil for the sketch of possible and terrifying future-views which rest on the dichotomy between utopia-dystopia. The handling of these dystopian societies, conceived as a perfect machinery of oppression, repression and annulment of critical thinking, has evolved primarily from strong and paternalistic states

–which are debtors towards Nazi and Stalinist totalitarianism– to huge global corporations which are the standard-bearers of libertarianism

**Keywords:** Dystopia, Utopia, Science-fiction, Film Genre, Totalitarianism, Libertarianism.

*WINSTON: ¿Cómo evitar lo que tengo delante de los ojos? Dos y dos son cuatro.*

*O'BRIEN: A veces, Winston. A veces son cuatro, a veces son cinco, a veces son todo eso al mismo tiempo. Ni el pasado, ni el presente, ni el futuro existen por sí solos, Winston. La realidad está en la mente humana: no en la mente individual que comete equivocación y en seguida perece, sino en la mente del Partido que es colectiva e inmortal.*

Richard Burton (O'Brien) y John Hurt (Winston) en la película 1984 (Nineteen Eighty-Four, Michael Radford, 1984)

1984 de George Orwell y *Un mundo feliz* de Aldous Huxley. Dos obras emblemáticas del pasado siglo, publicadas respectivamente en 1949 y en 1932, que suponen un compendio de lo que se ha venido a denominar ciencia-ficción distópica. Las dos tejen pavorosos escenarios futuros en los que un Estado fuerte y poderoso controla todos los aspectos de la existencia humana. La voluntad del individuo y su misma identidad es aplastada por la voluntad y la identidad colectivas, un producto de la ingeniería social sustentado en mitos fundacionales y prácticas rituales nacionalistas. El ciudadano de estas entelequias distópicas, despojado de su misma “humanidad” en favor de una “sociedad ideal”, se convierte en miembro de un superorganismo o –más acorde con una sociedad hiperindustrializada– en una mera pieza que debe encajar a la perfección dentro de la maquinaria de Estado, aunque para ello sea necesario limar previamente sus irregularidades.

Si bien Orwell diseñó un mundo que se inspiraba en gran medida en los totalitarismos que sacudían Europa –principalmente el estalinismo, pero también el nazismo– y Huxley profundizó en cambio en los excesos del capitalismo, los mecanismos de control empleados por sus respectivos aparatos estatales contienen no pocos elementos comunes, que son homólogos a los del relato nacional. Supresión de la libertad de acción y de pensamiento, reeducación (leída en términos de condicionamiento, lavado de cerebro y adoctrinamiento), en la que desempeñan un importante papel los *mass media*, estricto control de la sexualidad y de la natalidad (así como de las relaciones sentimentales y familiares) y manipulación del lenguaje. Vitales para la propia legitimidad de estas sociedades de pesadilla son la construcción de una identidad colectiva alrededor de una

imaginería, de una mitología y de una historia reelaborada al servicio del poder, dando pie siguiendo a Hobsbawm a diversas tradiciones inventadas que “intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado” (2002, p. 8) para apoyar la idea que tienen de nación<sup>1</sup>.

“La utopía es un género literario ya prácticamente extinguido” (Mora, 2008, p. 345). El hueco que esta ha dejado ha sido cubierto por su opuesto, la distopía, que goza de gran popularidad tanto en la literatura como en el cine de ciencia-ficción, donde parece haber encontrado su medio natural. Antes siquiera de que la ciencia-ficción<sup>2</sup> fuera conocida como tal<sup>3</sup>, el cine mudo había puesto en pie ensoñaciones revolucionarias ambientadas en otros planetas como *Aelita* (Yakov Protazanov, 1924) o aterradoras semblanzas de un futuro deshumanizado en el que los hombres se confunden con las máquinas como *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) que bebían de la dicotomía utopía-distopía. Y es que la ciencia-ficción permite esbozar futuros posibles intermediados por el desarrollo de la ciencia y de la tecnología, posibilidades que –siguiendo a Isaac Asimov– pueden ser leídas en términos de avances o de retrocesos, de tal forma que “el concepto de ciencia-ficción aparece unido al cambio social” (De Miguel, 1988, p. 130) que puede provocar dicho desarrollo. Su puesta en escena permite explorar los límites de las convenciones y las fronteras de “lo aceptado” así como poner sobre el tapete las contradicciones del progreso y las consecuencias éticas, morales, espirituales o sociales de los avances científicos y tecnológicos. En ocasiones, se evidencia el sustrato absurdo e irracional de nuestra naturaleza tecnófila, reflexionando sobre cuestiones como el poder de los *mass media*, la evolución de la industria armamentística, la objetualización del sujeto y su conversión en producto de consumo, el miedo hacia el “otro” o la alteración de conceptos como “humanidad”, “conciencia” o “identidad”.

A veces en las películas el elemento propiamente “científico” llega a convertirse en una mera excusa, casi un McGuffin empleando la terminología hitchcockiana, para reflexionar sobre cuestiones que se consideran preocupantes del presente y alertar al espectador de los peligros que, en consecuencia, pueden llegar a cernirse en el futuro. Tal es el caso de *Aelita*, una producción soviética inspirada muy libremente en la novela de Aleksei Tolstoi en donde se subvierte el sentido de la historia original al convertir la aventura marciana en una mera pesadilla sufrida por el protagonista (Nikolai Tsereteli).

Sin embargo, utopía y distopía son dos conceptos tan íntimamente entrelazados que pueden llegar a suponer las dos caras de la misma moneda. Ya un filme temprano como *Metrópolis* –obra maestra del director Fritz Lang realizada en colaboración con su entonces esposa, Thea von Harbou– presentaba una sociedad escindida en la que la existencia próspera e idílica de los ciudadanos privilegiados, habitantes de la superficie, se apoyaba en la pobreza y alienación de los obreros, mano de obra prácticamente esclava y por ende invisibilizada al estar relegada a una vida subterránea. Puede encontrarse otro sustancioso ejemplo en El cuento de la doncella (*The Handmaid's Tale*, Volker

Schlöndorff, 1990), en donde se hace patente que la utopía de unos implica necesariamente la distopía de otros, todos aquellos excluidos o disidentes que normalmente son tachados de traidores o antipatriotas. Adaptación de la novela *El cuento de la criada* (1985) de la escritora canadiense Margaret Atwood, presenta un futuro en el que la contaminación y la radiactividad han provocado que solo una de cada cien mujeres pueda tener hijos. Gilead, república ficticia en la que tiene lugar la acción (asentada en lo que antaño fuera los Estados Unidos), ha tomado cartas en el asunto: partiendo de una premisa del Génesis –la estéril Raquel, ofreciendo su esclava Bihlá a su marido para tener “hijos por medio de ella” (Gn 30, 3)–, convierte a las escasas mujeres fértiles en úteros al servicio de las familias pudientes. Tras ser sometidas a un proceso de reeducación previa que recalca sus obligaciones (“Vais a convertirlos en doncellas. Vais a servir a Dios y a vuestro país”), las siervas son despojadas formalmente de su identidad. Tal es lo que le sucede a la protagonista (Natasha Richardson) que, vestida con el uniforme oficial –de rojo–, será rebautizada como Offred, que hace referencia a su nuevo estatus, trazando un paralelismo con el pasado esclavista estadounidense: “Of-fred” es lo mismo que “De-Fred”, el nombre del oligarca (Robert Duvall) que va a poseerla. A las rebeldes o a las estériles les esperan destinos menos “afortunados”: la prostitución, los trabajos forzados en zonas contaminadas (llamadas las Colonias) o la muerte.

El cuento de la doncella ilustra el auge del conservadurismo y del fundamentalismo religioso, poniendo de relieve “the growing influence of the rhetoric of the conservative moral majority throughout the 1980s, as well as the systematic erosion of many of the rights for women that were gained in the 1960s and 1970s” (Wolmark, 1993, p. 102). En Gilead las mujeres son categorizadas en función de roles de género: hay esposas, sirvientas, tías<sup>4</sup> y doncellas, pero las prostitutas o las trabajadoras de las colonias “have no status [...] and [...] are rendered invisible” (Wolmark, 1993, p. 102). Pero Atwood no solamente augura un futuro distópico sino que dinamita el mismo concepto de “Estado ideal” al atacar el sustrato teocrático y machista sobre el que se asientan muchas de las teorizaciones relativas a ese concepto, las cuales oscurecen y objetualizan a la mujer en virtud de lo que consideran su naturaleza. Mismamente, pueden encontrarse algunas similitudes entre la fantasía patriarcal pergeñada por Atwood y la visión de “lo femenino” en utopías del pasado como la *Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella<sup>5</sup>.

En la *Ciudad del Sol* todo está sometido a minuciosas reglas: el trabajo y el ocio, el vestuario, la dieta, las relaciones sexuales, el ejercicio físico y un larguísimo etcétera. Y es que según Campanella son los “Maestros” los que saben “cuál es el varón sexualmente adecuado a cada mujer” (2005, p. 161), puesto que “si se descuida la procreación, después no se puede lograr artificialmente la armonía de los diversos elementos del organismo, del cual nacen todas las virtudes” (p. 162). Por ello, “si alguna mujer no es fecundada por el varón que le fue asignado, es apareada con otros y, si por fin resulta estéril, se convierte en común para todos” (p. 162). Al estar la óptima

femineidad definida por la maternidad, las mujeres que no pueden tener hijos no tienen los mismos honores que las que sí. Campanella reflexiona por escrito “sobre si la comunidad de mujeres es más conforme a la naturaleza y más útil a la procreación, y por consiguiente a toda la República, o bien la propiedad de las mujeres y de los hijos” (p. 220), decantándose por la primera opción. Del mismo modo los niños y niñas son educados de forma común y divididos según sus aptitudes, si bien “como en su mayor parte nacen bajo la misma constelación, todos los coetáneos son semejantes en virtud, costumbres y aspecto físico” (p. 163). Aquí, al igual que en otras utopías renacentistas como Nueva Atlántida de Francis Bacon (publicada en 1627, un año después de la muerte de su autor), la ciencia –por aquel entonces entreverada de magia y superstición– es tratada como un ingrediente principal:

La unión de la ciencia y la aspiración utópica es en buena medida producto del siglo XVII [...]. Desde entonces [...], la utopía se ha venido apoyando de manera creciente en la ciencia, hasta el punto de que las dos se hallan inextricablemente interconectadas y el progreso se ha presentado como la quintaesencia de la ideología de la modernidad (Claeys, 2011, p. 151).

En desarrollos posteriores, esa búsqueda de la “perfección física de todos los habitantes” (de la Torre y Ramírez, 1997, p. 109), para la que Campanella echaba mano principalmente de la astrología, vendrá de la mano de la eugenesia y de la ingeniería genética. Claro que, del mismo modo que esos avances permiten crear especímenes cada vez más “bellos” y perfectos, también posibilitan la marginación de los menos agraciados genéticamente, como ocurre por ejemplo en la película *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997)–. En *Gattaca* la manipulación del genoma ha permitido concebir un “nuevo estándar” de “cuerpos y mentes equiparados” con el que clasificar a los seres humanos en válidos y no-válidos, dando lugar a “una nueva clase baja, ya no determinada por el estatus social o el color de la piel. No, ahora es una ciencia la que automáticamente nos discrimina”.

La ciencia se revela amenazante en Orwell y Huxley. 1984 fue adaptada a la gran pantalla en los cincuenta y en los ochenta en sendas producciones británicas, siendo la última la más famosa. Un mundo feliz tuvo bastante menor fortuna –fue versionada en dos telefilmes mediocres, de 1980 y de 1998–, si bien su influencia en el cine ha sido igualmente poderosa. Buena parte de las distopías impresionadas en el celuloide plasman de forma recurrente los motivos presentes en ambas obras, reflejando el temor ante el auge de los totalitarismos en el siglo XX –por lo general estalinismo y nazismo, o una mezcla de ambos– y haciéndose eco de sus devastadoras consecuencias. Igualmente, contienen implícita una “quiebra de la fe en el progreso” así como “una importante disminución de las esperanzas puestas en los avances de la ciencia” (López Keller, 1991, p. 7), puesto que esos adelantos se ponen habitualmente al servicio del poder –ya sea de los Estados, ya sea de las grandes corporaciones–. Al tiempo, se “vienen a negar las utopías literarias existentes” (Mora, 2008, p. 344) atacando su misma esencia: a tenor de estas producciones, la búsqueda de la sociedad “perfecta” deriva obligatoriamente en

totalitarismo, una idea que ya “estaba implícita desde la crítica de Aristóteles a la República de Platón” (Claeys, 2011, p. 175).

Cabe mencionar al respecto dos producciones británicas como notables excepciones: *High Treason* (Maurice Elvey, 1929) y *La vida futura* (*Things to Come*, William Cameron Menzies, 1936). *High Treason*, basada en una obra de Noel Pemberton Billing, es una curiosa película de entreguerras que augura –antes de la II Guerra Mundial y la posterior Guerra Fría– que en 1940 el mundo estará fracturado en dos grandes bloques enfrentados (los Estados del Atlántico y Europa). Las grandes corporaciones armamentísticas alimentan el conflicto entre las dos potencias, orquestando la guerra desde la sombra, mientras que la Liga Mundial de la Paz trata de detenerlo a toda costa. Finalmente el líder de la Liga (Humberston Wright) toma una decisión desesperada, la única para poner fin a la inminente guerra: matar al presidente de Europa, lo que le convierte a la vez en reo condenado a muerte por asesinato y en mártir por la paz. El filme presenta marcados rasgos de utopía cristiana, con un líder mesiánico que no duda en sacrificarse por la humanidad y una Liga de hombres y mujeres consagrados a la causa, cuya pureza viene acentuada por sus uniformes blancos. En *La vida futura*, el mismísimo H. G. Wells dio forma a un guion fracturado en tres partes, inspirado en parte en su novela *The Shape of Things to Come* (publicada tres años antes). En la primera, ambientada en 1940, asistimos al comienzo de una guerra mundial que durará décadas. La segunda, que arranca en 1966, mostrará los estragos de la misma: más allá de la destrucción ocasionada por los bombardeos y de las consecuencias de la plaga esparcida por las armas biológicas (“the wandering sickness”, traducida como “la enfermedad errante”), la guerra constante ha aniquilado la civilización y envilecido a los escasos supervivientes, agrupados en pequeñas comunidades dispersas de reminiscencias feudales, lideradas por señores de la guerra que pelean entre sí por el control de los escasos recursos disponibles. La tercera parte muestra la necesaria superación de ese estadio primitivo gracias al progreso propiciado por la ciencia: en 2036 las rivalidades territoriales han sido dejadas muy atrás y la humanidad en su conjunto es guiada por una hermandad de científicos. Hijas de su tiempo, ambas obras exhiben un profundo pacifismo fruto de la desesperación, planteando la necesidad de tomar las riendas de un mundo abocado al abismo. En las dos películas se ofrece como solución a una humanidad dividida por las fronteras y por las miserias nacionalistas y localistas la conformación de un partido mundial movido por ideales universales y regido por la razón.

Mediante un ejercicio de extrapolación, películas como *1984* (Michael Anderson, 1956), *1984 (Nineteen Eighty-Four)* (Michael Radford, 1984), *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966), *THX 1138* (George Lucas, 1971), *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002) o *V de Vendetta (V for Vendetta)* (James McTeigue, 2005) denuncian las lacras de Estados autoritarios y paternalistas: la estandarización de la población, la supresión del pensamiento crítico<sup>8</sup>, la eliminación del arte (o su conversión en mera propaganda), la

felicidad basada en el (auto)engaño y la inconsciencia y, en definitiva, la concepción del individuo como un ser potencialmente dañino. Por su propio bien, es preferible que los seres humanos –naturalmente viciosos, egoístas y violentos– sean educados negándoles cualquier autonomía y madurez o directamente estén adormecidos por las drogas, como relata Bradbury en su novela *Fahrenheit 451* (publicada inicialmente por episodios en la revista *Playboy* entre 1953 y 1954):

Hemos de ser todos iguales [...] todos hechos iguales. Cada hombre, la imagen de cualquier otro. Entonces, son todos felices, porque no pueden establecerse diferencias ni comparaciones desfavorables [...]. Un libro es un arma cargada en la casa de al lado. Quémalo. Quita el proyectil del arma. Domina la mente del hombre. ¿Quién sabe cuál podría ser el objetivo del hombre que leyese mucho? (Bradbury, 1995, p. 68).

El proceso de despersonalización requiere la represión de las emociones, cuando no su misma supresión, un proceso que tiene lugar por defecto, por exceso o mediante una combinación de ambos: en *Un mundo feliz* la eliminación de la familia convive con una actitud totalmente abierta ante las relaciones sexuales: “el mundo es estable. La gente es feliz; tiene lo que desea, [...] ignora la pasión y la vejez; no hay padres ni madres que estorben; no hay esposas, ni hijos, ni amores demasiado fuertes” (Huxley, 1990, p. 172). Sucede lo mismo en *La fuga de Logan* (*Logan's Run*, Michael Anderson, 1976): la promiscuidad es observada como una banalización del sexo, que priva a los hombres y mujeres de entablar vínculos más profundos. No es extraño por tanto que, convertidos los habitantes en una suerte de autómatas sin sentimientos, sea un superordenador el que dirima sus destinos, caso de *La fuga de Logan* o de *Lemmy contra Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard, 1965), una premisa que los hermanos Wachowski llevarán al paroxismo en su trilogía *Matrix*.

Todo ello está encaminado a lograr un ciudadano acorde con la construcción sociopolítica planteada. “¿Se puede reformar la sociedad, y con mayor razón predecir el advenimiento de una era nueva en la historia de la humanidad, sin un cambio previo –o concomitante– de la naturaleza humana?” (Reszler, 1984, p. 195). No obstante, la mirada puesta en el futuro se sustenta en la construcción del pasado; basta recordar la famosa consigna del Partido en 1984: “El que controla el pasado controla el futuro; y el que controla el presente controla el pasado” (Orwell, 1995, p. 242). Así, una de las herramientas más potentes empleada por los Estados distópicos para legitimar su poder y desarrollar el honor nacional es el falseamiento de la historia y la elaboración de mitos falaces: en el escalofriante universo orwelliano “diariamente y casi minuto por minuto, el pasado era puesto al día [...]. Toda la historia se convertía así en un palimpsesto, raspado y vuelto a escribir con toda la frecuencia necesaria” (Orwell, 1995, p. 47). En muchas ocasiones, la llegada al poder parte de una situación previa de guerra o de catástrofe, lo que es leído en términos de decadencia y posterior renacimiento: el partido en el poder justifica su función al ser el único capacitado para manejar el timón, recuperando el rumbo de una sociedad perdida. Por ejemplo, en la película *El cuento de la doncella* se

dice que los dirigentes de Gilead fueron los únicos dispuestos a “sacar una escoba y barrer la inmundicia”. Sin embargo esto solo supone una ruptura con el pasado más reciente, sumido en el caos, pues Gilead se enorgullece de ser una nación que mira a los “valores del pasado” trazando una línea directa desde los tiempos del Antiguo Testamento hasta la actualidad. Del mismo modo, en Fahrenheit 451 se conforma un nuevo relato nacional, según el cual Benjamin Franklin –uno de los “Padres Fundadores” de Estados Unidos– fue el primer bombero consagrado a la quema de libros, en su caso de aquellos “de influencia inglesa de las colonias” (Bradbury, 1995, p. 44). Las manipulaciones y mentiras institucionales, difundidas constantemente por los medios e incrustadas en las mentes de los niños mediante el adoctrinamiento, emplean el miedo –con frecuencia entremezclado de odio– como ingrediente principal: al castigo, a la anarquía, a la guerra, al hambre, a los enemigos (tanto exteriores como interiores), a los extranjeros, a otras razas, etc. Avivado conscientemente desde las altas instancias, es empleado como excusa para suprimir libertades, derechos y todo aquello cuya mera existencia pueda hacer vulnerable al Estado.

Dentro de los mecanismos habituales empleados para subyugar a las masas, el control de lenguaje resulta tanto o más efectivo que la violencia y el terror. Esto resulta especialmente evidente en 1984, donde el sentido de las palabras muta y se retuerce haciendo posible que, por ejemplo, dentro de la maquinaria estatal el Ministerio de la Verdad se encargue de la propaganda, el Ministerio de la Paz de la guerra y que los tres principales eslóganes del Partido sean “La guerra es la paz. La libertad es la esclavitud. La ignorancia es la fuerza”. Del mismo modo se acuñan nuevos términos como crimental –crimen mental– o doblepensar –“saber y no saber, hallarse consciente de lo que es realmente verdad mientras se dicen mentiras cuidadosamente elaboradas, sostener simultáneamente dos opiniones sabiendo que son contradictorias y creer sin embargo en ambas” (Orwell, 1995, p. 42)– convenientemente recogidos en el Diccionario de Neolengua. Pero las ambiciones de ese nuevo idioma llamado neolengua van mucho más allá de la mera persuasión: su finalidad última es el embotamiento de la mente merced al empobrecimiento del lenguaje y de la comunicación, “haciendo imposible todo crimen de pensamiento” (Orwell, 1995, p. 60). No en vano su proceso de creación se apoya en “destruir palabras, centenares de palabras cada día. Estamos podando el idioma para dejarlo en los huesos” (Orwell, 1995, p. 58). De esta manera se impone al “viejo idioma con toda su vaguedad y sus inútiles matices de significado [...] la belleza de la destrucción de las palabras” (Orwell, 1995, p. 59).

En *Lemmy contra Alphaville* se aprecia una situación análoga: todas las habitaciones del hotel en el que se aloja el protagonista (Eddie Constantine) contienen una Biblia que en realidad es un diccionario. Este libro se actualiza con frecuencia porque a diario desaparecen palabras que son prohibidas y sustituidas por otras “nuevas palabras que expresan nuevas ideas”. Como corresponde a un sistema regido por la fría lógica para



el que la poesía resulta incomprensible y peligrosa, los habitantes de Alphaville desconocen, por ejemplo, el significado de términos como “consciencia”, “¿por qué?”, “petirrojo”, “lloroso”, “luz otoñal”, “amor” o “ternura”. De esta manera, las maquinarias distópicas planteadas por Orwell y por Godard parten de la hipótesis de Sapir-Whorf, en la medida en que el lenguaje modela la capacidad de sentir y de pensar del ser humano (Sisk, 1997). Las manipulaciones lingüísticas se han convertido en un cliché de la ciencia ficción distópica, por lo que “la lucha por el poder del mundo se reduce a establecer quién controla las palabras” (Galán Rodríguez, 2007, p. 128); podemos encontrar un ejemplo de ello en la película *V de Vendetta*, donde se dice lo siguiente:

Recuerdo cómo empezó a cambiar el significado de las palabras. Palabras con las que no estábamos familiarizados como “colateral” y “entrega” empezaron a dar miedo, mientras que otras como “fuego nórdico” y “artículos de lealtad” empezaron a cobrar poder. Recuerdo que “diferente” pasó a significar peligroso.

Esta cita en concreto –un fragmento de la biografía de Valerie (Natasha Wightman), personaje represaliado a causa de su condición sexual– no aparece en el cómic en el que se basa el guion y acerca el filme al universo orwelliano, a lo que contribuye también la presencia de John Hurt en el reparto (el actor británico fue el protagonista de la versión más famosa de 1984, la dirigida por Michael Radford justamente en ese mismo año). Si bien la película conservó las alusiones al nazismo del cómic original, escrito por Alan Moore e ilustrado por David Lloyd, aligeró sensiblemente la densidad del mismo<sup>9</sup> y pasó por alto las referencias a las políticas de Margaret Thatcher, evidenciadas desde el mismo prólogo (firmado en 1988): “en la prensa circula la idea de campos de concentración para los enfermos del SIDA [...]. El gobierno ha expresado su deseo de erradicar la homosexualidad, incluso como concepto abstracto. Y uno se pregunta qué nueva minoría será atacada después” (Moore y Lloyd, 1989, p. 2). Con un trasfondo igualmente crítico ante el thatcherismo, la película *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006), inspirada en la novela de P. D. James, muestra cómo el autoritarismo británico ha tomado las riendas en un mundo en extinción y dirige sus iras contra los inmigrantes, a los que da “caza como a cucarachas”.

Y es que, como satirizaba Orwell en la descorazonadora *Rebelión en la granja*, “todos los animales son iguales, pero algunos animales son más iguales que otros” (1990, p. 174). Esta triste realidad no solamente se personifica en el culto al líder, habitual en totalitarismos<sup>10</sup>, sino también en la existencia de élites que seducen, manipulan y engañan a una masa aborregada: cúpula de dirigentes y altos funcionarios en las adaptaciones de 1984, en *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) o en *V de Vendetta*, inescrupulosos “hombres de negocios que tienen a su disposición inventos recientísimos en materia tecnológica y psicológica” (Amis, 1966, p. 91) en películas como *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), *La isla* (*The Island*, Michael Bay, 2005), *Repo Men* (Miguel Sapochnik, 2010) o *In Time* (Andrew Niccol, 2011). En definitiva, un mundo fracturado entre los que detentan el poder y los que lo sufren.

Ya allá por 1729, Jonathan Swift sugería con sorna que los ricos devoraran literalmente a los niños pobres en Una modesta proposición para prevenir que los niños de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o el país y para hacerlos útiles al público (1729), pintando una sociedad caníbal que se alimenta de la marginación y de la pobreza. Una idea que nos retrotrae fácilmente a películas ya clásicas como Cuando el destino nos alcance (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973) y La fuga de Logan, con sus peculiares soluciones para evitar la superpoblación y la vejez. En ocasiones el sistema “cultiva” sus propias castas, concibiendo artificialmente –o, dicho de otra forma, fabricando en serie– ciudadanos de segunda, en ocasiones destinados a ser meros consumibles, como puede verse en La isla, Nunca me abandones (*Never Let Me Go*, Mark Romanek, 2010) o El atlas de las nubes (*Cloud Atlas*, Tom Tykwer, Andy y Lana Wachowski, 2012). Del mismo modo, los estragos ocasionados por la voracidad humana son palpables en la Tierra, “un planeta que muy pronto no será más que un lugar de paso, un obrador abandonado” (Virilio, 1996, p. 99). Es por ello que en producciones como Alita, ángel de combate (*Gunnm*, Hiroshi Fukutomi, 1993) o *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013) las clases pudientes habitan en ciudades volantes que garantizan su supervivencia a costa de seguir exprimiendo a una Tierra cada vez más agostada y polucionada.

En algunas de estas obras, como en las dos adaptaciones de Orwell –hijas de la Guerra Fría– y en la mencionada *THX 1138* –primer largometraje dirigido por George Lucas–, subyace una dura crítica ante una aplicación perversa de los principios igualitarios del socialismo y del comunismo, ilustrando su deriva hacia un proceso de estandarización que aliena al individuo. En *THX 1138*, los empequeñecidos ciudadanos llegan a convertirse literalmente en números –el título de la película es el nombre del protagonista–, lo que también sucede en la novela Nosotros del ruso Evgueni Ivanóvich Zamiatín<sup>11</sup>. En el filme de Lucas, al igual que en el libro de Zamiatín, el cristianismo ocupa un lugar preponderante, como evidente narcótico en el primero y “como antecesor del Estado Único” (Hernández-Ranera, 2008, p. 17) en el segundo. Al igual que los obreros de Metrópolis, cuyos movimientos mecánicos y repetitivos les hacen asemejarse a robots, *THX 1138* (encarnado por Robert Duvall) está obligado a automatizar su conducta por medio de drogas de consumo obligatorio para poder desempeñar satisfactoriamente su función. Uniformidad, mecanización, estandarización, simplificación, son términos que definen todo lo que le rodea: la ciudad subterránea en la que vive, el atuendo, las relaciones personales, el trabajo, el entretenimiento, etc. El lenguaje es trivializado y simplificado, reducido a una serie de consignas que abusan del eufemismo y que son reproducidas sin cesar, como la banda sonora de un enorme centro comercial o las conversaciones pregrabadas de contestador telefónico: “Trabaja duro, incrementa la producción, evita los accidentes y sé feliz” o “Demos gracias por tener comercio. Compra más. Compra más ahora. Compra y sé feliz”. Su misma persona no es más que una mera mercancía a la que se ha asignado un presupuesto determinado, de tal forma que, cuando decide escapar, el éxito en la fuga vendrá dado por razones puramente

económicas: una vez que su captura resulta demasiado costosa, el sistema la cancela de inmediato.

Pueden percibirse asimismo algunas concomitancias entre Nosotros y la novela *Himno* (1938), en la que la escritora rusa (pero nacionalizada estadounidense) Ayn Rand denunciaba los males del control del Estado. En *Himno* la creatividad y el talento del individuo son liquidados en pro del colectivismo y del altruismo; en definitiva, de un burdo igualitarismo. En sus novelas –además de en sus ensayos– Rand ensambló un corpus ideológico; madre del llamado objetivismo y musa del liberalismo libertario, para esta autora “the tribal notion of the ‘common good’ has served as the moral justification of most social systems –and of all tyrannies– in history” (1966, p. 12). Convencida de que el bienestar “no puede lograrse inmolando a unos en beneficio de otros” (2006, p. 45) y de que el modelo más racional y justo de relación humana es el intercambio comercial, Rand se postula en sus obras como una firme defensora del capitalismo de libre mercado. Esto se hace especialmente patente en uno de sus libros más importantes, *La rebelión de Atlas* (publicado en 1957), en el que da forma a una sociedad distópica en la que el intervencionismo gubernamental impide crecer a los considerados mejores: aquellos que se encuentran “en la cúspide de la pirámide intelectual”, explotados y parasitados por “los débiles de intelecto” (1968, p. 1099). Rand se pregunta: ¿qué pasaría si esos hombres y mujeres emprendedores, que cargan como Atlas el mundo sobre sus hombros, decidieran –hartos de impuestos, burocracia, regulación y leyes arbitrarias– simplemente librarse de ese peso y echarse a un lado? La respuesta es tajante: la incompetencia, la deshonestidad y la falta de miras camparían a sus anchas y acabarían por sumir a los Estados Unidos en el caos. Esta apasionada apología del mercado libre –en el que “the exceptional men, the innovators, the intellectual giants are not held down by the majority” (Rand, 1966, p. 18)– ha sido llevada al cine en la forma de trilogía deficitaria<sup>12</sup> por iniciativa del hombre de negocios John Aglialoro, corriendo la promoción a cargo del movimiento Tea Party.

¿Libertad del individuo frente a las cadenas de la teórica voluntad de la mayoría?  
¿Fin de una distorsionada utopía socializante, convertida en un entorno de pesadilla?  
Muchos de los estilemas de las distopías de corte totalitario han sido explotados, convertidos en clichés, por políticos liberales. El 10 de octubre de 1975, Margaret Thatcher apuntó al socialismo como el azote del individualismo: “Some Socialists seem to believe that people should be numbers in a State computer. We believe they should be individuals. We are all unequal. No one, thank heavens, is like anyone else, however much the Socialists may pretend otherwise” (Margaret Thatcher Foundation, s.f.). En el debate presidencial sostenido entre los candidatos Jimmy Carter y Ronald Reagan el 28 de octubre de 1980, el segundo se postuló en uno de sus discursos como aquel capaz de “to take government off the backs of the great people of this country and turn you loose again to do those things that I know you can do so well, because you did them and made this country great” (Golway, 2008, p. 53). No obstante, la alternativa ofrecida por el

liberalismo, aparentemente anclada en la realidad y en la racionalidad, se revela como igualmente utópica (o distópica, según se mire):

una visión utópica de opulencia universal [...] y [...] una democracia idealizada, descrita incluso como un ‘fin de la historia’, basada en la soberanía popular [...]. En su forma más extrema, estos elementos han sido entendidos como utópicos cuando se combinan dando lugar a la fantasía de un mercado no regulado que aspira a superar la soberanía nacional, mediante un régimen de corporaciones multinacionales cuasi omnipotentes que impone a la población mundial una estrategia económica, política y cultural de globalización. El liberalismo ha prometido frecuentemente que la vida buena consistía en maximizar la libertad, la autonomía y la independencia individuales, y ha pregonado el cultivo de la codicia o el egoísmo como medio para lograrlas. Siempre ha denigrado a la ‘sociedad’, o la existencia de cualquier bien común o público que se desvíe de la supuesta suma de los bienes individuales y ha despreciado la comunidad y los lazos colectivos, así como unas formas de comportamiento más altruistas (Claeys, 2011, pp. 10-11).

Así pues, “the libertarian science fiction utopia is a place without taxes and government” (Mühlbauer, 2006, p. 157). Por ejemplo, en la novela de Robert A. Heinlein *La luna es una cruel amante* (1966) –“one of the bibles of the libertarian movement” (Mühlbauer, 2006, p. 157)–, los colonos de la Luna se sublevan contra el yugo económico de la Tierra y proclaman su independencia, estableciendo un evidente paralelismo con la revolución estadounidense. En la bandera de la nueva república figuran las siglas TANSTAAFL, que se corresponden con el eslogan “There Ain’t No Such Thing As A Free Lunch”, traducible como “el almuerzo gratis no existe”<sup>13</sup>. Como señala Mühlbauer, este lema “was used by Milton Friedman as a book title<sup>14</sup> [...] and became a widespread proverb in libertarian circles” (2006, p. 157).

Aunque se estuvo rumoreando una posible adaptación allá por 2004 –como dejó escrito Tim Minear (productor ejecutivo de la famosa serie de ciencia-ficción *Firefly*) en su página web el 20 de enero de ese año, el guion iba a correr a su cargo–, *La luna es una cruel amante* todavía no ha sido llevada al cine. De las películas basadas en obras de Heinlein, la más famosa sin duda es *Starship Troopers: Las brigadas del espacio* (*Starship Troopers*, 1997), dirigida por el neerlandés Paul Verhoeven, si bien su evidente tono satírico subvertiría las intenciones del escritor. Como declaró su director, “When we were working on the [Robert] Heinlein book, we felt like we had something that was pretty militaristic, pretty right-wing, and you could even say had a tendency to be fascist. We felt we should counter that with irony and other means to make it interesting to ourselves” (Tobias, 2007); en su traslación a la gran pantalla, el canto a los valores marciales efectuado por Heinlein se transforma en una distopía militarista. *Starship Troopers: Las brigadas del espacio* bebe de las fuentes del western reproduciendo la confrontación entre el ejército estadounidense y las naciones indias, convertidas aquí en una confederación de insectos alienígenas que luchan por conservar su hábitat. Resulta igualmente interesante analizar una película anterior de Verhoeven: *RoboCop* (1987). Realizada en plena era Reagan, esta producción estadounidense pinta un futuro sombrío

marcado por la pérdida de poder gubernamental y por las privatizaciones, en este caso de los cuerpos de seguridad. La Omni Consumer Products (OCP) –cuyo mismo nombre “sugiere el moderno mundo de las corporaciones y su preocupación no solo por crear productos para el consumo, sino por transformar al consumidor en un producto y, al final, por consumir al público mismo al que pretende estar sirviendo” (Telotte, 2002, p. 197)– se encarga de la gestión de la policía, lo cual no le impide mantener vínculos con el crimen organizado; más al contrario, ser dueña de los mecanismos de control estatales le permite garantizar, además de jugosos beneficios, una total impunidad a sus miembros, un puñado de yuppies sin conciencia. En RoboCop el dominio ejercido por las grandes empresas tiraniza ferozmente al individuo, aunque al ciudadano medio, hipnotizado por la telebasura, parece no importarle demasiado. Otro tanto sucede en *Están vivos* (*They Live*, John Carpenter, 1988), en donde el mundo está secretamente gobernado por una raza extraterrestre que subyuga a la humanidad empleando como armas la publicidad y el consumismo.

Ya se trate de Estados autoritarios o de grandes corporaciones con gobiernos a su servicio, las distopías de celuloide trazan un escenario similar: el de una humanidad sometida a sus propios modelos ideales. El sistema “perfecto” se encarna en una máquina que cobra vida propia y devora al individuo, reduciéndole a un mero componente siempre prescindible. La máquina distópica se ceba con las masas, manipulándolas, amenazándolas, oprimiéndolas y, en última instancia, seduciéndolas con una felicidad ilusoria, un producto de diseño prefabricado que se nutre de los instintos más básicos y de los deseos más oscuros.

## Referencias bibliográficas

- Amis, K. (1966). *El universo de la ciencia ficción*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Bradbury, R. (1995). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Orbis.
- Campanella, T. (2005). La Ciudad del Sol. En Moro, T.; Campanella, T.; Bacon, F., *Utopías del Renacimiento* (pp. 141-231). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Claeys, G. (2011). *Utopía. Historia de una idea*. Madrid: Siruela.
- Costa, J. (1997). *Hay algo ahí afuera. Una historia del cine de ciencia-ficción. Vol. 1 (1895-1959). De la Tierra a Metaluna*. Barcelona: Ediciones Glénat.
- De la Torre Veloz, V.; Ramírez Rodríguez, M.E. (1997). Las utopías renacentistas. La sociedad y la educación en el mundo utópico de Tommaso Campanella. *Iztapalapa*, (41), 99-114.
- De Miguel, C. (1988). *La ciencia ficción. Un agujero negro en el cine de género*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- Enguix, S. (2013). El PP presenta una proposición para que la RAE deje de considerar el valenciano parte del catalán. *La Vanguardia*, 19-06-13. Recuperado el 8 de enero de 2016 de <http://www.lavanguardia.com/politica/20130619/54376782572/pp-presenta-proposicion-rae-deje-considerar-valenciano-parte-catalan.html>
- Galán Rodríguez, C. (2007). Logomaquias y logofilias: distopías lingüísticas en la ficción literaria. *Anuario de Estudios Filológicos*, XXX, 115-129.
- Golway, T. (2008). *Ronald Reagan's America: His Voice, His Dreams, and His Vision of Tomorrow*. Naperville (Illinois, USA): Sourcebooks.
- Hernández-Ranera, S. (2008). Prólogo. En Zamiátin, E. I., *Nosotros* (pp. 5-29). Madrid: Akal.
- Hobsbawm, E. (2002). Introducción: la invención de la tradición. En Hobsbawm, E.; Ranger, T. (Eds.), *La invención de la tradición* (pp. 7-21). Barcelona: Crítica.
- Huxley, A. (1990). *Un mundo feliz*. Barcelona: Plaza & Janés.
- López Keller, M. E. (1991). Distopía. Otro final de la utopía. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, (55), 7-23.

- Margaret Thatcher Foundation (s.f.). Speech to Conservative Party Conference. Recuperado el 10 enero de 2016 de <http://www.margaretthatcher.org/document/102777>
- Minear, T. (2004). Sci Fi Wire: Minear to Adapt Moon. *TimMinear.net*, 20-01-04. Recuperado el 5 de febrero de 2016 de <http://www.timminear.net/archives/miscellaneous/000005.html>
- Moore, A.; Lloyd, D. (1989). *V de Vendetta. Vol I de X*. Barcelona: Ediciones Zinco.
- Mora, V. L. (2008). Las distopías como vertiente política de la ciencia-ficción. En Notario Ruiz, A. (Ed.), *Estética: perspectivas contemporáneas* (pp. 341-403). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mühlbauer, P. J. (2006). Frontiers and dystopias: libertarian ideology in science fiction. En Plehwe, D.; Walpen, B.; Neunhöffer, G. (Eds.), *Neoliberal Hegemony. A Global Critique* (pp. 156-170). New York: Routledge.
- Orwell, G. (1990). *Rebelión en la granja*. Barcelona: Destino.
- Orwell, G. (1995). *1984*. Barcelona: Destino.
- Rand, A. (1968). *La rebelión de Atlas*. Barcelona: Luis de Caralt.
- Rand, A. (1966). What Is Capitalism?. En Rand, A., *Capitalism: The Unknown Ideal* (pp. 3-27). Nueva York: The New American Library.
- Rand, A. (2006). La ética objetivista. En Rand, A., *La virtud del egoísmo* (pp. 19-50). Buenos Aires: Grito Sagrado.
- Reszler, A. (1984). *Mitos políticos modernos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sisk, D. W. (1997). *Transformations of language in modern dystopias*. Westport (Conn., USA): Greenwood Press.
- Soister, J. T. (2004). *Up from the Vault: Rare Thrillers of the 1920's and 1930's*. Jefferson (North Carolina, USA): McFarland.
- Telotte, J. P. (2002). *El cine de ciencia ficción*. Madrid: Cambridge University Press.
- Tobias, S. (2007). "Interview. Paul Verhoeven". *A.V. Club*, 03-04-07. Recuperado el 16 de febrero de 2015 de <http://www.avclub.com/article/paul-verhoeven-14078>
- Virilio, P. (1996). *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Buenos Aires: Manantial.

Wolmark, J. (1993). *Aliens and Others. Science Fiction, Feminism and Posmodernism*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

## Notas

<sup>1</sup> Un ejemplo reciente de elaboración de una historia nacional sustentadora es la proposición que presentó el Partido Popular para que la RAE dejara constancia de que “el habla de los valencianos, que parte sin duda de la más profunda prehistoria, se escribe ya desde el siglo VI antes de Cristo con el lenguaje ibérico y, tras las aportaciones sucesivas a partir de las lenguas fenicias, griegas y latinas, ha llegado a nuestros días en la forma en que la conocemos” (Enguix, 2013). Esto origina, a tenor de Hobsbawm (2002, p. 21), una paradoja: “las naciones modernas [...] reclaman generalmente ser lo contrario de la novedad, es decir, buscan estar enraizadas en la antigüedad más remota, y ser lo contrario de lo construido, es decir, buscan ser comunidades humanas tan ‘naturales’ que no necesiten más definición que la propia afirmación”.

<sup>2</sup> Hija bastarda de un homólogo literario igualmente tardío, la ciencia-ficción cinematográfica no se constituyó como género hasta la década de los cincuenta del pasado siglo. Si bien puede aplicarse esta etiqueta con efecto retroactivo a obras muy anteriores, pudiendo rastrearse sus orígenes más remotos a las abigarradas fantasías del pionero Georges Méliès –como por ejemplo su imprescindible *Viaje a la luna* (*Le voyage dans la lune*, 1902)–, estas se englobaban bajo otros géneros como fantástico, terror o aventuras.

<sup>3</sup> El término “*science-fiction*” fue popularizado por Hugo Gernsback a partir de 1929 en su revista *Science Wonder Stories* (Telotte, 2002); “no nació en cuna noble, sino en el humilde jergón de la literatura popular, de esa literatura *pulp* que no sería reivindicada [...] hasta muchos años más tarde” (Costa, 1997, p. 31-32).

<sup>4</sup> Una especie de policía femenina encargada de reeducar (y castigar, cuando es necesario) a las doncellas.

<sup>5</sup> Si bien fue escrita en 1602, no fue publicada hasta 1623.

<sup>6</sup> Concretamente en 1956. Antes se había realizado una versión televisiva, *Nineteen Eighty-Four* (Rudolph Cartier, 1954).

<sup>7</sup> Sin embargo, en el cartel introductorio de la película la fecha que se presenta es 1950. Al parecer este dato fue cambiado: inicialmente la acción se desarrollaba en 1940, tanto en la versión muda (que es la que se conserva) como en la sonora (Soister, 2004).

<sup>8</sup> “Si no quieres que un hombre se sienta políticamente desgraciado, no le enseñes dos aspectos de la misma cuestión, para preocuparle; enséñale solo uno. O, mejor aún, no le des ninguno” (Bradbury, 1995, p. 70).

<sup>9</sup> De hecho Moore, insatisfecho con la adaptación cinematográfica, exigió que su nombre fuera retirado de los títulos de crédito.

<sup>10</sup> El “hombre nuevo” por excelencia está personificado en la figura del líder –llamado cariñosamente Benefactor, Padre, Gran Hermano, etc.–, “un héroe fundador único que ha definido de una vez para siempre las leyes de la perfección social” (Reszler, 1984, p. 254) dando comienzo a una nueva etapa histórica.

<sup>11</sup> *Nosotros*, escrita en 1920 pero publicada por primera vez en 1924 (traducida al inglés), fue una gran fuente de inspiración para Orwell y su *1984*. “En palabras de Orwell, Huxley tuvo que verse también influenciado por la obra de Zamiátin, aunque nunca lo llegara a reconocer. De hecho, la reivindicación de los sentimientos frente al amor programado es una característica de la narración de este brillante escritor ruso que también se halla presente en *Un mundo feliz*” (Hernández-Ranera, 2008, pp. 15-16).

<sup>12</sup> Poco ambiciosa y de torpe factura, *Atlas Shrugged: Part I* (Paul Johansson, 2011) cosechó pérdidas y malas críticas. Para empeorar la situación, en su continuación *Atlas Shrugged II: The Strike* (John Putch,



2012) se tomó la insólita decisión de cambiar a todos los miembros del reparto. Finalmente *Atlas Shrugged: Part III* (James Manera, 2014), que trastocó de nuevo el reparto, se lanzó al mercado del DVD tras un estreno (muy limitado) en Estados Unidos en septiembre de 2014. Las continuaciones fueron nominadas a los premios Razzie (la segunda en las categorías de peor director y peor guion, y la tercera en la de peor remake o secuela).

<sup>13</sup> La traducción no literal “Nada es gratis” da nombre a un blog iniciado en 2009 por un grupo de economistas liberales y vinculado a FEDEA (Fundación de Estudios de Economía Aplicada). En 2011 seis de sus miembros (Samuel Bentolila, Antonio Cabrales, Jesús Fernández-Villaverde, Luis Garicano, Juan Rubio Ramírez y Tano Santos) firmaron bajo el pseudónimo colectivo “Jorge Juan” un libro así titulado sobre la actual situación económica española, publicado por la editorial Destino.

<sup>14</sup> *There's no such thing as a free lunch*, que fue publicado en 1975.